

# A Psiquiatria e os Beatles: A Visão de Lennon Acerca da Depressão Psicótica

## *Psychiatry and The Beatles: Lennon's Take on Psychotic Depression*

Sérgio M Martinho\* 

### RESUMO

**Introdução:** A doença mental e toda a sua envolvimento não são estranhos à arte. Na música popular, encontram-se inúmeros exemplos de formulações e imagens que contribuem para incrementar o conhecimento sobre as vivências internas. A tradução dessas experiências subjectivas apresenta grande valor para o conhecimento psiquiátrico, cuja base assenta no movimento empático como meio de exploração de estados patológicos. Os Beatles, grupo inglês de grande expressão, apresentam nas suas letras particularidades psicopatológicas. A canção *She Said She Said* aparece como especialmente rica nesse aspecto.

**Objectivos:** Pretendemos discutir a presença de expressão psicopatológica quer no conjunto musical do grupo quer numa canção em particular, *She Said She Said*. Propomos que esta canção possa ser observada como uma representação de um estado de depressão psicótica.

**Métodos:** Utilizámos conceitos fenomenológicos e psicopatologia descritiva para analisar o conteúdo lírico da canção, fazendo uma breve revisão dos elementos psicopatológicos encontrados na obra dos Beatles.

**Resultados e Conclusões:** Nas letras das canções dos Beatles, encontram-se passagens que podem ser observadas e tratadas como estados psicopatológicos. *She Said She Said* é um exemplo particularmente rico em noções psicopatológicas, nomeadamente a constelação depressiva ou os fenómenos psicóticos e de despersonalização.

**Palavras-Chave:** Música; Depressão; Psicose; Psicopatologia; Fenomenologia.

### ABSTRACT

**Background:** *Mental illness and related phenomena are no strangers to art. In popular music, there are numerous examples of formulations and images that contribute to our knowledge about internal experiences. The translation of these subjective experiences carries an immense value for psychiatric knowledge, which is based on the empathic movement as a means of exploration of psychopathological states. The Beatles, an English group of significant creative expression, exhibit, in their lyrics, what could be considered as psychopathological peculiarities. The song She Said She Said is particularly rich in this aspect.*

\* Serviço de Psiquiatria e Saúde Mental, Centro Hospitalar de Leiria; ✉ sergiomartinhomd@gmail.com.

 <https://orcid.org/0000-0002-0771-9531>

Recebido / Received: 04/02/2018 • Aceite / Accepted: 18/10/2018

**Aims:** *We aim to discuss the presence of psychopathological expression, both in the musical catalog of the group and in a particular song, She Said She Said. We propose that this song may be viewed as a representation of a state of psychotic depression.*

**Methods:** *We used phenomenological concepts and descriptive psychopathology to analyse the lyrical content of the song while presenting a brief review of the psychopathological elements found in the Beatles' musical work.*

**Results and Conclusions:** *In The Beatles' lyrics, we find passages that can be considered as psychopathological states. She Said She Said constitutes a particularly rich example, regarding psychopathological notions, such as depressive and psychotic phenomena, as well as depersonalization.*

**Key-Words:** *Music; Depression; Psychosis; Psychopathology; Phenomenology.*

## INTRODUÇÃO

A doença mental, a sua circunstância e os seus efeitos têm frequentemente encontrado expressão no seio das diversas artes. Temas como a alienação, a depressão, a insanidade e a desumanização insinuam-se por várias composições artísticas. Por maioria de razão, as letras que acompanham a música popular são também elas, muitas vezes, testemunhos de estados mentais conturbados, quer sob a perspectiva do protagonista quer sob a do observador. Com efeito, ainda que os psiquiatras sejam as autoridades científicas no que diz respeito aos temas relacionados com aquilo a que vulgarmente se designa por loucura, a verdade é que,

muitas vezes, são os músicos, letristas e poetas a fornecer, através das suas criações artísticas, as imagens mais fiéis e significativas da vivência mental patológica e das suas implicações emocionais no indivíduo<sup>1</sup>.

No mundo da música, são inúmeros os exemplos da expressão da condição mental patológica. O caso mais evidente será, porventura, aquele que constituem os Pink Floyd, marcados, bem cedo no seu percurso, pelo irromper da esquizofrenia do seu primeiro vocalista, Syd Barrett<sup>2</sup>. Em *Brain Damage*, de *Dark Side of the Moon* (1973), desenham o estado de desorganização mental do anterior vocalista, para, mais tarde, fazerem de *Wish You Were Here* (1976), particularmente com o tema *Shine On You Crazy Diamond*, um álbum de homenagem ao seu líder caído.

Outros exemplos podem ser encontrados. Os Rolling Stones escrevem e musicam a depressão em *Paint it, Black*<sup>3</sup> (*Aftermath*, 1966); os National traduzem a experiência da ansiedade em *Afraid of Everyone* (*High Violet*, 2012) e dão conta da vivência depressiva em *Sorrow* (*High Violet*, 2012). O suicídio, bem como uma certa noção de impulsividade, encontra-se espelhado em *Creature Comfort* (*Everything Now*, 2017) dos Arcade Fire. Uma sensação de atmosfera delirante parece emergir em *Ballad of a Thin Man* (*Highway 61 Revisited*), de Bob Dylan. Curiosamente, é a anedonia que grassa nas palavras de *Paranoid* (*Paranoid*, 1970), dos Black Sabbath.

Desta maneira, parece claro que, no universo da música popular, as imagens representativas de estados psicopatológicos não são incomuns. Elementos influentes na música popular do século XX, os Beatles constituem um grupo

inescapável na expressão da cultura ocidental<sup>4</sup>. No seio das suas manifestações artísticas, encontram-se canções que, pela sua construção lírica, suscitam, pelo menos, alguma interrogação psicopatológica. De entre algumas canções particularmente interessantes, destaca-se *She Said She Said*, não só pelo que de certo parece trazer sobre uma determinada patologia, mas também pela envolvimento e intersubjectividade que transporta. Este artigo procurará, em primeiro lugar, fazer um resumo breve das representações psicopatológicas encontradas nas letras dos Beatles. Em seguida, argumentará, em específico, que a canção *She Said She Said* pode ser considerada uma representação de um quadro de depressão psicótica.

## MÉTODOS

Utilizámos conceitos fenomenológicos e psicopatologia descritiva para analisar o conteúdo lírico da canção *She Said She Said*, fazendo uma breve revisão dos elementos psicopatológicos encontrados na obra dos Beatles.

## PSICOPATOLOGIA E OS BEATLES

Em 1999, Hames e Inglis coligiram as imagens de doença mental presentes nas canções dos Beatles, agrupando a temática lírica por patologias mentais<sup>5</sup>. De facto, não necessitamos de procurar excessivamente para encontrar no catálogo dos Beatles canções motivadoras de interesse para a Psiquiatria. Na primeira fase da sua produção discográfica, as representações psicopatológicas circulam, quase exclusivamente, em redor da relação amorosa, isto é, da sua antecipação, da sua fruição e do seu

declínio. Em *Misery (Please Please Me, 1963)* a construção lírica sugere, mais do que uma reacção breve, uma mudança intensa e negativa do estado de humor do narrador (*I'm the kind of guy / Who never used to cry*). Este desânimo intenso não se cinge apenas à esfera afectiva, estende-se a outros domínios da psique, acabando por produzir repercussões nos domínios do pensamento. Como prova disto, em *You've Got To Hide Your Love Away (Help!, 1965)*, acontece o surgimento de noções paranóides, na forma de, pelo menos, ideias de referência, com lugar para especulação sobre eventuais alterações da sensopercepção, na forma de alucinações auditivas (*Everywhere people stare / Each and everyday / I can see them laugh at me / And I hear them say / Hey, you've got to hide your love away*).

Ainda que muitas das canções desta fase tratem do ciúme e da desconfiança, como é o caso de *Tell Me Why (A Hard Day's Night, 1964)*, bem como de um receio precoce e exagerado de abandono, como se constata em *If I Fell (A Hard Day's Night, 1964)*, cenários que são habituais e normativos neste contexto amoroso, existem composições que parecem elevar estas características a um confim patológico, redundando em casos de ciúme doentio. Os casos de *You Can't Do That*, de *A Hard Day's Night* (1964), e de *Run For Your Life*, de *Rubber Soul* (1965) são exemplos disso mesmo. Em ambas, revela-se um exagero da tendência possessiva, de tal maneira que, na primeira, o sujeito poético ameaça, perante a possibilidade da traição, uma elevação da agressividade, prontamente justificada por uma perda de controlo emocional (*If I catch you talking to that boy again / I'm gonna let you down /*

*And leave you flat; I can't help my feelings / I'll go out of my mind*). Na segunda, o crescendo é evidente e anunciado logo pelo título. A ameaça exagera a consequência final e projecta-se mais além naquilo que o sujeito poético está disposto a fazer no caso de ver as suas expectativas defraudadas (*Well, I'd rather see you dead, little girl than to be with another man*).

Em *Rubber Soul* (1965), que termina com esta quase ameaça de morte, iniciam-se as explorações de outros temas mais abstractos, menos centrados na relação interpessoal amorosa e mais na vivência individual. Nesse mesmo álbum, aparece *Nowhere Man*, que nos apresenta um homem vencido por uma força de indecisão indefinida, que lhe tolhe a capacidade de progressão em qualquer direcção: a constrição do anancástico. A indecisão que impossibilita a acção. (*He's a real nowhere man, / Sitting in his nowhere land / Making all his nowhere plans / For nobody*).

Nesta senda de homens solitários, surge, de igual maneira, em *Magical Mystery Tour* (1965), *The Fool On The Hill*. O protagonista desta canção, fixo nas suas ideias, permanece em improfícua e quieta contemplação do mundo (*But the fool on the hill / Sees the sun going down / And the eyes in his head / See the world spinning round*). Caracterizado por um sorriso néscio, o tolo na colina parece viver alheado do mundo que o rodeia (*Well on the way, his head in a cloud*), com uma frieza expressiva (*And he never shows his feelings*), que parece ser povoada por outras vozes que não a sua (*The man of a thousand voices / Is talking perfectly loud*). Com o conjunto da alienação, da frieza expressiva e da possível

componente alucinatória, poderemos pensar num quadro psicótico.

No mesmo álbum, em *I Am The Walrus*, encontramos um compêndio psicopatológico, particularmente no que toca a alterações da forma do pensamento, mas também, analisando o conteúdo, alterações do eu. É exactamente aí que a canção inicia, com uma clara alteração dos limites do eu (*I am he, as you be, as you are me / And we are all together*), que se mantém ao longo do poema e que dá título à canção (*I am the eggman / They are the eggman, I am the walrus*). Prossegue, então, numa toada incessante de frases em que, por um lado, parece existir uma associação de ideias mantida por uma aceleração do pensamento, que discorre, sobretudo, por meio de assonâncias (*Mr. City, policeman sitting / Pretty little policeman in a row [...] Expert, texpert choking smokers / Don't you think the joker laughs at you*); por outro lado, existem quebras na associação de ideias, com descarrilamento, produzindo uma impressão de um discurso assindético (*Semolina Pilchard / Climbing up the Eiffel tower / Elementary penguin singing Hare Krishna / Man, you should have seen them kicking / Edgar Allen Poe*). É certo que estas alterações se encontram no domínio do pensamento. Porém, uma componente afectiva negativa está também presente. Esta contrasta com a excitação prévia, podendo também ser vista como o fenómeno primário, porventura num estado misto (*I'm crying*).

Em *The Beatles* (1968), vulgarmente designado como *White Album*, a expressão psicopatológica mais evidente encontra-se na canção *Yer Blues*. A desesperança e a solidão evidenciadas atingem uma magnitude tal que

emerge o desejo de morrer (*Yes, I'm lonely, wanna die*). A intensidade mórbida do seu estado continua a encontrar eco na sequência de imagens ruinosas que surgem ao longo da canção (*The eagle picks my eye / The worm, he licks my bone / I feel so suicidal Just like Dylan's Mr. Jones*).

Por fim, no seu último trabalho enquanto grupo, em *Let It Be* (1970), na canção *Get Back*, poderíamos intuir, numa das personagens referenciadas, um eventual quadro de disforia de género (*Sweet Loretta Martin thought she was a woman / But she was another man*).

### **SHE SAID SHE SAID: UMA REPRESENTAÇÃO DE DEPRESSÃO PSICÓTICA?**

Em Agosto de 1966, os Beatles editam o seu sétimo álbum de originais, *Revolver*, no mesmo ano em que abandonam as digressões para se dedicarem exclusivamente ao estúdio. Na sétima posição do alinhamento daquele trabalho, surge *She Said She Said*. Composta por sete estrofes, a letra da canção gira em volta da descrição de uma conversa, naquilo que parece ser um diálogo tripartido, como se o sujeito poético estivesse rememorando, possivelmente junto do ouvinte, uma conversa inusual com uma interlocutora inusual.

Nesta estrutura dialogada, a imagem surtida facilmente pode ser considerada como um diálogo ilustrativo de um estado de depressão psicótica. Esta representação, contudo, não se centra unicamente nas manifestações da doença, mas insere-se num cenário mais vasto e também dinâmico. A música e a sua letra abrangem não apenas a vivência na primeira pessoa, que nos é dada por um discurso directo, mas também a reacção do sujeito poético a essa experiência bi-

zarra e incompreensível. Existe, portanto, neste diálogo, um movimento musicado e compassado que remete para uma comutação quase in-comunicável, que aumenta a riqueza narrativa da patologia e da sua envolvimento.

Na verdade, a Depressão Psicótica, ou, formalmente, Perturbação Depressiva Major com características psicóticas, constitui uma forma severa de depressão, que, além do quadro afectivo, compreende sintomatologia psicótica, como ideação delirante e atividade alucinatória<sup>6</sup>. Os sintomas psicóticos assumem, habitualmente, uma congruência com o estado afectivo, versando sobre temas de desesperança, culpa ou ruína. O conteúdo alucinatório surge com vozes acusatórias e depreciativas, mais frequentemente na segunda pessoa; ao contrário, por exemplo, da patologia esquizofrénica, em que se ouvem *vozes que dialogam e vozes que acompanham o acto do enfermo com observações*<sup>7</sup>.

Tendo em conta as características fundamentais da depressão psicótica, o início bizarro de *She Said She Said* apresenta-se como instrumental para o nosso argumento. A canção principia o seu conteúdo lírico com a seguinte frase: *She said, I know what is like to be dead*. Classicamente, a ideia delirante é composta por três características externas: apresenta-se com extraordinária convicção e com incomparável certeza subjetiva; é dotada de uma impermeabilidade, quer a outras experiências quer a contra-argumentação; por fim, o seu conteúdo é impossível<sup>8</sup>. Ainda que atualmente, estes critérios sejam discutidos, a verdade é que servem ainda de farol utilitário para a definição de delírio<sup>9</sup>. Embora não possamos dizer nada acerca da permeabilidade à contra-argumentação da-

quele frase, a verdade é que intuímos a presença de uma convicção extraordinária e também, manifestamente, a presença de um conteúdo impossível. A frase *I know what is like to be dead* exibe uma convicção de conhecimento, de algo que se sabe, ainda que seja impossível, a tal *certeza luminosa*, como lhe chamou Husserl<sup>10</sup>. A interlocutora não expõe uma crença, mas um conhecimento. *Eu sei como é estar morta*. A formulação é aqui fundamental. Não diz: *é como se estivesse morta* ou *sinto-me como se estivesse morta*. Não existe, portanto, uma comparação estilística a uma irrealidade que se intui, não se percebe uma metáfora articulada enquanto forma de interpretação. Perante esta frase, a doente não parece ser transportada para um meio-cenário límbico, fruto de um sentimento de separação do mundo. Esta hipótese estaria, com melhor propriedade, de acordo com um episódio de despersonalização. Neste caso, o indivíduo pode ainda traduzir o real. Vem também dar força a esta noção delirante a reacção intensa e perplexa do sujeito poético, que, como contraponto, será analisada mais tarde. Quanto à impossibilidade do conteúdo da ideia, ela é notória. O morto perde, entre outras coisas, a sua personalidade sintática. Ninguém pode dizer, sobre si próprio, que se encontra morto. Nisso, a morte e loucura assemelham-se. Ninguém pode reclamar sobre si próprio o estatuto de morto ou louco; ele é-nos sempre outorgado. O mais bizarro, no entanto, é ainda a sensação de a interlocutora mencionar um estado não presente, mas passado. Naquele momento, não está morta, mas permanece sabendo como é sê-lo.

Relativamente à forma exterior do conteúdo da ideia, atemo-nos a uma ideia delirante hi-

pocondríaca, particularmente frequente nos estados afectivos, nos quais as cognições de ruína se extremam. Muitas vezes, associado à convicção de se estar morto, surge referenciado o delírio de Cotard. No entanto, Berrios considera esta uma atribuição desprovida de justificação histórica<sup>11</sup>. Com efeito, ao contrário do pensado, Cotard terá descrito, mais do que um delírio específico, uma síndrome. Nessa síndrome, o delírio constante seria um delírio de negação, em que os doentes rejeitavam a existência de qualquer coisa, incluindo deles próprios<sup>11</sup>. Portanto, mais do que a um específico delírio de morte, e, portanto, hipocondríaco, a síndrome de Cotard encontra-se associada a um delírio niilista, que não parece estar presente neste caso.

No seu trabalho de recolha, Hames e Inglis categorizam *She Said She Said* como sendo uma representação do espectro esquizofrénico<sup>5</sup>. Tal poderia ser verdadeiro, se considerássemos a primeira frase da canção isoladamente. No entanto, existem duas razões que tornam essa possibilidade improvável. Em primeiro lugar, julguemos o conteúdo do delírio. As ideias hipocondríacas, ainda que podendo existir na esquizofrenia, são mais características de estados afectivos, como acontece na depressão psicótica<sup>9</sup>. Em segundo lugar, a sua presença num quadro esquizofrénico é temperada por um cariz persecutório, com noções de influência e alienação (ideias de influência, como lhes chamou Kraepelin<sup>12</sup>; ou de passividade somática, de acordo com Schneider<sup>7</sup>). Não existe nada no decorrer da canção que nos dê nota dessas peculiaridades. Em suma, sem embargo de uma ideia hipocondríaca poder estar no centro da patologia esquizofrénica, neste contex-

to, tal não reúne plausibilidade. Demais, para a incluir no espectro esquizofrénico, seríamos obrigados a dar como primária a ideia delirante. Mais uma vez, não existem indicações, no curso da canção, que nos pudessem sugerir a emergência de um dos fenómenos delirantes primários: intuição, percepção, atmosfera ou memória delirantes. Ao invés, o que sucede é que, na frase seguinte, aparece, precisamente, o fenómeno primário do qual emerge a ideia delirante, remetida para acontecimento secundário; não menos importante, mas derivativo.

A segunda frase da canção afirma: *I know what is like to be sad*. Eis, então, o fenómeno primário que se consolida numa intensificação negativa do humor, que aparece logo justaposta à ideia bizarra, como fundamentação. É o humor deprimido o evento primordial do quadro. A tristeza patológica, mais um elemento que se dota de um conhecimento particular, como se tal não fosse uma emoção universal, parece ter aqui uma exacerbação alheada da compreensibilidade. Igualmente, é pertinente concebermos uma perturbação da vitalidade do ego. Este esmorecimento do acontecer da existência, o apartamento do contacto íntimo consigo próprio, são característicos dos quadros afectivos.

Inicia-se, nesta fase, o verdadeiro diálogo rememorado, com a entrada perplexa do sujeito poético, reagindo àquilo que lhe acaba de ser exposto. E a sua reacção é curiosa pelo paradoxo em que se sustenta: se por um lado progride, psicopatologicamente, em oposição à sua interlocutora; por outro, acaba por se dirigir para um lugar comum a ambos.

A doença mental mune-se de uma característica fundamental de ruptura, característica, de

resto, basilar no conceito de doença. Acontece, todavia, que, se do ponto de vista somático, podemos falar, sobretudo, de uma ruptura de funcionalidade, do ponto de vista psíquico, somos obrigados a apontar, de igual modo, uma ruptura da continuidade do sentido<sup>7</sup>. Esta desagregação da linha condutora da psique é definidora dos conceitos de fase e processo, que emergem do estudo biográfico<sup>8</sup>. Assim, constitui não só uma ruptura intrapsíquica, mas também uma fractura inter-psíquica, já que concretiza uma evasão de um espaço mental comum. *Uma mudança tão completa e tão imprevista indicava loucura*, escrevia Stevenson acerca de Dr. Jekyll<sup>13</sup>; também a ficção literária fazia eco da hipótese da ruptura. Com efeito, Wittgenstein afirma que uma coisa não é apenas uma coisa, mas uma coisa e as suas ligações, assertando a impossibilidade de pensar um objecto fora da sua ligação com os outros<sup>14</sup>. Um princípio paralelo pode ser estabelecido no que diz respeito à relação humana. O indivíduo não pode ser pensado fora da sua relação com os outros. O fenómeno psicótico, todavia, interrompe esta ligação. O observador do indivíduo psicótico procurará, em vão, estabelecer a ponte comum de uma humanidade natural e agir refugiando-se numa base compreensível partilhada. No entanto, aquilo com que se confronta é, na verdade, o inapreensível, um silêncio empático. Do outro lado, nada se ouve. Não é somente um conteúdo absurdo, mas uma impossibilidade de ligação. Da mente psicótica, o que se comunica é unicamente a impossibilidade de comunicar, a única comunicação é, portanto, o incomunicável.

A reacção do sujeito poético é, como tal, a reacção ao vazio do ilógico, que surge na justaposi-

ção entre o real vivenciado e o irreal transmitido. Ele tenta, com a primeira frase de resposta, recolocar um sentido na conversa (*Who put all those things in your head?*), mas segue confessando que toda a temática o faz sentir-se louco (*Things that make me feel that I'm mad*) e remata transmitindo um sentimento regressivo e um tanto bizarro: parece-lhe como se nunca houvesse nascido (*And you're making me feel like I've never been born*). A interlocutora sugere ainda que o sujeito poético não compreende inteiramente o que está a ser dito, porém, este atalha de imediato, continuando a sua digressão regressiva (*I said: no, no, no, you're wrong / When I was a boy / Everything was right*), não permitindo posterior elaboração, ameaçando inclusivamente abandonar a conversa (*I said/ Even though you know what you know / I know that I'm ready to leave / Because you're making me feel like I've never been born*).

Analisando a totalidade da reacção, podemos dizer que, perante a situação, o sujeito poético responde com um fenómeno de despersonalização, principalmente por assemelhar a sua experiência presente a outros estados. O que lhe é dito fá-lo sentir como se estivesse louco e também como se nunca tivesse nascido. A despersonalização é este estado subjectivo de irrealidade, no qual emerge um sentimento de estranheza, quer de si próprio quer do ambiente. De acordo com Sedman<sup>15</sup>, a expressão desta sensação encontra a sua forma mais característica numa comparação condicional (*como se/as if*). Sinto *como se*. A interposição do sentir é vital para o considerarmos como um fenómeno de despersonalização. O sentimento, como reacção a uma experiência, pos-

sui uma latência temporal, que vai do sujeito à experiência, permitindo a manutenção do sentido do real, perdido, de resto, no fenómeno psicótico. Mantém-se ainda o sentido da comparação, ou seja, da distinção entre dois espaços. Ainda que a sensação possa ser assoberbante, o despersonalizado não a assume como realidade objectiva. A sensação do solipsismo, fruto do cerco imposto pela estranheza, é uma dúvida a que, apesar de tudo, o despersonalizado não se entrega completamente.

No conjunto do diálogo, encontramos um ponto comum. No respeitante ao conteúdo dos fenómenos apresentados, existe uma evidente tendência para a desmaterialização. Se a interlocutora avança pelo tempo para se afirmar como conhecedora do estado da morte, o sujeito poético manifesta a sensação de regressar a um lugar nulo. Paradoxalmente, o encontro da interlocutora com o sujeito poético, nascido de uma incompatibilidade, acaba por dar-se, mas apenas no plano simbólico, como, se inconscientes um do outro, partilhassem o mesmo espaço. Como tal, uma certa dimensão de inexistência é alcançada de uma forma psicótica e de uma forma não psicótica.

A canção termina com o sujeito poético lembrando as frases proferidas pela interlocutora, sucessiva e ininterruptamente (*She said, she said / I know what it's like to be dead / I know what it's like to be dead / I know what it is to be sad*), consagrando, assim, um retorno, em anel, ao início.

## CONCLUSÃO

Devido à sua dimensão universal, é inegável que os Beatles marcaram a cultura popular, particularmente na década de sessenta do sécu-

lo XX. Porém, as suas imagens, manifestações artísticas da subjectividade, perduram, nos dias de hoje, com a mesma propriedade significativa. Nas letras das suas canções, encontram-se passagens que podem ser observadas e tratadas como elementos de análise psicopatológica. *She Said She Said* é um exemplo particularmente rico em noções psicopatológicas, nomeadamente a constelação depressiva ou os fenómenos psicóticos e de despersonalização. Na ausência de verdade, resta o fenómeno. Uma vez que a cultura é, também, mas sobretudo, a expressão da humanidade, a sua análise possibilita o enriquecimento dos conteúdos subjectivos, a partir dos quais o psiquiatra desenvolve o seu mester.

#### **Conflitos de Interesse / *Conflicting Interests*:**

Os autores declaram não ter nenhum conflito de interesses relativamente ao presente artigo.

*The authors have declared no competing interests exist.*

#### **Fontes de Financiamento / *Funding*:**

Não existiram fontes externas de financiamento para a realização deste artigo.

*The authors have declared no external funding was received for this study.*

#### **Bibliografia / *References***

- Ramanuj P. A dissection of “Paranoid Android.” *Br J Psychiatry*. 2014;205(4):328.
- Spitz B. *The Beatles: The Biography*. New York: Little, Brown & Company; 2005.
- Semple D, Smyth R. *Oxford Handbook of Psychiatry*. London: Oxford University Press. 2017. p. 175.
- Janovitzl B. *Rocks Off: 50 Tracks That Tell the Story of The Rolling Stones*. New York: St. Martin’s Press; 2013. p. 92-95.
- Hames A, Inglis I. “And I Will Lose My Mind...” Images of Mental Illness in the Songs of the Beatles. *Int Rev Aesthet Sociol Music*. 1999;30(2):173-188.
- Johnson J, Horwath E, Weissman MM. The validity of major depression with psychotic features based on a community study. *Arch Gen Psychiatry*. 1991;48 (12):1075-1081.
- Schneider K. *Psicopatología clínica*. Madrid: Fundación Archivos de Neurobiología; 1997. p. 131.
- Jaspers K. *General Psychopathology – Volume I e Volume II*, Baltimore, The John Hopkins University Press; 1997, p. 95-96, 704.
- Oybode, F. *Sims’ Symptoms in the Mind – Textbook of Descriptive Psychopathology*, London: Elsevier Ltd; 2015. p. 112, 128.
- Husserl E. *Investigações Lógicas. Primeiro Volume: Prolegómenos à Lógica Pura*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa; 2005. p. 38.
- Berrios G, Luque R. Cotard’s Delusion or Syndrome?: A Conceptual History. *Compr Psychiatry*. 1995; 36 (3): 218-23.
- Kraepelin, E. *A Demência Precoce – 1ª Parte*. Lisboa: Climepsi Editores; 2004. p. 43-44.
- Stevenson RL. *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde e Outros Contos*. Lisboa: Assírio & Alvim; 2007. p. 146.
- Wittgenstein L. *Tratado Lógico-Filosófico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; 2011. p. 30.
- Sedman G. An investigation of certain factors concerned in the aetiology of depersonalization. *Acta Psychiatr Scand*. 1972;48 (3):191-219.