

A intersecção Música - Psicanálise

José Martinho¹

A música desperta ... nesta perspetiva, podemos afirmar que é ética.
Mas que sucede quando atua em sentido contrário? Quando entorpece?
Também disso é capaz a música,
também ela consegue exercer os efeitos da droga.
... Há qualquer coisa de duvidoso na música, meus amigos.
Contínuo convicto da sua natureza ambígua
Thomas Mann in *A Montanha Mágica*

O texto que publico aqui e agora trata de mais uma das «interseções» que tenho vindo a trabalhar nos últimos anos.²

Mas há muito que me interrogo sobre música e psicanálise. Um dos primeiros artigos que publiquei em França – «À la victoire par la défaite»³ - rodava já em torno da influência que teve um *Lied* de Schubert (*Der Lindenbaum*) sobre o psicanalista Theodor Reik. Apesar de não ter feito vir a lume nada de muito relevante desde essa data, o meu interesse pelo tema não desvaneceu; tenho permanecido atento ao que se vai elaborando sobre ele por esse mundo fora, e o meu entendimento do mesmo aumenta de cada vez que tenho um músico no divã.

¹ ACF - ULHT

² Não emprego o termo «intersecção» no sentido de partilha de realidades, mas naquele que lhe dá a lógica simbólica, que se pode escrever: Música $\cap$ Psicanálise. No meu trabalho sobre as interseções Direito-Psicanálise (<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/afreudite/article/view/830/671>), Cultura/Literatura-Psicanálise (<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/afreudite/article/view/1596/1286>), Psicoterapia-Psicanálise (cf. MARTINHO, J. (1012). *A Inspiração psicanalítica*. EUL) e Política-Psicanálise (volume no prelo) recorri aos conceitos de «elemento» (S_i) e de «parte vazia» (objeto a) da lógica dos conjuntos. O presente artigo mostra porque é que a abordagem lógica não é independente da topologia das superfícies, mas também da topologia dos nós elaborada por Lacan.

³ MARTINHO, J. (1984). «À la victoire par la défaite» in *Agenda du Psychanalyste, Analytica V*, vol. 39, Paris; Navarin (cf. também MARTINHO, J. (1990). *O que é um pai?* Lisboa: Assírio & Alvim).

De Lacan a Freud e retorno

Sempre houve um silêncio ensurdecedor sobre a música da parte dos principais nomes que marcaram a história da psicanálise.

A batuta do meu maestro em matéria de psicanálise, Jacques Lacan, também nunca se demorou muito sobre a música. Sei hoje que ele se interessou pela criação musical, e que assistiu a vários concertos dos compositores que desafiavam a música da época (Boulez, Berio, Stockhausen, etc.)⁴. No entanto, as referências à música são raras nos seus Seminários; no final do seu ensino, quando aborda a arte barroca, lamenta ainda: «seria necessário uma vez – não sei se terei jamais tempo – falar da música, nas margens».⁵ Que eu saiba, Lacan nunca encontrou tempo para falar desta margem da psicanálise.⁶

Proponho agora que deixemos por um momento esta margem e nos aproximemos do centro do círculo de Freud.

Apesar de ter passado a maior parte da sua existência nesse ponto de encontro do génio musical que foi Viena, de ter convivido com alguns melómanos, músicos e efetuado uma breve análise do compositor Gustav Mahler, o inventor da psicanálise foi muito pouco tocado pelo ambiente musical em que banhava a capital do império austro-húngaro.

Mesmo se numa carta a um desconhecido (Janeiro de 1928) diz apreciar Mozart, Freud nunca se pronunciou sobre a Segunda Escola de Viena (Schönberg, Webern, Berg).⁷

⁴ Cf. Lacan Quotidien n.º 223 (<http://www.lacanquotidien.fr/blog/2012/06/lacan-quotidien-n223-pascal-dusapin-cest-du-joyce-v-dechambre-repond-a-a-gaydon/>). Fala-se também neste n.º do LQ do recente livro do compositor francês Pascal Dusapin (DUSAPIN, P. (2012). *Flux, trace, temps, inconscient, entretient sur musique et psychanalyse*, Paris : Psyché).

⁵ LACAN, J. (1975). *Le Séminaire XX, Encore* (1972-73). Paris: Seuil. p.105. Cf. CARDIER, A. (1999). *L'Écoute De L'Analyste Et La Musique Baroque*, Paris: Harmattan.

⁶ Posteriormente, alguns alunos de Lacan debruçaram-se sobre o assunto. Veja-se, por exemplo, o n.º9 de *Musique en jeu* (1972): « Psychanalyse et musique », em particular, ROSOLATO, G. « Répétitions » ; JAMEUX, D : « Jeu de maux » ; DIDIER-WEIL, A: «À propos de la perception chez l'auditeur ; e ainda do mesmo autor : « De quatre temps subjectivants » (in *Ornicar ?* N.º8, Inverno 1976-7 : Paris : Navarin), bem como o capítulo « Le temps de l'autre : la musique », in *Les trois temps de la loi* (Seuil, 1995). Ler sobretudo o artigo de REGNAULT, F. «*Psychanalyse et musique, ou 'jouir du déchiffrement'*» in *Le Séminaire Musique/Psychanalyse* : <http://www.entretiens.asso.fr/Psychanalyse/Seminaire.html>

⁷ KAUFMANN, P. (1996). *Dicionário enciclopédico de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (<http://br.geocities.com/jacqueslacan19011981/textos2/psicanaliseemusica.htm>). No entanto, há quem pense que os

Para além de uma representação italiana da *Carmen* de Bizet, e das canções de Yvette Guilbert, o interesse de Freud pela voz e a ópera também era escasso. Como confidenciou um dia a Fliess, era a reflexão que produzia nele os sentimentos agradáveis oferecidos pelos *Mestres Cantores*, de Wagner.

Em 1922, Freud confessou a Jeanne Lampl-de-Groot que não possuía o mínimo senso ou gosto musical. Mas talvez estivesse mais próximo da verdade quando, no começo do seu livro sobre o *Moisés* de Michelangelo (1914), fala da impossibilidade de saber de onde a música surte o seu efeito (*wodurch sie wirkt*), logo da sua incapacidade de usufruir (*genussunfähig*) da música.

Quer seja por tendência, ou por defesa, o «auditivo» Freud colocou-se quase sempre à distância da música. Queixava-se que não conseguir captar pela razão a emoção que ela provocava, mas também que a interpretação psicanalítica - que opera com palavras sobre palavras - era incapaz de dar conta do que se passava na música, apesar desta ser uma excelente «ativadora da memória» (cf. *Interpretação dos sonhos*, 1900).

Salvo uma única exceção (cf. *Escritores criativos e sonho acordado*, 1908) -, Freud sempre afirmou que não conseguia captar o prazer formal da arte, por conseguinte que era incapaz de fruir de um prazer propriamente estético. Para apreciar uma obra - criação que compara por vezes ao chiste -, ele necessitava conhecer não só o sentido (*Sinn*) e o conteúdo (*Inhalt*) da mesma, como a intenção (*Absicht*) do artista, a clivagem patográfica deste entre consciente e inconsciente. Esta vontade de saber o que o outro visaria com a sua arte inibiu ainda mais Freud na sua própria experiência de gozo da coisa musical.

Apesar deste impasse, alguns dos primeiros seguidores de Freud não se inibiram de escrever sobre o tema. Por exemplo, em 1917, Frieda Teller publicou, na revista *Imago*, um artigo sobre o talento para a música e a fantasia, em que compara a criação musical a uma regressão de tipo alucinatória, que integraria recordações de infância, sonho, delírio e fantasma.

trabalhos de Freud foram um fator determinante na mudança de orientação compositores do início do século XX como Mahler, Strauss e mesmo Schoenberg (cf. GALNAY, J. (1983). *A Música no Tempo*. Lisboa: Círculo dos Leitores.

pp. 1-16

Mas é Theodor Reik que irá mais atrás nesta matéria. Nos seus *Escritos sobre a música*, especialmente em o *Shofar* (1919), remete a origem da música para a própria origem da humanidade, ou seja, para a morte do «Pai primordial» descrita por Freud em *Totem e Tabu*.⁸

Seria a culpa resultante da revolta dos filhos contra o pai da horda primeva que levaria os humanos a acalmar, pela música, as ruidosas e profundas paixões que ela levanta neles.

A reflexão de Reik centra-se particularmente neste texto num dos mais primitivos instrumentos de sopro conhecidos, o Shofar dos rituais judeus, um corno com significação fálica que simbolizaria o poder do pai morto. Como lembra, a própria palavra «corno» designa o pénis em várias línguas.

O artigo de Reik sublinha não só a morte do pai, como a imitação, pelo sopro, da voz do moribundo, voz rouca e gemida que o som da trompeta do Juízo Final tentaria reproduzir, e na qual os filhos acabariam por encontrar um suplemento de gozo.⁹

No momento em que reflete sobre a exogamia e a aliança no Seminário X, Lacan evoca também o Shofar. Na esteira de *Inibição, Sintoma e Angústia*, de Freud, Lacan distingue claramente nesse Seminário a angústia de castração ou simbólica daquela que é provocada pelo real, em particular pelo gozo orgástico.

É nesta mesma caminhada para o real com que lida a psicanálise que o Seminário XI irá separar a fala do sujeito, com a sua função fálica, e a voz, que Lacan coloca então do lado do objeto da «pulsão invocante».

A voz pulsional não é a «voz humana», a *phoné* da comunicação vocal, falada ou cantada¹⁰. Trata-se da voz como «objeto a». Este não fala, nem canta, como o sujeito. O encantamento que produz o objeto é afónico.

⁸ REIK, T. (1974). «Le Schofar» in *Le rituel - psychanalyse des rites religieux* (1909). Paris: Denoel.

⁹ Interessantes a este propósito são os estudos sobre os *Requiem* - em particular o de Mozart -, nos quais sobressai a frequência com que os músicos que compõem um *Requiem* para um anónimo acabam por falecer durante ou logo após essa criação, como se a morte do Outro viesse corresponder à sua própria morte. O *Requiem* seria, então, uma espécie de trabalho de luto sobre a extinção da sua própria vida.

pp. 1-16

O objeto em causa funciona também como a resposta do real à questão angustiante que o sujeito se coloca como vinda do Outro: «Que queres tu?». Desdobrando: «Que queres tu de mim, que queres que eu diga, pensa, sinta, faça?». O objeto em que o sujeito se transforma para responder a esta questão pode, então, ser isso que a voz vem materializar.

É no campo clínico das psicoses que o objeto voz se impõe com mais força, dado que o psicótico escuta a voz (do Outro) no real da alucinação auditiva. Neste sentido, ouvir vozes, é tão antigo como a flauta de Hermes.¹¹

Queria lembrar finalmente que a voz como «objeto a» não serve para nada, não estabelece nenhuma relação. É provavelmente por este motivo que os psicanalistas não lacanianos a esquecem quando falam ou escrevem sobre o que chamam a «relação precoce».¹²

Os pós-freudianos

A partir da Segunda Guerra Mundial, a investigação psicanalítica seguiu dois caminhos algo divergentes: o da Ego Psychology americana, em especial com Ernst Kris, e depois com a Psicologia do Self, de Heins Kohut; e o da Psicologia das relações de objeto, mais europeia, com Klein, Bion, Winnicott, Glover, Epstein, Nass e Rose, entre outros.¹³

¹⁰ Cf. MILLER, J-A. (1994). «Jacques Lacan et la voix» in *Quarto*, revue de l'École de la Cause freudienne, n.º 54. Este texto retoma a palestra proferida num Colóquio sobre a voz em Ivry, em 23 de Janeiro de 1988.

¹¹ Cf. ANTELO, M. (2008). *Psicanálise e Música*: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1519-94792008000100020&script=sci_arttext. Marcela Antelo escreve também qualquer coisa no seu artigo de que não sei a origem, e que me parece pelo menos curioso, a saber, que foi a forma Sonata que inspirou a Freud o conceito de «elaboração».

¹² Denis Vasse, em *O Umbigo e a Voz* (1974), diz que a voz é o cordão umbilical que une e separa do Outro primordial que seria a Mãe. Prossegue dizendo que a primeira experiência que temos do Outro materno é a sonoridade da sua voz, o ritmo do seu coração, as batidas das suas pulsações, e que só depois vem o cantarolar instrumental. Limitar-me-ei a lembrar aqui que o Outro como mãe é, na realidade, um sujeito falado e falante, atrapalhado como qualquer um com o seu objeto de gozo. Mas também que, à partida, não existe apenas o duo formado pela voz mais ou menos melodiosa da mãe (por exemplo nas canções de embalar) e os gritos ou o choro do *infans*. Há toda uma rede de vozes em redor do recém-nascido: a voz que nomeia o sujeito, a que cria e educa, a que dá as ordens discordantes do imperativo moral, etc.

¹³ BION, W.R. (1991). *Aprender com a Experiência* (1962). Rio de Janeiro: Imago Editora; EPSTEIN, (1990). «On affect and musical motion» in FEDER, KARMELO & POLLOCK (Eds). Madison: International Universities, GLOVER, N. (1998). *Psychoanalytical aesthetics*. London: PPS; KLEIN, M. (1996). «Situações de ansiedade infantil refletidas numa obra de arte e no impulso criativo» in *Amor*,

pp. 1-16

Uma monografia que li recentemente graças a um colega psicanalista, que também é músico, descreve o que decorreu (e ainda decorre) nestas correntes a propósito da criatividade dos compositores.¹⁴ O autor da referida monografia procura essencialmente provar, através de entrevistas que fez a músicos portugueses conhecidos (cujas vidas incluem um trauma sonoro, um privilégio comunicacional do canal auditivo, um jogo precoce com os ritmos, e uma distanciação/reapropriação narcísica das obras), as teses dos pós-freudianos atrás citados.

Em *Psicanálise e Música*, artigo que resume o conjunto de teses psicanalíticas não lacanianas sobre o assunto até 1960, R. F. Sterba escreve: «a combinação e a interação entre a mais profunda regressão e a organização mais altamente desenvolvida, fazem da música uma experiência singular. Ela cria a ilusão interna de uma identidade entre o ego e o mundo, permitindo um alargamento da organização psíquica que coloca o cosmo sob o domínio de si (*self*)».

Resumindo e concluindo: a experiência musical mais não faria, para Sterba e consortes, do que reforçar o ego e o seu domínio sobre si mesmo e o mundo.

A catarse musical

Como Sterba alude também no seu artigo à experiência «ilusória» da música, talvez seja aqui o momento apropriado para colocar a questão da catarse que provoca.

A suposta purga dos impulsos primitivos e a purificação da experiência emocional através da arte, em particular da música, é um tema muito antigo e que não cessa de se repetir.¹⁵

culpa e reparação (1929). Rio de Janeiro: Imago Editora; KOHUT. H (1990). «Observations on the psychological functions of music» in FEDER, KARMELO & POLLOCK (Eds).. *Psychoanalytical explorations in music*. Madison. International Universities; NASS, M.L. “On hearing and inspiration in the composition of music” in FEDER, KARMELO & POLLOCK (Eds). *Psychoanalytical explorations in music*. Madison. International Universities; Pollock. (1990). «Mourning and Memorialization through music» in FEDER, KARMELO & POLLOCK (Eds). *Psychoanalytical explorations in music*. Madison. International Universities; ROSE, GJ. (1990). “On form and feeling in music” in FEDER, KARMELO & POLLOCK (Eds). *Psychoanalytical explorations in music*. Madison: International Universities; WINNICOTT.D (1975). *O brincar e a realidade* (1971). Rio de Janeiro: Imago Editora. Cf. on-line: http://en.wikipedia.org/wiki/Psychoanalysis_and_music.

¹⁴ CONSCIÊNCIA, Nuno. (2005-2006). *O Uivo dos Lobos* (Monografia de Licenciatura em Psicologia Clínica). Lisboa: ISPA

¹⁵ Pode-se colocar aqui a questão da não utilização da música na psicanálise, mais que não seja porque a música como potenciadora da cura foi defendida há muito em Portugal pelo psicanalista António Coimbra

Bastam algumas notas de carácter historiográfico para o recordar. Todos os povos, começaram por atribuir a origem das coisas, nomeadamente da doença, da saúde e da medicina, mas também da música, aos deuses.¹⁶ Na Grécia antiga, o *aulos* a Dionísio e a *kithara* a Apolo conduziram ao Coro da Tragédia - nascida, como disse Nietzsche, do «espírito da música» -, com os efeitos catárticos que Aristóteles sublinhou na sua *Poética*. Mas, por detrás da catarse musical, encontramos sempre a crença no Uno Primordial (Parménides), a ideia da Harmonia cósmica, particularmente defendida por Pitágoras¹⁷ e Platão, mas que é um ideal que se perde na origem dos tempos, e que dura até aos nossos dias, tanto no ocidente como no oriente, na medida em que corresponde aproximadamente ao mecanismo de autorregulação que chamamos «homeostasia».

Para Platão, a música continha não só a *Harmonia*, como o *Rhythmos* e o *Logos*. A *Harmonia* era o espaço organizado e regular entre os tons; o *Rhythmos* era o tempo musical, que compreendia o movimento (a animação pela emoção) e a dança; o *Logos* ligava o *melos* (palavra e tonalidade)¹⁸ ao sistema das anotações musicais grega, mas também ao único ente capaz de fazer música, aquele que fala e, por esta razão inscreve, no som físico, um pensamento e uma ética própria. No sentido inverso, basta escutar aquela que é a criação por excelência do *Logos*, a *Poiésis* (como lembram Hegel, Heidegger e Lacan), para que nela se oiça a *Musiké*, a arte das Musas, e que toda uma polifonia mostre que o discurso se reparte pelas diversas partes de uma partitura.¹⁹

Existem pelo menos três modos possíveis de relacionar esta antiga conceção da música com aquilo de que se ocupará mais tarde a psicanálise : através do poema que trabalha

de Matos. Em Novembro de 1977, publica, numa separata do *Jornal do Médico* (XV, 1771), um elogio do Dr. Alberto Machado, introdutor da meloterapia no país, porque a educação musical e a musicoterapia atuavam, à semelhança da psiquiatria, ao nível do sintoma, e, à semelhança da psicanálise, ao nível da personalidade como um todo. Acontece que a «personalidade» em Freud se estrutura precisamente como um sintoma. Por outro lado, a clínica psicanalítica não põe a música a tocar para que esta não abafe a voz como «objeto a». Finalmente, a psicanálise não é uma psicoterapia, logo não é uma musicoterapia. Mas, claro está, na prática (cega) há quem desconheça isto e misture tudo.

¹⁶ No início de *O Schofar*, Reik lembra que os judeus são, neste particular, a exceção à regra.

¹⁷ Pitágoras (540 a.C.) desenvolveu também a relação matemática entre as notas de uma escala. Esta funda-se no princípio da oitava (descoberto ao cortar ao meio a corda de um instrumento), que se expressa na razão 2:1. O intervalo de uma quinta (dó-sol no piano) expressava-se por 3:2; este deu à escala a sua nota dominante, que foi o som predominante nos cantos gregorianos. A nota sub-dominante era a quarta (dó-fá no piano), expressa por 4:3.

¹⁸ Em Arquiloco de Paros (século VII a.C.), *Melos* designa um canto coral. Em Platão, é o que junta a palavra, a tonalidade e o ritmo. É só com Aristóteles que o significado do termo se aproxima mais da actual noção de harmonia.

¹⁹ Lacan dividirá mais tarde esta partitura no Quadripartido constituído pelo Discurso da Histérica, o Discurso do Senhor, o Discurso da Universidade e o Discurso do Analista.

todas as manifestações dos sujeitos que usufruem de uma língua ; da dança que trabalha o seu corpo ; finalmente da arquitetura enquanto arte da construção e organização do espaço físico e mental.

É só com o século XVII que começa a surgir a ideia de uma música independente do Logos, música instrumental e tonal, sem palavras nem conceitos, capaz de se representar na sua variedade a si mesma. É, pois, na época em que nascem a ciência e a filosofia modernas que a música se emancipa e devém uma linguagem sem linguagem, pretensamente capaz de expressar e comunicar o que as palavras não conseguiriam. Desde então começa-se a falar da Música como pré-verbal.²⁰

Rousseau sobressai sobretudo no século XVIII pela sua defesa política, educacional e sentimental do carácter natural da melodia, contra as leis da harmonia que dominaram a música de Pitágoras (os «três acordes», tónica, dominante e sub-dominante) a Rameau (que estabeleceu finalmente as regras da harmonia).

A ligação da política com a música vai contribuir para o nascimento, na Europa e durante o século XIX, da música nacional, que se afastará do «ópio do povo» para procurar no folclore²¹ uma maneira de escapar à influência dominadora da música italiana, francesa e alemã. Ao mesmo tempo, criam-se novas linguagens e géneros musicais (música descritiva, de programa, de cena, poema sinfónico, ballet, etc.), com capacidade para transmitir novas ideias e sentimentos como aqueles que promoverão os românticos.

Podíamos dizer agora, juntamente com Reik e Lacan, que a música (popular e erudita) do século XX vai do pai ao pior?

Efetivamente, a expansão do universo sonoro (dodecafonismo, serialismo, música concreta, eletrónica, eletroacústica, espectral, estocástica, fractal, granular, etc.) no século XX fez com que a música se fosse desprendendo do espantalho formal que a

²⁰ Existem, porém, exceções à regra. É o que se passa com Wagner quando escreve: «o que permanece inexprimível para a língua musical absoluta é a descrição exata do objeto do sentimento e da impressão (...) a extensão da expressão da língua musical necessária ao sujeito reside, pois, na ampliação da faculdade de caracterizar, com impressionante acuidade, até mesmo o individual, o particular, e esta apenas se adquire através de sua aliança com o verbo».

²¹ Por exemplo, na Andaluzia podemos encontrar ainda toda uma variedade de músicas e cantares regionais, tais como a Alegria, a Canha, o Fandanguilho, a Granaina, o Martinete, a Malganha, a Petenera, Polo natural, a Solea, o Tango, etc.

pp. 1-16

dominava, para conceder um privilégio aos «acontecimentos aleatórios», à «duração indeterminada» (expressões de Pierre Boulez), finalmente à dissonância, ao som que produz a tensão no sujeito, e não uma impressão agradável e de repouso.

A música foi-se afastando deste modo do sentimento e ideia de «Bela Arte», para ficar cada vez mais ligada à tecnociência e à difusão mediática global. Apesar de uma verdadeira educação musical permanecer praticamente inexistente nas escolas públicas e privadas, é a cacofonia que passou a reinar no mundo como música de fundo, nas mais diversas formas (rock, pop, «pimba», etc.) e lugares (hipermercados, centros comerciais, aeroportos, etc.).

Para abordar o modo como a música é pensada hoje, irei partir do que disseram dois recentes convidados do Seminário da ACF – CEP: Toufic Kerbage, musicólogo que dirige o Alto Conservatório Nacional de Beirute, no Líbano; e Gilson Beck, um jovem compositor brasileiro bastante interessado pela Psicanálise. As palestras que ambos proferiram estão publicadas no presente número de *Afreudite*. É sobre elas que tecerei algumas considerações finais.

A principal dificuldade

Mas, antes disso fazer, queria expor um melhor uma questão várias vezes levantada²², que traduz a principal dificuldade do entendimento da relação da música com a linguagem, em particular com a palavra falada, mais que não seja porque a *talking cure* não é uma *music cure*. Outra maneira de colocar a questão é de perguntar o que aparece primeiro, o ovo ou a galinha, a música ou a palavra?

Há quem pretenda que a música é a primeira linguagem ou até a mais universal das linguagens. No entanto, não foi nela que se inspiraram os projetos de *caracteristica universalis*, e a música nunca foi vista como o esperanto de todas as esperanças.

A Música não está no começo como São João dizia do Verbo. Não existe uma música primordial que escutamos, muito, muito antes de falarmos. O sussurrar do vento nas árvores, o quebrar dos ramos, o ruído das águas nos regatos, bem como os ritmos vitais contínuos e sincopados, ou a variação do tom do grito de atenção não são instrumentos

²² Cf, por exemplo, ANACHYSES. J.L. *Afinal, que Quer a Música?* In <http://www.cbp.org.br/rev2973.htm>

pp. 1-16

musicais naturais. Nada existe, para a criança, independentemente do seu enquadramento humano. A imitação dos sons naturais ou o piar dos pássaros não deram lugar ao canto primitivo, e depois à linguagem, pois é esta que, uma vez aparecida, irá estruturar toda a cena da relação do ser humano com o mundo. Não é por acaso que a música dos primeiros falantes seja uma espécie de magia, e que os cânticos dos primórdios sejam de celebração, de louvor às divindades, crónicas de feitos do passado, orações ou exortações.

Contra aqueles que colocam a música na Origem das origens, que veem nela a manifestação da essência metafísica das coisas, da Vontade (Schopenhauer), do delírio de Dionísio (Nietzsche) e outras balelas, lembro, ainda, que o único ente vivo com capacidade para compor, tocar um instrumento e escutar verdadeiramente música é aquele que Aristóteles definiu como *zoon logon*, o animal falante.

Este facto incontestável é muitas vezes esquecido pelos que procuram a origem da música num outro lugar, quer seja na natureza, por exemplo nos fenómenos acústicos, ou nos circuitos neurobiológicos da mente, quer seja na cultura, no ambiente familiar e mais geralmente social em que banha o indivíduo da espécie humana.

Esta busca faz com que se afastem rapidamente da especificidade da música, que reduzem então facilmente ao som objetivo, produzido fisicamente, ou ao circuito cerebral em que o som é subjetivamente percebido.

Apesar de ser obra de seres falantes, a música não é a fala. Mas o fato da música não ser verbal não significa que seja pré-verbal, pois ela faz parte daquilo que, no interior do caos ou cosmos do verbo, é elevado a uma outra potência.

Mesmo se a linguagem musical não é uma língua, morta ou viva, que seja difícil ou impossível falar da música, esta apenas existe numa comunidade de sujeitos falados e falantes.

Como qualquer tipo de linguagem, a linguagem musical é constituída por um número finito de elementos, articulados de acordo com um número mínimo de regras, ainda que numa combinatória infinita. Melodia, harmonia, ritmo, velocidade, tempo podem depois unir-se organicamente numa peça, por obra e graça de cada compositor.

pp. 1-16

Os elementos materiais de uma língua são os fonemas, para a palavra falada ou cantada, e as letras, para a palavra escrita. Mas o elemento da linguagem musical é a cifra do som que chamamos «nota». É com estas notas - anotações que foram variando ao longo dos lugares e dos tempos - que o músico opera. Como são as cifras sonoras, embutidas de discurso e pensamento, que se repercutem nos diferentes timbres dos instrumentos, e que permitem a um auditor decifrar, receber e avaliar cada género de música.

É verdade que, qualquer pessoa, independentemente do sítio e da época em que nasceu, pode apreciar uma música, reconhecer, por exemplo, se ela é triste ou alegre, lenta ou viva, etc. Isto acontece porque a linguagem musical envolve, e de algum modo reorganiza, a vida afetiva e efetiva do ser humano.

Mesmo que o som esteja no início, ele não é suficiente para que haja música. Para que esta surja é necessário que o som quebre o silêncio e se sustenha, desenvolva ou prolongue graças à cifra.²³ É preciso tocá-lo, por exemplo, *piano* ou *forte*.

A Música como tal repete a infração sonora do som que irrompe, que rompe o «silêncio das esferas» e do «órgãos».

O som fraco, médio e sobretudo forte também fura, traumatiza o organismo. O feto humano é agredido por diversas espécies de sons independentes da sua genética. Por sua vez, o seu sistema auditivo é extremamente importante para a sobrevivência, encontrando-se, não por acaso, bastante próximo das zonas do cérebro que comandam a vida, em particular as emoções básicas (dor, prazer, etc.). Não é, pois, surpreendente que o ouvido se desenvolva muito prematuramente, no quadragésimo quinto dia da gravidez, logo sete meses e meio antes do olho.

Quando os sons que afetam o *infans* são os elementos da língua que lá está antes mesmo da sua procriação, língua na qual passará a banhar-se, impõem-se como articulados numa estrutura que transcende a vida biológica. É o que acontece sempre que nasce esse Outro do indivíduo vivo que é o sujeito do significante.

²³ A interrupção abrupta do silêncio é o que acontece por exemplo na Abertura da Sonata «Patética», Op.13 (compassos 1-2), de Beethoven. O prelúdio (compassos 1-3) de *Tristão e Isolda*, de Wagner, é um exemplo claro do som que evolui a partir do silêncio. Cf. BARENBOIM, D (2009). *Está tudo ligado, o Poder da Música*. Lisboa: Bizâncio.

pp. 1-16

É também o que se passa com as emoções básicas, ritmos somáticos, batimentos cardíacos, impulsos cinestésicos e outros, quando se alienam às notas musicais que os codificam, e desde logo lhes imprimem uma sintaxe própria, os armazenam numa memória específica, num reportório que vai muito além do fenómeno natural, que empurra para a repetição, a rememoração e a elaboração da diferença própria a toda criação.

A materialidade do som, fonema ou nota, é primária. Ela coloca num segundo plano o significado da frase, quer esta seja verbal ou musical. Mais ainda, a significação e as mensagens veiculadas pelos fonemas e os sons musicais são sempre equívocas. É também importante sublinhar que este mal-entendido generalizado é vantajoso para a originalidade da interpretação, e que é uma qualidade que as línguas bem-feitas - caso da lógica - não possuem.

O significante não tem o mínimo sentido; o mesmo acontece com o dó, ré, mi. O sentir corporal e o sentido mental não preexistem ao fonema, à letra e à nota de música, são consequências deles. Isto esclarece o problema que Freud levantava no seu *Moisés*, a saber, de onde a música surte o seu efeito? Pois bem, podemos agora dizer que ela surte efeito a partir da ação do signo musical sobre o organismo físico e psíquico.

Lacan começou por ensinar que o significante é a causa material do significado. Mas, no final do seu ensino, preferiu afastar-se da distinção saussuriana do significante e do significado para conceder um privilégio ao «signo». Não ao signo tal como o define Peirce (o que representa algo para alguém), mas ao signo do Gozo.

Este último é um misto de símbolo (S_1) e de objeto (a)²⁴; o que ele assinala são as paradoxais satisfações que experimenta o vivente humano afetado por uma linguagem.

Podemos dizer que aquilo que é sempre visado na descoberta ou na criação do sentido é o gozo. Em *As pulsões e suas vicissitudes*, Freud diz que o gozo é o alvo da pulsão. Por seguinte, é também o que almeja o fantasma que representa a pulsão na psique.

²⁴ S_1 é o significante um. Quando está sozinho, sem o significante do saber (S_2) e a cadeia significativa, ele é aquilo que da linguagem incide, corta e marca, de modo direto, sensível e emocional, o corpo vivo e sexuado. Por sua vez, o «objeto a » é o «objeto perdido» de Freud, o produto da não coincidência da Palavra com a Coisa, é a causa do desejo, mas também um suplemento de gozo, «acoisa» que sobra da perda constituinte de quem ficará sujeito ao inconsciente e à pulsão.

O que Freud, Lacan e os psicanalistas que se orientam pelos seus ensinamentos constataram é que o último reduto do gozo do sujeito não se encontra no fantasma, mas no sintoma. Como «signo» e «substituto» da satisfação pulsional que não ocorreu, o gozo do sintoma individual inclui forçosamente o fantasma fundamental, mas também aquilo que é impossível a este realizar.

O ser criado pela palavra (*parlêtre*) procura muitas vezes na música, com a maior das saudades, o objeto do fantasma; busca esse objeto porque pensa que ele é o que perdeu por força da linguagem. Espera, assim, preencher o vazio que o angustia. Mas é uma busca sempre falhada, porque a perda é estrutural.

O exemplo da Fuga

Um excelente exemplo clássico desta busca falhada são as variações do «sujeito» (termo técnico para o tema melódico) nos três tempos da mais célebre das Fugas daquele que foi o culminar da música barroca (iniciada em Veneza no século XVI com Andrea Gabrieli) e o pai da música moderna: o «velho» - como lhe chamou Frederico da Prússia - Johann Sebastian Bach.²⁵

Apesar das variações que sofre, o sujeito parece encontrar uma identidade e unidade naquilo que se repete durante a Fuga²⁶; é isso que transparece na apresentação musical do monograma de Bach, símbolo central da doutrina luterana e crença do compositor.

²⁵ Trata-se da primeira Fuga da paixão, *O Cravo Bem Temperado*. Bach serve-se aí de símbolos musicais e matemáticos para expressar a sua fé religiosa, entrelaçando simultaneamente a sua assinatura no meio das notas. O nome «Bach» é escrito com as notas si-bemol, lá, dó, si-natural, o que só é possível porque os Alemães designavam na época estas notas pelas letras b, a, c, h. Para o si-, usavam o «b» (da palavra «bemol»). Para evitar a confusão deste «b» com o si-natural, identificavam o último ao «h». Esta particularidade deu a oportunidade a Johann Sebastian de escrever BACH em notas musicais. Os intervalos da assinatura musical de Bach serão ainda mais importantes do que a repetição literal das notas do nome, o semitom descendente, a 3ª menor ascendente e p semitom descendente podem, assim, ser transpostos, de forma que o nome BACH seja ouvido em diferentes alturas. (Cf. TIMOTHY A.S (2002), tradução de XAVIER. LH (2007)://www2.nau.edu/tas3/wtc/i04s_Portuguese.pdf). Maria Alice de Meireles Rabelo, falou há alguns anos do que se passa com o sujeito nessa Fuga (cf. RABELO. M.A.M. (1989). «Sujeito em fuga ou o sujeito da fuga de Bach» in Atas das Jornadas Clínicas para o Corte Freudiano. Rio de Janeiro: Edições do Corte Freudiano). A autora escreve: «um tema sujeito se apresenta nos dois primeiros compassos, O contra-sujeito o acompanha nos três compassos seguintes. Na segunda voz do terceiro compasso inicia-se a resposta, concluindo-se em cinco compassos a primeira apresentação do tema. Daí segue-se uma imitação do contra-sujeito e aparições do sujeito, nos tons vizinhos, em intervalos reduzidos e com variações. A isto podemos chamar de afirmação do tema do sujeito».

²⁶ Em Música, a forma Fuga é a que mais se aproxima mais de uma fórmula matemática, direta e concisa da repetição. O tema da Fuga (sujeito) é definido e enquadrado pela chegada da sua própria repetição. Por exemplo, numa Fuga a três vozes repetem-se os mesmos termos, mas em três vozes diferentes. A



O compositor alemão emparelhou as notas do seu apelido (BACH) com as do retrógrado (HCAB), de maneira a poder recriar, musicalmente, o selo usado na sua correspondência e papéis oficiais. Este monograma contém assim, de modo invertido e sobreposto, as iniciais do nome e do apelido (JSB), juntamente com a versão espelhada dos mesmos (BSJ).

É ainda curioso o facto que, quando cifra a palavra *Kreuz* (Cruz, *Christus Coronabit Crucigerus*)²⁷ com notas musicais, Bach use frequentemente a designada melodia em «círculo» (*circulatio*), para que o seu nome surja como uma variação da cruz no interior do círculo.²⁸

Música fantasma e Música sintoma

Como toda a criação, a criação musical processa-se no compositor pela via do fantasma (caso explícito do Monograma da Fuga de Bach) ou, em alternativa, pelos caminhos que levam à formação do sintoma.

O estatuto do objeto da criação não é o mesmo nos dois casos. No fantasma, o sujeito recusa a perda definitiva do objeto que o divide e atravessa. É, pois, esse objeto que ele

dificuldade em ouvir uma Fuga em toda a sua complexidade é semelhante à que permite identificar certas palavras num emaranhado de letras do alfabeto.

²⁷ Estas cruzes são representações da letra Grega χ (Chi), a primeira letra da palavra Cristo em Grego. Em alguns dos seus manuscritos, Bach substituiu χ por *Kreuz* (cruz). Acima dos símbolos de *Chi* há uma coroa que contém cinco pedras preciosas.

²⁸ Athanasius Kircher, um contemporâneo de Bach, descreveu a melodia quiasmática como *circulatio*, um círculo. Além de usar a sua assinatura musical e o monograma com as suas iniciais nas posições normal e retrogradada, Bach representou também o seu nome com números em ambas as direções. Ele tinha um grande fascínio por dois números, 14 e 41, que também são retrógrados. Lacan mostrou no seu último ensino como se pode fazer um nó borromeano com um círculo e uma cruz.

pp. 1-16

busca no Outro. Desde logo, cada peça vale como um pedaço arrancado, retirado ao Outro, que se vê, assim, na obrigação de reconhecer o valor da obra.

Ao contrário, o sintoma não só se confronta repetidamente, como joga com a perda do objeto ou o vazio da coisa. É por este motivo que a criação pelo sintoma se faz *ex nihilo*.

Foi também desta dupla maneira de compor que Toufic Kerbage e Gilson Beck falaram no Seminário da ACF – CEP.

Toufic Kerbage abordou a música do Médio Oriente e não só pelo lado do fantasma, remetendo-a para esse Outro do sujeito que é a Sociedade, para o papel tradicional e preponderante que aí desempenha o texto sagrado religioso, e «Deus» como nome último ou celeste de Um pai.

O que trouxe com a sua representação luminosa do som na religião e na política foi também uma nova luz à tese de Reik sobre a origem música; conjugando esta com a tese de Adorno sobre a existência social de músicos reacionários e revolucionários, mostrou que o saber do músico não é independente do poder; mas também que ambos visam um Gozo absoluto, mais ou menos divino.

A leitura de Gilson Beck foi diferente, pois, ao incidir sobre a estrutura borromeana (RSI) da coisa musical, e o vazio que contém, deixou finalmente em aberto a função desempenhada, na composição, por uma quarta dimensão, a do «sinthome» propriamente dito.

Lembro que, no último ensino de Lacan, o Real, o Simbólico e o Imaginário são dimensões autónomas e não hierarquizadas. O problema, então, é que o nó borromeano RSI também anula até um certo ponto a diferença entre cada uma destas.

Porém, o resultado da sujeição ao Um do nó não dá resto zero; o vazio da coisa permanece aí como o objeto perdido.

O designado «objeto a» é produzido como a réstia de gozo que empurra para a amarração do sintoma individual, mas também para a feitura da obra que cada um poderá criar a partir do nó do seu sintoma.

Numa espécie de Back-to-the-symptom, se me é permitido dizer, Gilson Beck pôs em ato aquilo que acabo de concluir. Por fim, brindou-nos graciosamente com uma primeira composição de «Música Borromeana».²⁹

²⁹ *Sinos Borromeanos*, de Gilson Beck, in Caixa de Pandora: <http://gilsonbeck.blogspot.pt/>