



Lourenço Astúa de Moraes

Silêncio e ruído

Introdução a uma abordagem da música a partir de Freud e Lacan

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica do Departamento de Psicologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientadora: Ana Maria Rudge

Rio de Janeiro
Julho de 2008



Lourenço Astúa de Moraes

Silêncio e ruído

Introdução a uma abordagem da música a partir de Freud e Lacan

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica do Departamento de Psicologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof^o. Ana Maria Rudge
Orientadora**

Departamento de Psicologia - PUC-Rio

Prof^a. Fernanda Theophilo da Costa-Moura
Instituto de Psicologia - UFRJ

Prof^a. Vera Lucia Silva Lopes Besset
Instituto de Psicologia - UFRJ

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade
Coordenador Setorial de Pós-Graduação
e Pesquisa do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, julho de 2008.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Lourenço Astúa de Moraes

Graduou-se em Psicologia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2005. Dedicou-se aos aspectos teórico-clínicos da psicanálise tal como transmitida por Jacques Lacan a partir dos escritos de Sigmund Freud. É vinculado à Escola Brasileira de Psicanálise, Seção Rio e ao Campo Freudiano.

Ficha Catalográfica

Moraes, Lourenço Astúa de

Silêncio e ruído : introdução a uma abordagem da música a partir de Freud e Lacan / Lourenço Astúa de Moraes ; orientadora: Ana Maria Rudge. – 2008.
141 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Psicologia)– Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Inclui bibliografia.

1. Psicologia – Teses. 2. Música. 3. Psicanálise. 4. Objeto voz. 5. Silêncio. 6. Das Ding. 7. Pulsão. I. Rudge, Ana Maria. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Psicanálise. III. Título.

CDD: 150

À Renata, minha mulher, que cada dia me dá o que não tem.

Agradecimentos

À Renata, pela ajuda, pelo apoio, o carinho.

Ào Luiz Guilherme, meu pai, um silencioso e infinito poço de carinho e à Yontá, minha mãe, cuja fala e seus ecos me sensibilizaram ao vazio da música.

Aos meus irmãos, Diego, Fabrício e Mathias, por me apresentar à música e ao que nela se encontra, à sua estética e a esse trabalho contínuo que busca delimitá-la.

À Tatiane Grova e à Maricia Ciscato, pela amizade, pelas risadas.

À Ana Maria Rudge, minha orientadora, que apostou desde o início no meu projeto.

À Fernanda Costa-Moura, cuja transmissão e ensino tornaram possíveis a escrita desta dissertação.

À Yollande Lisboa, que me transmitiu periodicamente os reais valores de *taceo* e *sileo*.

À Teresa e Pedro, grandes amigos e companheiros passados e futuros de peripécias turísticas, pelo carinho e amizade.

À Lavínia e Paulo, pelo carinho e pela generosidade com que sempre me acolhem.

Aos meus amigos e colegas do projeto Digaí-Maré: Rodrigo, Andréa, Vânia, Franciele, Flávia, Anamaria Lambert, Marcus André Vieira, Ana Lucia Lutterbach Holck e todos os demais.

Aos meus familiares e amigos, Mariana Guenther, Ioana, Mariana Guilhon, Rita, Bruno, Diva, Cabeto, Katja, Celina, Naiana, Felipe, João, Dado, Fernando, Paulo, Bruno Cecchetti, e a todos aqueles que estiveram comigo no percurso que me levou à feitura deste trabalho.

À CAPES pelo auxílio concedido para a realização desta dissertação.

Resumo

Astúa de Moraes, Lourenço; Rudge, Ana Maria. **Silêncio e ruído: introdução a uma abordagem da música a partir de Freud e Lacan**. Rio de Janeiro, 2008. 141 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O lugar que o silêncio ocupa, tanto na prática analítica como na música, é central. Buscamos no presente trabalho interrogar esse silêncio, supondo encontrar nele um ponto de interseção possível entre os campos em questão. Na música, o silêncio aparece, primeiramente, como aquilo que, estruturalmente, a nega, permitindo-lhe, assim, existir. É o vazio que confere ao som, sua forma. Por outro lado, o silêncio, por vezes imposto à própria música, aparece também nisso que esta levanta problemas de ordem ética e política. Em psicanálise, o silêncio, além de também ter uma posição estrutural, remete à pulsão. Invenção freudiana, a pulsão, mito que é, é aquilo de onde pode vir a advir um sujeito, isto é, a condição de possibilidade de uma escolha ética por parte do ser de linguagem. Jacques Lacan retoma o circuito pulsional de Freud e seus quatro termos e nos mostra que esse circuito se dá em torno de algo: o objeto *a*. Objeto causa de desejo e de angústia, o objeto *a* aparece sob diversas formas nos níveis do desenvolvimento subjetivo, a saber, oral, anal, fálico, escópico e vocal. Com Lacan, vemos que a voz é o mugido bestial do pai morto, grito de um deus sacrificado que assombra a linguagem. Trata-se de uma voz silenciosa mas presente, com efeitos no real. Sendo uma forma de calar essa voz, de abafá-la, a música, paradoxalmente, também veicula de forma privilegiada esse objeto e cria um vazio ao qual propomos, fechando o circuito, dar outro nome: o silêncio.

Palavras-chave

Música, psicanálise, objeto voz, silêncio, *Das Ding*, pulsão.

Abstract

Astúa de Moraes, Lourenço; Rudge, Ana Maria. **Silence and noise: an introduction to music from a freudian and lacanian perspective** Rio de Janeiro, 2008. 141 p. MSc Dissertation – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In music and in the psychoanalytical practice alike, silence occupies a central place. We sought, in the present work, to interrogate this silence, assuming to find in it, a possible intersection between the two fields. In music, silence appears, first of all, as that which structurally denies it, allowing it, thus, to exist. It is the emptiness that confers to sound, its form. On the other hand, silence, sometimes imposed on music itself, also appears in the fact that music raises problems associated with ethics and politics. In psychoanalysis, silence, also having a structural position, leads to the freudian invention called the drive. The drive, being a myth, is a condition to the appearance of a subject and to the possibility of the language being's ethical choice. Jacques Lacan revisits the drive circuit of Freud and its four terms indicating that it goes around something: the *a* object. Object cause of anguish and desire, the *a* object appears under many forms in the levels of subjective development, namely, verbal, anal, phallic, scopic and vocal. With Lacan, we see that the voice is the beastly roar of the dying father, the scream of a sacrificed god who haunts the language. It's a quiet but present voice, with effect in the Real. Being a way of silencing this voice, of stifling it, music paradoxly also propagates this object in a privileged way creating thus an emptiness which we propose, closing the circuit, to name in another way: silence.

Key-words

Music, psychoanalysis, object voice, silence, *Das Ding*, drive.

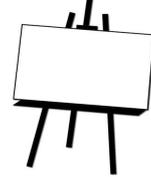
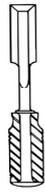
Sumário

1. Introdução	12
1.1. Freud, Lacan e a arte	12
1.2. O silêncio sobre a música	16
1.3. A via do silêncio e o encontro com o ruído	18
2. Silêncios...	22
2.1. ... em música	23
2.1.1. Cosmogonias e sacrifícios	26
2.1.2. O canto litúrgico e o 'recalque do ruído'	28
2.1.3. <i>Diabolus in musica</i>	29
2.1.4. O silêncio na música moderna	30
2.2. Em psicanálise...	31
2.2.1. <i>Tacere e silere</i>	32
2.2.2. <i>Taceo</i>	33
2.2.3. <i>Silere</i>	35
2.2.4. Silêncio como <i>a</i>	39
2.2.5. Silêncio e pulsão	40
3. A pulsão em Freud de 1905 a 1920	43
3.1. <i>Der Trieb</i>	44
3.2. A sexualidade infantil e o texto de 1905	46
3.3. Primeiro dualismo pulsional: as pulsões do eu e as pulsões sexuais	54
3.4. O narcisismo	56
3.5. As vicissitudes da pulsão	58
4. Para além do princípio do prazer, o silêncio	63
4.1. Para-além do prazer	64
4.2. O seu, o isso e o silêncio da pulsão	69

5. A pulsão e o vazio	79
5.1. A retomada da pulsão no seminário de 1964	79
5.1.1. Dentro e fora	79
5.1.2. Da transferência à pulsão	80
5.1.3. Uma ficção fundamental	82
5.1.4. A pulsão como instalação	82
5.1.5. Circuito da pulsão	85
5.2. O objeto <i>a</i>	86
5.2.1. A imagem do espelho	87
5.2.2. Um estranho objeto que causa angústia...	89
5.2.3. ... e desejo	91
6. Em torno do ruidoso inaudível da voz	96
6.1. Objetos caídos	96
6.1.1. O seio	97
6.1.2. As fezes	98
6.1.3. O falo	99
6.1.4. O olhar	100
6.2. A voz	101
6.2.1. A voz de Deus	101
6.2.2. Sobre a voz de Lacan	105
7. Silêncio e ruído	112
7.1. O ruído	112
7.2. <i>Diabolus in pulsum</i>	113
7.3. <i>Di(a)bolus in musica</i>	115
7.4. Mito e música	117
7.5. O silêncio	120
7.6. O vaso	123
7.7. O grito	124
7.8. O canto das sereias	126
8. Conclusão	130
9. Referências bibliográficas	135

Lista de figuras

Figura 1 – Montagem: da arte que restou	11
Figura 2 – Montagem: silêncios	21
Figura 3 – Montagem: a silenciosa melodia das pulsões	42
Figura 4 – Montagem: o silêncio no isso (a partir de Freud, 1923, p. 38)	62
Figura 5 – Montagem: circuito 1 (a partir de Lacan, 1964, p. 200)	78
Figura 6 – Montagem: circuito 2 (a partir de Lacan, loc. cit.)	95
Figura 7 – Montagem: silêncio e ruído	106
Figura 8 – Recorte do grafo do desejo completo (Lacan, 1960, p. 297)	107
Figura 9 – <i>O grito</i> de Edvard Munch	124
Figura 10 – Coda	129
Figura 11 – Montagem: referências	134



1

Introdução

Esta dissertação tem como objetivo propor o início de uma discussão a respeito de como a psicanálise poderia abordar a questão da música, sobretudo a partir da obra de Sigmund Freud e do ensino de Jacques Lacan. A questão levantada por essa dissertação emergiu do cruzamento de uma breve formação musical e do interesse pela música, com a ausência desse tema nas obras de Freud e Lacan. Trata-se, na verdade, mais de um ensaio onde proporemos, pela escolha de certos conceitos e caminhos, meios de abrir a discussão.

Da relação que, na música, o silêncio tem com o ruído, passaremos rapidamente, conduzidos pelo significante, para os lugares e valores que o silêncio pôde ter na psicanálise, o que nos levará à pulsão. Exporemos então as grandes linhas do desenvolvimento do conceito de pulsão em Freud e como este foi retomado por Lacan. Enfim chegaremos, por um lado, ao tratamento dado por Lacan à sublimação a partir da Coisa e, por outro, através do conceito de objeto *a*, à pulsão invocante e ao objeto voz. Proporemos, então, na conclusão, a partir do que apresentamos no decorrer da dissertação, possíveis aberturas para desenvolvimentos posteriores.

1.1

Freud, Lacan e a arte

É bem sabido que o questionamento a respeito da arte – o que é, quando é, como e quando opera etc – teve, desde Freud, um lugar central na teoria e na investigação psicanalíticas; Freud, ao longo de sua obra, e Lacan, ao longo de seu ensino, fizeram, ambos, uso recorrente dela. Como exemplo, o mais óbvio, basta lembrarmos o complexo de Édipo. Embora a história do herói Édipo faça, antes de mais nada, parte da mitologia grega, sua história chega a nós – e a Freud – por via da tragédia de Sófocles.

A relação que se tece entre psicanálise e arte é própria e assim deve ser, como evidencia o exemplo do complexo de Édipo: ela deve poder fazer avançar a teoria e prover o analista de ferramentas que lhe permitirão tratar.

Em um pequeno artigo publicado em *Scilicet* 6/7¹, intitulado “Nota sobre a beleza”, seu autor coloca a questão de saber ao que se detém Freud quando aborda o Moisés de Michelangelo, os quadros de Leonardo da Vinci e a Gradiva de Jensen. E responde:

- À ruptura das tábuas da Lei, pequeno estilhaçamento na perfeição que lhe permite escrever a narrativa de sua fantasia.
- Ao para sempre inacabado, ou melhor, inacabável, dos quadros de Leonardo, como de todo quadro ao qual podemos acrescentar sem fim um toque; sua função para o artista de ser um dia, uma vez por todas, intocável.
- Ao que, na infável beleza da encurvação de um pé, se torna perfeitamente dizível quando Gradiva, a que resplandece caminhando, se traduz *Bertgang* (Zoé). (*Scilicet* 6/7, 1976, p. 338)²

Assim, pôde concluir:

[...] é o *defeito* do belo que Freud faz falar. Enfiando, forçando imperturbavelmente o canto de sua dúvida nessa rachadura, ele faz estourar a harmonia por demasiado certa da beleza, e lhe devolve sua virtude erótica, perdida até então na contemplação narcísica (Ibid., p. 338)

A nova, não tão boa, que Freud traz ao homem após Darwin e Copérnico é que este não é a medida da beleza. Uma vez que o homem é, ao mesmo tempo, objeto e sujeito do julgamento estético, sua interpretação pode ser contestada. O que Freud traz aqui é a possibilidade, a responsabilidade, de um desvio quanto a certa contemplação do belo, essa que busca somente a plenitude, o harmônico, o proporcional. É um desvio do olhar, um olhar de outro ângulo, que se mostra com freqüência estranho, por vezes até mesmo angustiante.

Preferindo ao luminoso o que faz opacidade, rejeitando toda grade [de leitura], [Freud devolve] à beleza seu estatuto: portar a falha que permite entrar no circuito da linguagem. (Loc. cit.)

Trata-se, em suma, de trazer à cena do belo e, isso na medida do possível, algo que tende a ficar propositalmente esquecido, recalcado ou denegado. Pois,

¹ Com exceção daqueles que foram escritos por Jacques Lacan, os artigos da revista *Scilicet* não eram assinados.

² Sempre que pudemos, tentamos consultar as versões francesas originais dos textos. Quando tivemos acesso ao texto e o citamos, a tradução foi sempre feita por nós, assim como as traduções dos títulos de artigos e livros.

quando aborda a arte, Freud parece indicar-nos que, se de fato é preciso que ela busque essa dimensão da construção perfeita,

[...] uma proporção rigorosa que nos faz vibrar em acordo com ela, é preciso também que essa dimensão [...] seja incomensurável [...] e que a desordem dos afetos que sub-tenciona seja, ele também, iminente. (Ibid., p. 340)

Lacan retomou, em diversos momentos de seu ensino, a arte, sob este mesmo espírito. Em seu seminário de 1959-60, *A ética da psicanálise*, situou a importância da sublimação uma vez que esta apresenta ressonâncias de ordem ética que ultrapassam uma questão meramente estética. Assim, sua função pode ser ordenada em referência à Coisa freudiana, o *das Ding*, objeto perdido cujo impossível reencontro seria o objetivo de todo sujeito (Lacan, 1959-60) e cuja busca caracterizaria esse sujeito enquanto tal, assim como seu objeto e seu desejo (Regnault, 1997).

Segundo Lacan (1959-60),

essa Coisa é acessível em exemplos muito elementares que são quase da natureza da demonstração filosófica clássica [...]. [...] Tomei o exemplo esquemático do vaso para permitir-lhes apreender onde se situa a Coisa na relação que coloca o homem na função do que faz mediação entre o real e o significante. Essa Coisa, da qual todas as formas criadas pelo homem são do registro da sublimação, será sempre representada por um vazio, precisamente pelo fato de ela não poder ser representada por outra coisa – ou, mais exatamente, de ela não poder ser representada senão por outra coisa. Mas, em toda forma de sublimação, o vazio será determinante. (Lacan, 1959-60, p. 155)

Das formas sublimatórias de referência à Coisa, Lacan (1959-60), retomando a articulação que, Freud (1913) em “Totem e tabu” já fizera entre um certo quadro patológico e a sublimação³, nos indica três modos de organização – arte, religião e ciência – associando a cada uma destas uma estrutura clínica e uma operação psíquica. *Em torno* do vazio, organiza-se a arte, correspondendo ao recalque histórico. Do que *evita* ou *respeita* esse vazio, organiza-se a religião, correspondente ao deslocamento do obsessivo. Por fim, do que *não crê* no vazio, teríamos a ciência, cuja operação relativa seria a forclusão da paranóia.

³ “As neuroses, por um lado, apresentam pontos de concordância notáveis e de longo alcance com as grandes instituições sociais, a arte, a religião e a filosofia. Mas, por outro lado, parecem como se fossem distorções delas. Poder-se-ia sustentar que um caso de histeria é a caricatura de uma obra de arte, que uma neurose obsessiva é a caricatura de uma religião e que um delírio paranóico é a caricatura de um sistema filosófico” (Freud, 1913, p. 85).

Em uma conferência datada de 1997, François Regnault retoma essa perspectiva lacaniana da arte como forma de organização em torno do vazio e propõe pensar o tema a partir de duas questões: primeiramente, que autoridade o vazio e a Coisa dão à psicanálise para falar da arte? Em seguida, como reconhecer esse vazio em torno do qual ela se organiza, ao se pensar a arquitetura, a pintura, o teatro e a música?

Em 1965, Lacan retoma a posição de Freud quanto à aplicabilidade (ou não-aplicabilidade) da psicanálise à criação artística – isto é, a possibilidade de uma ‘psicanálise da obra-de-arte’ – para, em seguida, marcar uma radicalização dessa perspectiva freudiana nisso que, segundo ele,

[...] a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, ainda que essa lhe tenha sido reconhecida como tal, é a de se recordar, com Freud, que, em sua matéria, o artista sempre o precede, e que, logo, [o psicanalista] não tem por que bancar o psicólogo ali onde o artista lhe abre caminho (Lacan, 1965, p. 192-3).

Ainda a esse respeito, Lacan (1958) nos adverte que a psicanálise se aplica apenas como tratamento. A conclusão de Regnault (1997) é que Lacan, então, não aplica a psicanálise à arte ou ao artista, mas a arte à psicanálise, e isso somente quando a arte pode fazer avançar a teoria psicanalítica e, logo, ser de uso clínico.

Se do ponto de vista da teoria lacaniana entendemos por arte esse modo específico de organização *em torno* do vazio, podemos, então, conceber, à luz do desenvolvimento feito no texto sobre Leonardo da Vinci, por exemplo, que, ao lidar com determinada produção artística, a psicanálise tentou evidenciar o retorno do recaiado na obra ou no artista (Ibid.).

Ainda em relação a da Vinci, Regnault (1997) nos indica que o que antes fora um traço de caráter do artista – sua relação com a pintura e com a busca de conhecimento – pôde em seguida ser transformado, via desenvolvimento teórico, em noções da psicanálise – sublimação, homossexualismo etc. Nos termos do Regnault (1997), “[...] em Freud, não raro o que parece uma elucubração sobre o autor constitui também [...] o avanço de um conceito” (Regnault, 1997, p. 21). O mesmo se aplicaria a Lacan.

Desta forma, assim como Freud pôde com a tela *Sant’Ana com a Madona e menino*, de Leonardo da Vinci, ensinar-nos sobre o retorno do recaiado e a sublimação, com *Os embaixadores*, de Holbein, Lacan pôde, por sua vez, dizer-

nos mais a respeito do falo ou do olhar. Segundo Regnault (1997), *Os embaixadores* e *As meninas*, este último de Velásquez, nos ensinam, inclusive, o que é um quadro, assim como Sófocles e Claudel nos ensinam o que é uma tragédia. Isto não é de pouca importância, visto que

[...] a teoria dos conceitos fundamentais da psicanálise, notadamente a pulsão, não pode prescindir de saber o que é um quadro; a ética da psicanálise não pode ignorar o trágico. (Ibid., p. 22)

Dos suportes artísticos que serviram à psicanálise, temos, então, de Freud a Lacan: a escultura – *Moisés*, de Michelangelo –, a pintura – a *Monalisa* e *Sant’Ana com a Madona e o menino* e *São João Batista*, de Leonardo da Vinci; *Os embaixadores*, de Holbein; *As meninas*, de Velásquez; *Saturno*, de Goya –, o teatro – *Antígona*, de Sófocles; *Hamlet*, de Shakespeare; Claudel, Beckett, Genet, Racine – e a literatura – Jensen, Hoffman, Gide, Joyce, Marguerite Duras. Resta, então, a música.

1.2

O silêncio sobre a música

Em um de uma série de seminários justamente dedicados à música e à psicanálise, Regnault (2002) chama atenção para o marcante silêncio da psicanálise sobre a música, sobretudo no que toca a autores mais clássicos.⁴ Fica patente como a música parece, de certa forma, ter sido deixada de lado por Freud e Lacan quando comparamos as linhas que estes autores lhe dedicaram com as que dedicaram às demais formas de arte.

Freud (1914a) chega quase a se justificar. Diz ele:

[...] as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência, a pintura. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito. Onde não consigo fazer isso, como, por exemplo, com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber porque sou assim afetado e o que é que me afeta. (Freud, 1914a, p. 217)

⁴ A única exceção parece ter sido Theodor Reik com suas *Variações sobre um tema de Mahler* que, no entanto, não parece ser mais que um “[...] comentário dos textos musicados por Mahler, talvez algumas percepções sobre a fantasmática de Mahler, mas nunca nada, por exemplo, sobre o ‘interior’ da música tal como: o que é um acorde de sétima dominante para a psicanálise?” (Regnault, 2002, s/p).

Não obstante, ele teria analisado a voz de Sarah Bernhardt, louvado as músicas de Yvette Guilbert e conhecido de cor e salteado a ópera *Carmen*, de Bizet (Regnault, 2002). De fato e apesar de suas afirmações, é curioso – mas não impossível – que um homem como Freud possa, com efeito, ter sido insensível à música. Afinal, Freud por pouco admite se comover com ela...

Lacan, por sua vez, chega a dizer ou comentar, aqui ou acolá, algo sobre a música, dizendo inclusive que terá um dia de falar a respeito dela em uma lição de seu *Seminário* de 08 de maio de 1973. Mas o fato é que nunca se ateu de forma mais demorada à questão. Tomando o exemplo da lição de 14 de março de 1964 intitulada “O que é um quadro”, Lacan nunca se debruçou sobre uma questão do tipo ‘*o que é uma sinfonia*’. Sabemos, no entanto, que Lacan ouvia o que, em matéria de música contemporânea, pode ser considerado o que havia de melhor nas décadas de 50 e 60: ia frequentemente aos concertos do *Domaine Musical*, organizados por compositores como Boulez, Stockhausen, de 1953 a 1973, e dirigidos por Jean-Louis Barrault e Madeleine Renaud (Regnault, 1997).

Dos que sucederam Freud e Lacan, temos, além de Reik, alguns autores que se debruçaram, uns de forma mais breve do que outros, sobre a questão da música. Para citar somente alguns, temos escritos de Alain Didier-Weil sobre a percepção no ouvinte intitulado “Quatro tempos subjetivantes” (1976-7), o livro *A nota azul* (1997), e um capítulo consagrado ao tempo musical, “O tempo do Outro: a música” de seu livro *Os três tempos da lei* (1998). Didier-Weil também faz uma longa intervenção na qual aborda o tema, em 08 de fevereiro de 1977, no seminário de Lacan intitulado *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile a mourre*, ainda não publicado. Temos um pequeno artigo, “Do objeto musical no campo da psicanálise”, também publicado em *Scilicet* 6/7, e finalmente a apresentação de François Regnault, “Gozar da decifragem” (2002) que parte justamente do relativo silêncio de Freud e Lacan a respeito da música propondo se tratar, quem sabe, de um silêncio voluntário estabelecido sobre uma não relação, um impossível, entre psicanálise e música.

1.3

A via do silêncio e o encontro com o ruído

A música, ou, sobretudo, seus efeitos, costumam não somente levantar questionamentos – o que é? como funciona? por quê funciona? – como os mais diversos posicionamentos a seu respeito. Louvável e libertadora para alguns, condenável e diabólica para outros, a música – como, aliás, qualquer forma artística – acaba escapando do puramente estético para vir nuançar o político e o erótico. A história da música o mostra de forma patente.

Não seria isso, por si só, razão suficiente para que ela merecesse maior interesse dos psicanalistas? De que ordem é esse prazer que parece entrar pelo ouvido? O que é isso que parece nos hipnotizar e, por vezes, sob falsos ares de libertação, parece mais é nos comandar, de forma sutil, quase como um sussurro demoníaco? Como podemos situar o que toma lugar no nosso corpo, colocando-o em ação ou paralisando-o por completo; ora inflamando paixões ora apaziguando-as?

De acordo com o músico, compositor e ensaísta brasileiro José Miguel Wisnik (1989):

O som é um objeto subjetivo que está dentro e fora, mas nos toca com uma enorme precisão. Suas propriedades ditas dinamogênicas tornam-se assim, demoníacas (o seu poder, invasivo e às vezes incontrolável, é envolvente, apaixonante e aterrorizante). (Wisnik, 1989, p. 28)

fazendo assim da música uma “[...] arte de que a alma se serve para agir sobre outras almas” (Hegel, 1820-29).

Ao abordar o chofar⁵, Lacan (1962-63) nos fala de certos sons de:

[...] caráter profundamente comovente, inquietante [...]. Independentemente da atmosfera de recolhimento de fé, até mesmo de arrependimento, na qual se manifestam e ressoam, uma emoção inabitual surge pelas vias misteriosas do afeto propriamente auricular que não podem deixar de tocar, a um grau verdadeiramente insólito, todos aqueles que estejam ao alcance de ouvi-los. (p. 284)

⁵ O Chofar ou Shofar (do hebraico שופר *shofar*) é uma “buzina de chifre de carneiro (ou de qualquer animal, exceto a vaca) usada pelos antigos hebreus em seus rituais e ainda usada nas sinagogas no término do *Yom Kippur* (dia do perdão), antes e durante o *Rosh Hashana* (ano-novo), na proclamação do ano sabático etc.” (Dicionário eletrônico Houaiss de língua portuguesa, verbete ‘chofar’).

A orelha – esse orifício único no campo do inconsciente que não pode se fechar (Lacan, 1964) – parece assim tornar-se uma verdadeira zona erógena; basta vermos como essa borda que a orelha constitui é, nas mais diversas culturas, recorrentemente marcada enquanto tal, ornamentada e enfeitada.⁶

No decorrer de nossa pesquisa, as vias para abordar a questão da música a partir de um referencial psicanalítico foram, ainda que presentes desde o início, se impondo: embora outros caminhos – a repetição e o tempo ou ainda, o feminino – pudessem ter sido trilhados, nos pareceu que seria impossível tomá-los adequadamente sem antes aprofundar a via primeira que se nos apresentou, a saber, a via da pulsão, do *das Ding* e do objeto *a*. Ainda que, de certa forma, estes outros caminhos apareçam de maneira mais ou menos implícita no decorrer da dissertação, optamos por adiar seu desenvolvimento para um trabalho posterior.

No decorrer de nossa pesquisa – a cada fragmento que mencionasse direta ou indiretamente a música e/ou seus efeitos ou, a cada possível justificativa que fomos encontrando ou construindo para esse silêncio⁷ –, isso que de início era uma interrogação foi se transformando em enigma, posto que algo sempre parecia restar. No meio deste, o silêncio fora adquirindo um lugar cada vez mais central. Optamos então por trazer ao primeiro plano o próprio silêncio, dada sua importância tanto para a música como para a psicanálise; em outros termos, deslocamos a questão ‘porque pouco se fala sobre música e psicanálise?’ para a outra ‘o que é o silêncio para a música e, sobretudo para a psicanálise?’. Deixamo-nos inicialmente guiar pelo significante, constatando felizmente – no sentido do *bom encontro*, desse que remete ao que vem em boa hora, *bon heure* em francês, na origem de *bonheur*, felicidade – que, na via da interrogação que foi a nossa e nas portas pelas quais passamos, o silêncio foi a chave.

O encontro com o ruído se mostrou *a posteriori*, ainda que paradoxal: constatamos que, por vezes, o silêncio pode ser ruidoso. É assim justamente pelo paradoxal da coisa que o silêncio e o ruído – que podem também ser lidos como o vazio e a mancha, temas centrais no ensino de Lacan – se mostraram uma maneira

⁶ Em “Do objeto musical no campo da psicanálise”, fala-se inclusive de ‘gozo auditivo’ e de ‘sexualização metonímica do epitélio da membrana basilar’.” (*Scilicet* 6/7, 1976, p. 330).

⁷ Sobre o porquê desse silêncio, conferir o já citado artigo “Gozar da decifração” de François Regnault.

viável de começar a colocar a questão da música em psicanálise, posto o valor assimétrico que silêncio e ruído constituem em relação ao som.



2

Silêncios...

Parece-nos honesto, senão desnecessário, começar afirmando que qualquer definição de música há de ser limitada. Limitada não somente porque a música, com tudo o que nela poderíamos incluir, não saberia caber no mais ou menos curto enunciado que costuma ser o de uma definição, mas, sobretudo, porque qualquer exercício de descrição disso que é som – e, logo, da música, embora, como veremos, ‘som’ e ‘música’ não se sobreponham assim tão facilmente – com palavras, traz essa limitação que consiste em tentar traduzir um intraduzível.

Como indica François Regnault (2002), há na música um discurso:

[...] frases, afirmações, interrogações etc, em suma, algo que torna audível o discurso do Outro, como isso que Lacan diz do teatro, onde “é claro que o inconsciente se faz presente sob a forma do discurso do Outro, que é um discurso perfeitamente composto”, com a exceção de que em música não lidamos com sentido explícito algum. (Regnault, 2002, s/p)

Assim, antes de falar em ‘tradução’, deveríamos dizer ‘interpretação’. Costumamos, aliás, dizer de uma peça que ela é ‘interpretada’ por um músico. Isto posto, e dentro do impossível no qual esbarra o ‘falar de música’, nos arriscamos então a colocar algumas curtas definições que, ainda que grosseiras e superficiais, serão suficientes para iniciarmos nossa discussão.

A versão eletrônica do dicionário *Houaiss* define música das seguintes formas: “combinação harmoniosa e expressiva de sons” e “seqüências de sons agradáveis ao ouvido”. Já no *Webster’s*, encontramos como primeira definição: “arte de som no tempo que expressa idéias e emoções de forma significativa através de elementos de ritmo, melodia, harmonia e cor”. A definição do dicionário francês *Petit Larousse*, por sua vez, se limita a descrever a música como arte caracterizada por uma combinatória de sons. Se tais definições parecem de fato todas caberem dentro do que usualmente concorda-se em dizer que é música, quase todas elas deixam de lado dois pontos fundamentais: o tempo –

ainda que se possa argumentar que, falando de música, a temporalidade fica implícita – e o silêncio.¹

O que aparece – ou melhor, não aparece – em todas essas definições é que algo de essencial e fundamental à música parece ficar de certa forma proscrito, velado. Continuemos. Foi no verbete ‘música’ da versão em português da enciclopédia eletrônica on-line *Wikipédia* que encontramos, ainda que em um simples e primeiro nível, o que alhures não é mencionado: “A *música* (do grego *musiké téchne, a arte das musas*) constitui-se basicamente de uma sucessão de sons e silêncio organizada ao longo do tempo” (s/p).

Som, silêncio e tempo. Temos aqui três significantes que se encontram no cruzamento da definição e da discussão do que é música, por um lado, e de certos aspectos da psicanálise, por outro. Assim como não se pode falar de música sem levar em conta que a relação que som, silêncio e tempo mantêm entre si, é parte fundamental da transmissão do que é o processo analítico e do que nele está implicado a discussão sobre o que se diz e o que (se) é calado, sobre o quê do tempo, na cura analítica, é lógico e/ou cronológico.

Abordar a questão da psicanálise e da música pelo silêncio se justifica a partir disso que pode, então, constituir um ponto de junção entre o discurso sobre a música e o discurso da psicanálise. A rigor, o valor que o silêncio tem na cura psicanalítica não é exatamente o mesmo que tem na discussão da teoria musical, muito porque um se dá, de saída, como prática clínica, ao passo que o outro – ainda que a musicoterapia vá nesse sentido – parece prescindir de uma aplicabilidade clínica e de um valor terapêutico para se sustentar como prática, arte etc.

2.1

... em música

Tentar dar conta de uma experiência musical a partir de uma língua – diferenciando aqui ‘língua’ de ‘linguagem’ –, seja ela escrita ou falada, parece ser, como já o enunciamos, algo da ordem de um impossível. Basta inclusive,

¹ Não querendo desde já entrar aqui na discussão sobre a música e seu estatuto de arte, podemos, no entanto, acrescentar a respeito do que estas definições avançam, talvez com um pouco de excessiva rapidez, que a exigência de agradabilidade e harmonia na definição do que é musical é passível de problematização.

constatarmos como é costume tratar do que é musical a partir de um vocabulário que remete ao visual: temos a escala dita cromática² ou, ainda, a apelação de um determinado timbre, dito mais ‘luminoso’ que outro; ao afetivo – ao dizermos que uma escala em maior é ‘alegre’ e em menor ‘triste’; e ao subjetivo – tal como se dá na relativa precisão dos elementos indicativos de andamento encontrados em partituras de música erudita, tipo ‘*allegro ma non troppo*’, isto é, ‘alegre mas não muito’ ou ‘rápido mas não muito’. Cabe ao músico interpretar.³ É, aliás, marcante como dois músicos podem interpretar uma mesma partitura de forma completamente diferente.

Tentar dar conta do silêncio, que por definição é pura negatividade, parece, se fosse possível dar um gradativo do impossível, ser ainda mais desta ordem do que tratar de música. Tratar do silêncio só é então possível esbarrando continuamente em um limite, em uma borda.

O silêncio em música se dá, em um primeiro nível, a partir da estrutura musical fundamental: o ritmo, mas também a melodia, senão pelo efeito que podem ter no ouvinte, nada mais são, no fundo, do que seqüências intercaladas de impactos sonoros de duração e intensidades variáveis e silêncios. O próprio som, a onda sonora, que ao ouvi-lo temos a impressão de certa continuidade, é na verdade uma intercalação, imperceptível devido a sua rapidez, de uma batida e de um silêncio. Um pulso rítmico, uma batida de tambor, por exemplo, emite freqüências percebidas pelo ouvido como recortes de tempo, no qual podem ser inscritas variações e recorrências. Acelerando a freqüência rítmica – e essa é a propriedade dos instrumentos musicais, com exceção, é claro, dos de percussão –, a partir de 10 Hz (dez ciclos por segundo⁴), elas começam a mudar de caráter e

² Escala de doze notas com intervalos de semitons entre elas.

³ Cf. os tipos de andamento e seus valores: *gravissimo* - extremamente lento; *grave* - muito vagorosamente e solene; *larghissimo* - muito largo e severo; *largo* - largo e severo; *larghetto* - mais suave e ligeiro que o largo; *lento* - lento; *adagio* - vagorosamente, de expressão terna e patética; *adagietto* - vagorosamente, pouco mais rápido que adagio; *andante* - velocidade do andar humano, amável e elegante; *andantino* - mais ligeiro que o andante, agradável e compassado; *moderato* - moderadamente (nem rápido, nem lento); *allegretto* - nem tão ligeiro como o *allegro*, também chamado de *allegro ma non troppo*; *allegro* - ligeiro e alegre; *vivace* - rápido e vivo; *vivacissimo* - mais rápido e vivo que o *vivace*, também chamado de *molto vivace*; *presto* - veloz e animado; *prestissimo* - muito rapidamente, com toda a velocidade e presteza (enciclopédia on-line *Wikipédia*, verbete ‘andamento’ no portal de música erudita).

⁴ Se tomássemos um hipotético som puro monotônico – na natureza, a maioria dos sons são combinatórios de vários sinais sonoros -, o representaríamos por uma senóide pura e possuiria uma velocidade de oscilação ou freqüência medida em hertz (Hz) e uma amplitude ou energia medida em decibéis (*Wikipédia*, verbete ‘som’).

passam a um estado de granulação cada vez mais veloz, até que, a partir de um determinado ponto de inflexão, ocorre um salto qualitativo no qual o ritmo se torna melodia (Wisnik, 1989).⁵ Assim, aquilo que costuma se caracterizar pela presença de uma onda sonora não pode ser pensado sem a ausência dessa mesma onda sonora. Por outro lado, e isso se aplica, sobretudo, à música ocidental onde não há tantos *glissandos*⁶ quanto em certas tradições musicais orientais, o silêncio, além de ser um elemento de composição, possuindo inclusive diversos tipos de notação em função de seu tempo de duração, é o que permite distinguir uma nota de outra.

A relação da música com o silêncio, entretanto, não é somente essa na qual o silêncio aparece como elemento estrutural no sentido de uma interrupção entre dois sons. Segundo Wisnik (1989), a história da música é um longo diálogo entre o som – tido aqui como recorrência periódica e produção de constância – e o ruído – enquanto perturbação relativa da estabilidade e superposição de pulsos complexos, irracionais e defasados, distinção esta, é claro, puramente construída e administrada de diversas formas segundo as culturas e o momento histórico.

Estabilidade e instabilidade são noções atravessadas de historicidade, uma vez que a medida do que é estável ou não é sempre dado segundo a interpretação e produção das culturas. Assim, certos elementos, ritmos e timbres serão ora recusados e proibidos – isto é, silenciados –, ora acolhidos e tidos como fundamentais. O que determinará essa codificação será a constituição das escalas musicais.

⁵ Segundo Wisnik (1989), entre dez e mais ou menos quinze hertz, o som entra numa faixa *difusa e indefinida* entre a duração e a altura, estabilizando-se somente por volta dos cem Hertz e subindo rapidamente em direção aos agudos até a faixa audível de 15 mil hertz, definindo-se a partir daí “através da sensação de permanência especializada do som melódico (quando a periodicidade das vibrações fará então com que escutemos com a identidade de um possível dó, um mi, um lá, um si)” (Wisnik, 1989, p. 21).

⁶ O *glissando* é uma técnica que consiste em fazer ouvir com rapidez todos os sons possíveis entre duas notas, passando de um para o seguinte ao modo de um deslizamento. Estritamente falando, um *glissando* só seria possível vocalmente ou em instrumentos de corda.

2.1.1

Cosmogonias e sacrifícios

A dita música modal é definida em relação à música tonal, ou tonalismo, e diz respeito às tradições musicais das sociedades pré-capitalistas – estando nelas englobadas as tradições orientais (chinesa, japonesa, indiana e árabe, entre outras), as ocidentais (música grega antiga, canto gregoriano e a música dos antigos povos da Europa), as da América pré-colombiana, as da África e as da Oceania. Generalizando, trata-se de uma música que soa de forma reiterativa, circular, criando assim grandes sutilezas e complexidades em torno de uma nota fixa, a chamada tônica. Enquanto essa tônica permanece constante, “[...] a melodia gira em torno da escala e o ritmo produz variações, rebatendo com suas acentuações deslocadas os tempos e os contratempos do pulso” (Wisnik, 1989, p. 113).

No mundo modal, a música é vivida como uma experiência do sagrado, uma vez que atualiza, a cada vez, uma luta cósmica e caótica entre som e ruído. Essa luta é vivida como uma troca de dons entre a vida e a morte, os deuses e os homens. Em outros termos, é vivida como *rito sacrificial* (Loc. cit.). Da mesma forma que o sacrifício de uma vítima – o bode expiatório – busca canalizar a violência destruidora, ritualizada, para sua superação simbólica, o som é o bode expiatório sacrificado pela música, já que esta converte o ruído mortífero em pulso ordenado. Assim, o som possui um caráter ambivalente: produz ordem e desordem, vida e morte; do ruído, ameaçador, desestabilizador e invasivo, extrai-se harmonias balsâmicas, exaltantes, extáticas (Loc. cit.). A música modal trava, antes de tudo, “[...] uma relação com o corpo indiviso da terra: seus fluxos germinais intensos são inscritos ruidosamente no corpo dos homens e das mulheres [...]” (Ibid., p. 34) e dessa inscrição se extrai um canto sonoro. Nas estruturas despóticas, onde o corpo da terra é apropriado pelo poder vigente, a música passa a ser privilégio do centro despótico; as contestações tendem a se tornar ruídos, cacófatos sociais, sendo assim expurgados e silenciados. Pela música, o corpo sutil de conflitos sociais começa a tomar forma (Loc. cit.).

O modal é a ruidosa e intensa ritualização de uma trama simbólica em que a música, investida de poder místico, terapêutico ou destrutivo, é submetida, em função mesmo desse poder, a uma prática cercada de cuidados rituais e interdições. Segundo Wisnik, basta para isso tomarmos, de um lado, os mitos que

nos falam de música e observar como estão centrados no símbolo sacrificial, e, de outro, os instrumentos mais primitivos nos quais a marca desse sacrifício é explícita: flautas feitas de ossos, cordas de intestino, buzinas e cornetas feitas de chifre (Loc. cit.). Do animal sacrificado se produz o instrumento; do ruído, se dá o som. “A violência sacrificial é a violência canalizada para a produção de uma ordem simbólica que a sublima” (Ibid., p. 35).

Santo Agostinho (apud Wisnik, 1989) teria comparando Cristo a um tambor, sua pele esticada na cruz, seu corpo sacrificado para que o ruído do pecado se transformasse em salvação da cantilena da Graça, holocausto sem o qual não seria possível o canto das aleluias.

A música extrai o som do ruído a partir de um sacrifício cruento, para poder articular o barulho e o silêncio de que é feito o mundo (Ibid). Segundo Marius Schneider, “sempre que a gênese do mundo é descrita com precisão desejada, um elemento acústico intervém no momento decisivo da ação” (Marius Schneider apud Wisnik, 1989, p. 37). A música aparece aqui então como

[...] modo da *presença* do ser, que tem sua sede privilegiada na *voz*, geradora, no limite, de uma proferição analógica do símbolo, ligada ao círculo, ao mito/rito, e à encantação como modo de articulação entre e a palavra a música. (Wisnik, 1989, p. 37)

É que, segundo Schneider (apud Wisnik, 1989), “a fonte de onde emana o mundo é sempre de ordem acústica” (p. 38). O vazio da origem, também chamado de “abismo primordial, a garganta, a caverna cantante, [...] a fenda na rocha das Upinaches ou o Tao dos antigos chineses, de onde o mundo emana ‘como uma árvore’” (Ibid., p. 38), é uma imagem do espaço vazio ou do não-ser, donde se eleva o sopro apenas perceptível do criador (Marius Schneider apud Wisnik, 1989). Esse som saído do Vazio é o produto de um pensamento que faz vibrar o Nada e, ao se propagar, cria o espaço. É um monólogo em que o corpo sonoro constitui a primeira manifestação perceptível do Invisível. Esse abismo primordial se dá assim como fundo de ressonância, e o som que dele emana é considerado como a primeira força criadora, personificada na maior parte das mitologias por deuses-cantores (Marius Schneider apud Wisnik, 1989).⁷

O canto dos homens, por sua vez, nutre os deuses que dão vida ao mundo, ao passo que os deuses são seres mortos que só vivem do canto proferido pelos

homens (Loc. cit.). No ritual do sacrifício, o corpo do homem se dá como uma poderosa máquina de produção, de amplificação e de ressonância sonora.

Assim, o que caracteriza as músicas modais é o modo como são voltadas para um pulsar rítmico; isto é, as alturas melódicas encontram-se na maior parte do tempo a serviço do ritmo, “[...] criando pulsações complexas e uma experiência do tempo vivido como descontinuidade contínua, como repetição permanente do diferente” (Ibid., p. 40). O modal se dá, em suma, como músicas do pulso, cíclicas, subordinada a prioridades rituais. Consequentemente, não é de se espantar a importante presença dos instrumentos de percussão, “[...] testemunhos mais próximos, entre todas as famílias de instrumentos, do mundo do ruído” (Loc. cit.) e das vozes

vozes que são instrumentos e instrumentos que são vozes [...]. Falsetes, *jodls* (aquele ataque da garganta que caracteriza o canto tirolês e [...]) certas músicas africanas), vozeios, vocalises, sussurros, sotaques, timbres. (Loc. cit.)⁸

Temos, então, um modo musical no qual

o ruído cerca o som como uma aura. O som desponta alegre e dolorosamente (como uma tatuagem sonora) no corpo, e essa inscrição ruidosa, que nega o ruído, funda e mantém o som. Som e ruído estão presentes na música modal em ziguezague. (Loc. cit.)

2.1.2

O canto litúrgico e o ‘recalque do ruído’

O canto gregoriano, tomado habitualmente como ponto de partida da história da música tal como é usualmente concebida no ocidente⁹, inaugura uma tradição que vai desembocar, nos séculos XVII, XVIII e XIX, nas músicas barroca

⁷ Cf., por exemplo, a análise de Claude Lévi-Strauss sobre o mito *Arecuná* em *O cru e o cozido* (1964).

⁸ “Em certas tradições, especialmente entre árabes e indianos, os sons são cantados como notas (que se localizam num ponto preciso da altura melódica), mas também ‘glissados’, deslizados em torno dessas referências “fixas” através de nuances melismáticas [...]” (Wisnik, 1989, p. 40), isto é, várias notas para uma mesma sílaba.

⁹ A música da Grécia antiga só chegou a nós indiretamente, por informações de cunho teórico ou fragmentos insuficientes para que possamos reconstruir o mundo musical em que foi construído. Sabe-se, no entanto, que na antiguidade grega, vários tipos de escalas foram usadas simultaneamente. A estas escalas, também chamados de ‘modos’, eram associados o que os gregos chamavam de *ethos*, isto é, em cada modo – relacionado pela sua denominação, a uma região ou povo – era possível identificar uma qualidade mimética assim como uma potencialidade ética. O modo *dórico*, por exemplo, era relacionado ao caráter viril do lacedemonianos e ligado tradicionalmente ao solene. O *frígio*, em função de suas afinidades orientais era ligado, por sua

e clássico-romântica. Um de seus principais marcos foi como evitou, sistematicamente, qualquer instrumento de acompanhamento. Trata-se de uma música pensada para ser cantada por vozes masculinas, em uníssono e à capela, feita para ressoar nessas caixas acústicas que eram as igrejas (Loc. cit.).

A história da relação da Igreja com a música durante a Idade Média foi uma história conturbada. Em momentos de rigorismo extremo, a música, com seus sussurros, seus melismas¹⁰ e suas danças, chega a ser considerada em sua totalidade como diabolicamente ruidosa. Assim, uma vez que parece ser impossível calar nela os elementos ‘ruidosos’ e desestabilizantes, e que ela parece sempre abrir “[...] o flanco da falha, da assimetria, do excesso, da incompletude e do desejo” (Wisnik, 1989, p. 41), ela deve então ser completamente evitada e silenciada. Em outros momentos, a Igreja incorpora os barulhos das músicas populares tendo como resultado sugestivas polifonias (Loc. cit.).¹¹

O que buscava a música medieval litúrgica era “[...] recalcar os demônios da música que moram [...] nos ritmos dançantes e nos timbres múltiplos, concebidos aqui como ruídos [...]” (Loc. cit.). Estes demônios aparecem na música de forma mais radical em um pequeno intervalo chamado trítono.

2.1.3

Diabolus in musica

As melodias resultantes da escala diatônica usada no canto gregoriano apresentam, em função de uma sucessão desigual de tons e semitons, certas matizes e nuances que lhes são próprios. Essa sucessão específica que confere à escala sua riqueza, também traz um excedente de problemas a resolver no que concerne à administração da desigualdade (Ibid.). Além de seu rendimento depender de sua desigualdade constitutiva – o que por si só já lhe confere propriedades tidas como sedutoras –, a presença do trítono faz dela uma escala particularmente problemática.

vez, ao dionisismo. Além disso, temos o *lídio*, o *jônico*, o *mixolídio* e o *eólio* (Wisnik, 1989, p. 40).

¹⁰ Cf. nota 9 acima.

¹¹ É o caso, por exemplo, do motejo, canto a várias vozes que mistura elementos sacros e profanos (Wisnik, 1989).

O trítano é um intervalo de três tons, tal como o que temos, por exemplo, entre as notas *fá* e *si*, e funciona como um tipo de antítese da oitava. Ao passo que esta é um intervalo completamente estável, o trítano, por sua vez, é absolutamente instável.

Segundo Wisnik, o trítano se opõe à oitava como o ‘símbolo’ se opõe etimologicamente ao ‘diabo’, isto é, ao *diabolus*.

A palavra ‘símbolo’ diz na sua raiz grega, ‘o que joga unido’ [...]. Assim, o triângulo formado pelas notas (dó-sol-dó), onde a oitava (dó-dó) se divide harmonicamente em uma quinta (dó-sol) e uma quarta (sol-dó), evidencia as propriedades unificadoras do símbolo [...]. Mas a oitava dividida pelo trítano em duas partes iguais (dó-fá sustenido-dó, ou fá-si-fá) projeta as propriedades esquizantes do *diabolus* (o que joga através, o que joga cortando, o que joga para dividir) (Wisnik, 1989, p. 83).

O fato da escala diatônica abrigar estruturalmente a ‘falha’ do trítano, dissonância incontornável também chamada de *diabolus in musica*, se tornará, durante a Idade Média, um problema não somente musical, mas também de ordem moral e metafísica. Se, no mundo modal, a cosmogonia é, como vimos, de ordem musical, então o *diabolus* no trítano intervém na criação divina, penetrando na escala diatônica no momento último de sua criação (a sétima nota do ciclo de quintas que compõem a escala), devendo assim, ser, não somente evitado, como também, não nomeado. Em função disso, a nota *si* permaneceu durante toda a Idade Média sem nome, sendo sempre que possível contornada na prática compositiva da época e nomeada apenas através dos torneios de *solmização*, isto é, “[...] um sistema de nomeação e de transposição de intervalos musicais que se acopla à evitação sistemática do trítano” (Ibid., p. 83), ou, em outros termos, um sistema silenciador do *diabolus*.

2.1.4

O silêncio na música moderna

Assim como a música modal gregoriana, a música tonal moderna e, notadamente a música consagrada como ‘clássica’, busca também, ao seu modo, silenciar o ruído. O que a caracteriza é, assim, a inviolabilidade da partitura escrita, o horror ao erro e o uso exclusivo de instrumentos melódico afinados. A música sinfônica ou a música de câmara evita inclusive a percussão limitando-a a pontuação localizada de pratos ou tímpanos. Segundo Wisnik (1989), tudo aqui

[...] faz ouvir a música erudita tradicional como representação do drama sonoro das alturas melódico-harmônicas no interior de uma câmara de silêncio de onde o ruído estaria idealmente excluído (o teatro burguês veio a ser essa câmara de representação). (Ibid., p. 43)

Como bem sabemos, no século XX, dá-se uma explosão de ruídos na música. De Stravinsky à música contemporânea, o ruído vai aos poucos sendo incorporado às composições e o silêncio vai, por sua vez, ganhando outro lugar. Concluiremos o percurso que temos feito com famosa peça de John Cage de 1952, intitulada *Tacet 4'33''*¹², representativa do que acontece com música na sua relação com o som, o ruído e o silêncio: um pianista em recital vem atacar a peça, suspende as mãos em cima das teclas e fica imóvel durante quatro minutos e 33 segundos. Na partitura da peça ela é estruturada em três movimentos sendo o primeiro de 33 segundos, o segundo de dois minutos e 40 segundos e o terceiro de um minuto e 20 segundos. Vemos aqui ocorrer o que Wisnik (1989) chama de

[...] deslizamento da economia sonora do concerto, que sai de sua moldura e deixa ver um vazio. A música, suspensa pelo intérprete, vira silêncio. O silêncio da platéia vira ruído. (Ibid., p. 53)

Vimos com este breve apanhado que a música parece estar sempre às voltas com um elemento fronteiroço, um elemento que em seu próprio seio assinala a presença de uma alteridade. Ora chamado de *ruído*, ora de diabo, ora acolhido, ora recalcado, esse elemento de estrutura parece estar sempre prestes a irromper desse vazio que parece abrigá-lo e ao qual temos dado o nome de silêncio. Mas que elemento é esse? Para podermos responder a essa questão, será preciso contorná-lo e tentar circunscrevê-lo.

2.2

Em psicanálise...

Como veremos nas páginas que se seguem, o silêncio também ocupa na psicanálise um lugar, ainda que por vezes implícito, absolutamente central.

O silêncio está sempre presente em uma sessão analítica. Do lado do analista ou do lado do paciente, que corresponda a um desses momentos que, segundo Lacan (1964), caracterizam o inconsciente, isto é, momentos de

¹² Cf. O vídeo de uma interpretação da peça pela orquestra sinfônica da BBC no link em 2004: <http://br.youtube.com/watch?v=hUJagb7hL0E>. Aconselhamos ver esse vídeo em um lugar justamente calmo e silencioso.

fechamento ou de abertura deste, o silêncio constitui um fato de suma importância no desenrolar do tratamento. É para a psicanálise uma questão tão antiga quanto a regra fundamental de associação livre (Nasio, 2001).

2.2.1

Tacere e silere

Na lição de 12 de abril de 1967, Lacan, dentro do contexto da elaboração da fórmula ‘não há relação sexual’, tece algumas observações sobre o silêncio. Segundo Lacan (1966-67), o ato sexual é um representante do silêncio. A partir de uma distinção entre *tacere* e *silere*, distinção esta presente nos enunciados da escola cética pirronista,¹³ “[...] o calar [se dá] como reserva diante do que não entendemos, e o silêncio como efeito da própria verdade” (Nasio, 1980, p. 32). O autor vai se apoiar na definição do sujeito em sua relação com a fala. O sujeito designado como efeito da linguagem, sendo isto a que se atribui a função da fala, pode ser distinguido pela introdução de um modo de ser que lhe é próprio, sendo este modo *o ato* em que se cala. Diz-nos Lacan – comentando o matema $\$ \diamond D$, no grafo do desejo –, que “[...] quando a demanda se cala, a pulsão começa” (s/p). Existe, no entanto, uma fronteira obscura entre *silere* e *tacere* (Lacan, 1966-67). Temos assim, de um lado *taceo* – o silêncio de um não-dito – e *sileo* – o silêncio estrutural da pulsão (Nasio, 2001).

Ao seguir a evolução histórica do tema do silêncio na psicanálise, é notável como a distinção entre *sileo* e *taceo* fica manifestada nos trechos que na obra freudiana se referem implicitamente a eles (Ibid.). Por um lado, antes mesmo do momento em que assinala que o recalque acontece em silêncio (Freud, 1911a) até aquele em que nos diz, em 1924, que a pulsão de morte trabalha em silêncio, o que Freud está nos indicando é a existência de um trabalho inconsciente cuja

¹³ O pirronismo é uma forma extremada de ceticismo grego, defendida por Pírron de Elis que vivera entre 365 e 265 antes de Cristo. O que se conhece de sua doutrina nos foi transmitido pelos *Silloi* (versos jocosos) de Tímon de Fliunte e pelas exposições de Diógenes Laércio e Sexto Empírico. A idéia central do pirronismo é a necessidade de suspender o assentimento. Uma vez que para o homem as coisas são inapreensíveis, a única atitude legítima seria a de não julgá-las verdadeiras ou falsas, nem belas ou feias, nem boas ou ruins e etc. Esse não julgar, também significaria não preferir ou não evitar: assim, a suspensão do juízo é já por si mesma, *ataraxia*, ausência de perturbação. O pirronismo fora retomado por volta do último século a.C. até o século II por Enesídemus de Cnossos, Agripa e o médico Sexto Empírico (Abbagnano, 1998).

dinâmica essencial se dá silenciosamente. Por outro, o problema do paciente silencioso também não deixa tampouco de se colocar para Freud.

2.2.2

Taceo

Em “A dinâmica da transferência”, de 1912, Freud já relacionava o silêncio do paciente à sua transferência para com o médico:

[A] experiência demonstrou [...] que, se as associações de um paciente faltam [...], ele está sendo dominado, momentaneamente, por uma associação relacionada ao próprio médico ou com algo a este vinculado (Freud, 1912, p. 135)

Em “Recordar, repetir e elaborar”, de 1914, Freud retoma o silêncio, sem se aprofundar, em uma passagem um tanto obscura na qual, segundo ele, a interrupção do fluxo associativo indicaria uma atitude homossexual por parte do paciente.

Se, como vimos, podemos encontrar na obra freudiana referências implícitas tanto ao *sileo* quanto a *taceo*, os trabalhos da segunda geração quase sempre trataram do silêncio do paciente em detrimento da dimensão estrutural do silêncio (Nasio, 2001).

As primeiras contribuições, de Abraham e Ferenczi, trataram da questão a partir da recusa do paciente a falar, interpretando-a como manifestação de um desejo erótico anal. Em um artigo de 1916 dedicado exclusivamente ao assunto – “O silêncio é de ouro” –, Ferenczi estabelece uma estreita relação entre o fato de se calar retendo as palavras e a retenção das fezes. A partir da observação de pacientes gagos e baseando-se em observações de Ernest Jones, o silêncio se daria como vontade de guardar para si o tesouro que as palavras, a exemplo das fezes, representariam no inconsciente.

É inclusive nessa mesma linha de raciocínio que Robert Fliess (1949), filho de Wilhelm, baseando-se, sobretudo em Abraham, propõe abordar a questão a partir da necessidade “[...] de dar conta, no quadro da teoria da regra analítica, dos efeitos erógenos da descarga pulsional inerente à palavra” (Ibid., p. 71). A partir disto, trata-se, para o autor, da possibilidade de mapear no discurso do paciente um tipo diferente de silêncio para cada nível do desenvolvimento libidinal. A tese de Fliess é a de que “[...] se a fala é um substituto esfínteriano, o *silêncio* equivaleria quanto a ele a um fechamento esfínteriano” (Ibid., p. 77). Assim, o

autor opõe à abertura erógena que a fala representaria, o fechamento do orifício, representado pelo silêncio. Teríamos então três tipos fundamentais de verbalizações regressivas: oral, anal e uretral, correspondentes, cada um, a um tipo determinado de silêncio (Ibid.).

De 1919 a 1935, os autores que se propuseram a abordar a questão do silêncio continuando a tratá-la segundo um ponto de vista econômico, o fizeram a partir da noção de defesa (Ibid.). Segundo Karl Abraham, o silêncio se torna uma defesa contra o erotismo oral, ao passo que para Otto Fenichel¹⁴ e Wilhelm Reich, trata-se de uma defesa contra um antigo desejo de felação (Ibid.). Reich teria inclusive proposto o silêncio do analista como castigo à defesa silenciosa do analisando (Horne, 1999), recomendação esta que provocou importantes debates no seio da comunidade psicanalítica (Nasio, *ibid.*). O silêncio como elemento de poder do analista toma, assim, diversas justificativas teóricas e se transforma em um dos principais eixos da frustração do paciente, necessária, no enquadramento, para a regressão que instaura a análise. O silêncio do analista teria assim sofrido “um processo de degradação e desvio dos descobrimentos deslumbrantes da psicanálise ao transformar-se em regra padrão” (Horne, *ibid.*, p. 73-4). Segundo Bernardino Horne, o silêncio deixa de ser um ato e passa a ser algo atrás do qual o analista se esconde, isto é, onde a função do analista não pode operar.

A indicação freudiana segundo a qual a abstinência deve ser articulada à dinâmica própria de cada análise foi progressivamente esquecida. O surgimento de uma concepção pedagógica, de uma concepção ortopédica do tratamento analítico, acabou tornando a regra da abstinência “[...] um conjunto de medidas ativas e repressivas, que visam fornecer uma imagem da posição do analista em termos de autoridade e poder” (Roudinesco & Plon, 1997, p. 5).

No entanto, houve também aqueles que se opuseram a tal uso do silêncio (Horne, 1999). Theodor Reik, mas também Edward Glover e Melanie Klein, se opuseram com vigor a tal recomendação, fazendo uma crítica a sua rigidez e

¹⁴ Segundo Fenichel (1945), existem fatores e condições que levariam à sexualização da fala que, ao se tratar de neurose obsessiva, são sempre de índole anal, tendo conseqüências específicas, dentre as quais uma delas seria a gagueira. Deste modo, falando de um “deslocamento para cima das funções anais” (Fenichel, 1945, p. 292), o autor associa a retenção e a expulsão das fezes, à retenção e à expulsão de palavras. A gagueira poderia inclusive ser pensada como um esbarrar no silêncio quando do ato da fala (Astúa de Moraes, 2005).

defendendo a idéia de que um silêncio por parte do paciente pode ser a resposta mais indicativa do efeito de uma interpretação. Como veremos mais detalhadamente adiante, em “No início é o silêncio”, Reik (1926) atribui ao silêncio o valor significante da palavra, chegando a impressionantes conclusões.

Melanie Klein também se opôs ao silêncio frustrante, postulando a teoria segundo a qual era preciso interpretar o quanto antes, uma vez que o excesso de angústia impediria o processo de simbolização (Horne, loc. cit.).

Jacques Lacan, por sua vez, na conferência de 1º de dezembro de 1975, questiona o silêncio como regra padronizada, observando de forma um tanto quanto irônica que “[...] freqüentemente o analista crê que a pedra filosofal de seu ofício consiste em calar-se” (Lacan, 1975^a, p. 56), indicando que o limite para as palavras “é da ordem da verdade”.

Antes disso, no entanto, Lacan (1954) nos diz, retomando Freud e sem dúvida Reik, que quando a transferência se faz demasiadamente intensa, produz-se um fenômeno crítico que evoca a resistência sob sua forma mais aguda, isto é, o silêncio. Mas acrescenta, assinalando a imbricação de *taceo* e *sileo*:

É preciso dizer que, se esse momento chega no tempo oportuno, o silêncio toma todo seu valor de silêncio – não é mais simplesmente negativo, mas vale como um para-além da fala. Certos momentos de silêncio na transferência representam a mais aguda apreensão do outro como tal. (Lacan, 1953-1954, p. 432)

2.2.3

Silere

Se o silêncio se apresenta em uma dupla vertente, é importante assinalar que, não exatamente complementares, mas também não exatamente estranhos um ao outro, estes ‘dois’ silêncios parecem estar mais imbricados um no outro do que propriamente separados, obedecendo a distinções mais lógicas do que cronológicas.

Voltemos alguns anos para trás e vejamos de fato como se deu a entrada do silêncio na psicanálise, ou melhor, no que viria a ser a psicanálise. *A posteriori*, podemos dizer que a entrada do silêncio, tal como se deu na clínica de Freud, foi condição *sine qua non* para a fundação do campo psicanalítico. É claro que, além do silêncio, foi preciso também uma histórica e alguém que se dispusesse a ouvi-

la – no caso, Freud. Isto posto, fato é que, na gênese da psicanálise houve, antes do verbo, o silêncio.

A entrada do silêncio na psicanálise se dá, na verdade, de forma curiosa. Pode inclusive chegar, se imaginarmos a cena, a se revestir de um toque chistoso. Emmy Von N., paciente de Freud no fim do século XIX, época em que ainda fazia uso da hipnose e da sugestão, se queixa, dentre outras coisas, de dores gástricas. O médico, que notara que todos os acessos de zoopsia – alucinações com animais – eram acompanhados dessas dores, aproveita, quando de uma reiteração dessa queixa, para lhe perguntar sobre suas dores gástricas e da proveniência dessas. Segundo o médico,

sua resposta, dada a contragosto, foi que não sabia. Pedi-lhe que se lembrasse até amanhã. Disse-me então, num claro tom de queixa, que eu não devia continuar a perguntar-lhe de onde provinha isso ou aquilo, mas que a deixasse contar-me o que tinha a dizer. Concordei com isso e ela prosseguiu, sem nenhum preâmbulo [...]. (Freud, 1893-95, p. 95)

O que Emmy Von N. faz é apontar para Freud o que ele demanda – que ela, paciente, confirme seu saber médico sobre a origem de seus sintomas. Como histérica, Emmy Von N. se recusa a tomar lugar de objeto para Freud, ainda que fosse somente o de objeto de uma teoria nascente, reivindicando que, embora não soubesse de onde vinham suas dores, ele permitisse que ela lhe contasse ‘o que tinha a dizer’ (Zolty, 2001). Trata-se, então, de acolher pelo silêncio um não-saber que, no entanto, tem de fato algo a dizer. O que ocorre a partir daí é uma mudança de posição. O silêncio no qual médico aceita se recolher faz com que se desloque para um lugar outro, o lugar do analista. Neste, abre mão de falar para ouvir e, em consequência disto, acaba abrindo também um espaço para as produções das formações do inconsciente. Em outros termos, o que a histérica faz, sem saber, é assinalar ao médico primeiramente que o que deve saber é ignorar o que sabe (Lacan, 1955) e, em seguida, “[...] que não há fala sem resposta, mesmo que só encontre o silêncio, desde que ela tenha um ouvinte, e que aí se encontra o cerne da função analítica” (Lacan, 1953a, p. 246).

Em 1915, Freud, em *Observações sobre o amor transferencial*, voltará à questão do silêncio, desta vez de forma implícita, a partir da discussão sobre a regra da abstinência. Diz-nos Freud:

o tratamento deve ser levado a cabo na abstinência. Com isto não quero significar apenas a abstinência física, nem a privação de tudo o que o paciente deseja, pois talvez nenhuma pessoa enferma pudesse tolerar isto. Em vez disso, fixarei como fundamental que se deve permitir que a necessidade e anseio da paciente nela persistam, a fim de poderem servir de forças que a incitem a trabalhar e efetuar mudanças, e que não devemos cuidar de apaziguar estas forças por meios de substitutos. O que poderíamos oferecer nunca seria mais que um substituto, pois a condição da paciente é tal que, até que suas repressões sejam removidas, ela é incapaz de alcançar satisfação real. (Freud, 1915a, p. 182)

Trata-se, em suma, de não atender às demandas do paciente, ainda que de forma figurada. Mas não somente. Trata-se de saber permanecer em silêncio. A regra da abstinência será retomada por Freud em 1918, quando da conferência de Budapeste. Freud dirá, então, concordando com Ferenczi, que o “tratamento analítico deve ser efetuado, na medida do possível, sob privação – num estado de abstinência” (Id., 1918, p. 176), privação esta que pode ser lida como certa economia de respostas e de palavras. Freud deixa claro que é à dinâmica específica a cada análise e de cada momento desta, à “dinâmica da doença e da recuperação” em cada tratamento, que a abstinência deverá ser articulada.

O silêncio aparece por fim, com toda a força, em 1924, ocasião em que o autor assinala o caráter silencioso do trabalho pulsão de morte na intimidade do ser vivo. Voltaremos a esse ponto mais adiante.

Dos seguidores de Freud, vimos anteriormente como Reik (1926) se opôs à rigidez da proposta reichiana segundo a qual era preciso frustrar o silêncio do analisando com outro silêncio. O texto de Reik, “No início é o silêncio”, que impressiona por seu valor atual, inverte a idéia de um silêncio de fechamento em outro de abertura e assinala pela primeira vez o valor do silêncio em relação à incidência de uma interpretação: “[...] seria justo não atribuir somente à palavra os resultados da psicanálise. Seria mais exato dizer que a psicanálise prova o poder das palavras e do silêncio” (Reik, 1926, p. 23).

O silêncio, diz Reik, pode ter um efeito calmo e benéfico, podendo inclusive ser interpretado pelo paciente como uma demanda do analista de que fale livremente, rompendo assim temporariamente com as regras convencionais segundo as quais “em sociedade, evita-se o silêncio. Se um nada tem a dizer, o outro fala” (Loc. cit). Em outros termos, o que Reik está assinalando é possibilidade que uma análise carrega de instaurar, ainda que somente durante a sessão, uma lógica e temporalidade outras. Por outro lado, o “paciente penetra na

situação analítica, única em nossa civilização, saindo do silêncio” (Ibid., p. 25), silêncio este sob o qual manteve certas experiências e fantasias. Como vemos, o autor se guarda de atribuir um valor universal ao silêncio. Segundo ele, haveria a possibilidade de distinguir vários tipos de silêncio:

podemos falar de silêncio frio, opressor, provocante, desaprovador, ou implacável, assim como de um silêncio aprovador, humilde, apaziguador, ou indulgente. Esse conceito parece reunir sentidos opostos, acompanhando-se de sinais mais e menos. (Ibid., p. 27)

E Reik fecha o texto com a seguinte passagem:

O analista não ouve somente o que se encontra nas palavras. Ouve também o que as palavras não dizem. Ele escuta com a ‘terceira orelha’, ouvindo o que diz o paciente e suas próprias vozes interiores, o que surge de suas profundezas inconscientes. Mahler fez um dia esta reflexão: ‘em música, o mais importante não se encontra na partitura’. O mesmo vale para a psicanálise, o que é dito não é mais importante. Parece-nos bem mais importante detectar o que o discurso esconde e o que o silêncio revela. (Ibid., p. 28)

Trata-se, por fim, de “[...] esperar que o paciente encontre, ele mesmo, a coragem de tornar possível o impossível. O resto é silêncio” (Ibid., p. 22). O que Reik parece estar nos assinalando é que é necessário saber diferenciar o ‘calar’ do ‘silêncio’, uma vez que o que este representa é, de forma radical,

[...] a estrutura densa e compacta, sem barulho nem palavra, de nosso próprio inconsciente. A famosa asserção lacaniana ‘o inconsciente é estruturado como uma linguagem’ [significa que] a estrutura da realidade psíquica – que a chamemos de inconsciente ou de Isso pulsional; saber ou gozo; ou ainda Simbólico, Imaginário e Real – permanece uma estrutura perfeitamente muda, mais próxima da opacidade da letra inscrita em um mármore do que da palavra enunciada por uma boca. (Nasio, 2001, p. 10)

Assim, há momentos em que o silêncio se apresenta como testemunho de outro silêncio, isto é, saber se calar pode ser um ato indicando que o inconsciente é, antes de qualquer coisa, um “[...] discurso sem palavra” (Lacan apud Nasio, 2001, p. 281).

Segundo Lacan, é

[...] isso que [o analista] faz pela fala do sujeito, mesmo simplesmente acolhendo-a [...] no silêncio do ouvinte. Pois esse silêncio comporta a fala, como vemos pela expressão ficar em silêncio, que, falando do silêncio do analista, não quer apenas dizer que não faz barulho, mas que se cala *no lugar* de responder. (Lacan, 1955, p. 349)

Em Lacan, o silêncio aparece como fazendo parte de uma certa dinâmica inconsciente e remetendo a um ato, desde 1945. Em “O tempo lógico e asserção

da certeza antecipada”, nos diz que o único imperativo ao qual os prisioneiros estão submetidos, fora o de ter de justificar como chegaram à suas conclusões, é o de não poderem comunicar-se entre si. O autor parece estar nos assinalando que, se o trabalho da análise se dá em função da fala, é porque esta circunscreve um certo silêncio, o do ato, o da pulsão.

É possível também assinalar uma certa incidência do silêncio na formulação do *das Ding*, a Coisa, e na relação que Lacan, em seu seminário de 1959-60, *A ética da psicanálise*, estabelece entre *das Ding*, o vazio e a sublimação. Segundo Lacan, *das Ding* sempre terá como representação um vazio. Segundo Marie-Claude Thomas (2001), da mesma forma que o vaso confere uma existência ao vazio, a fala, isso ao quê está referido o trabalho analítico, confere uma existência específica ao silêncio.

2.2.4

Silêncio como a

A partir do texto “Impromptu sobre o discurso analítico” de Lacan, Horne dirá do silêncio e, notadamente, do silêncio do analista, que este não se encontra fora do discurso. Sendo o instrumento que permitiria ao analista marcar sua posição e definir seu lugar no discurso, o silêncio seria a outra face do desejo do analista: “silêncio de ouvir, silêncio para a demanda, silêncio diante de elementos imaginários que se apresentam e que incluem o silêncio no olhar” (Horne, 1999, p. 72). Retomando a já citada intervenção de Freud na conferência de Budapeste na qual o autor, ao invés de equiparar abstinência à passividade, diz da posição do analista como sendo bem ativa, Horne nos diz que Freud

[...] define a abstinência com um signo positivo. Não é um ausentar-se passivamente, como, às vezes, se pretende nas teorias da neutralidade psicanalítica, mas trata-se de uma atividade que se manifesta como enérgica oposição às satisfações prematuras no tratamento [...]. (Ibid., p. 72)

No início do tratamento, o analista encarna, segundo Horne, uma pergunta: “[ele] quer saber, quer ouvir e por isso cala, seu desejo orienta-o para o que analisando *não diz*” (Loc. cit.). A pergunta é então encarnada mais em uma ausência do que em uma formulação. Trata-se de um silêncio que, no início da análise, corresponde a um momento de instalação do sujeito suposto saber, o que implica, do lado do analisando, um consentimento, uma aposta ou, nas palavras de

Horne, “uma crença como forma de amor, frente à idéia de que há um saber que pode ajudá-lo em seu sofrimento” (Loc. cit.).

A outra vertente do silêncio do analista assinala aqui um resto, um resto a dizer. Em “Impromptu sobre o discurso analítico”, Lacan (1975b) a partir do matema do discurso do analista, colocando do lado de a – resto, dejetivo – o silêncio, enuncia então que é

[...] enquanto o analista é este semblante de dejetivo (a) que ele intervém no nível do \$, isto é, daquilo que é condicionado por: 1) pelo que ele enuncia, 2) pelo que ele não diz. (Lacan, 1975b, p. 62)

Este silêncio, situável em sua função operadora após a instalação da transferência, apesar de continuar correspondendo a um empuxe à fala, se dá desta vez com uma vertente de valor negativo, desencadeadora ou facilitadora do deslizamento da cadeia significante. Esta, diz Horne, “em função de A barrado, põe-se em marcha e desliza a partir do silêncio radical sustentado pelo analista na margem do indizível e permite a significantização do gozo” (Horne, *ibid.*, p. 75). Após os significantes da transferência estarem depositados, o silêncio passa a encarnar o que do gozo não é passível de passar para a cadeia significante, resto último dessa significantização do gozo e de um encontro com o real que traz consigo uma impossibilidade do dizer.

2.2.5

Silêncio e pulsão

Jacques-Alain Miller nos diz, evocando *O eu e o isso* (Freud, 1923) e o silêncio que as pulsões de morte fazem reinar no *isso*, que “o silêncio é a relação eminente do sujeito com o significante e encontra-se na encruzilhada entre o analista e a pulsão” (Miller, 1994-95, p. 11), como elemento comum tanto ao analista quanto à pulsão. Segundo o autor, o que faz um analista é falar do silêncio.

Quando ele fala, fala ou deveria falar a partir do silêncio. E, guardar o silêncio, mesmo quando fala. [...] Preservar o lugar do que não se diz, ou do que não pode se dizer. Atribuir menos sua fala à fala do outro, do que com o que ela cala. [...] A fala guarda o silêncio. E falha diante do gozo. (Loc. cit.)

De acordo com Miller, isto é o que se percebe quando Freud, em 1919, propõe o paradigma da fantasia, “bate-se numa criança”.¹⁵ De fato, Freud observa, por um lado, que a confissão extraída dessa fantasia é a mais difícil de ser enunciada e, por outro, que isso em torno do que gira a fantasia é aquilo do que o paciente não se lembra, que só pode ser (re)construído em análise, a partir de uma construção lógica, mas que, em última instância, permanece em silêncio. “Há silêncio no coração da fantasia, que se revela de maneira patética, quando o sujeito se descobre nas garras de uma pulsão, na qual ele não se reconhece.” (Ibid., p. 12)

Existem, assim, afinidades entre o silêncio e essa satisfação que se dá para o sujeito de tal forma que ele não a reconhece como tal, que nela ele não se reconhece, satisfação à qual Lacan deu o nome de gozo. Essa afinidade é tal que o resultado é um desfalecimento da fala diante do gozo (Ibid).

Vimos que, se o silêncio pode remeter a um calar, seu real valor será encontrado nisso que o remete à pulsão. Esta se apresenta então como uma via apropriada para continuarmos nossa investigação.

¹⁵ No texto que usamos como referência, a fórmula homônima do título do artigo é ‘*Uma criança é espancada*’.



3

A pulsão em Freud de 1905 a 1920

Em 1933, quando da conferência XXXII, sobre “Angústia e vida pulsional”,¹ Freud nos diz: “a teoria das pulsões é, por assim dizer, nossa mitologia. As pulsões são entidades míticas, magníficas em sua imprecisão” (Freud, 1933, p. 98).

Lacan define, a partir de uma referência a Lévi-Strauss, o mito como aquilo

[...] que confere uma fórmula discursiva a qualquer coisa que não pode ser transmitida na definição de verdade, porque a definição da verdade não se pode apoiar senão em si mesma e é enquanto ela progride que ela a constitui. A palavra não pode se apreender a si mesma, nem apreender o movimento de acesso à verdade, enquanto verdade objetiva. Ela apenas a pode exprimir – e isto de modo mítico. (Lacan, 1953b, p. 47)

Em 1961, o autor vai mais além, afirmando que “os mitos são figuras desenvolvidas referíveis, não à linguagem, mas à implicação de um sujeito capturado na linguagem – e, para complicar as coisas, no jogo da fala” (Id., 1960-1961, p. 380).

Retomando a definição da pulsão como mito freudiano, Fernanda Costa-Moura (2007) propõe, a partir de Lacan (1959-60), que “a meditação freudiana está para o mito, tal como a meditação cartesiana está para a metafísica” (s/p). Segundo Costa-Moura, uma vez que Lacan emprega a construção ‘meditação de Freud’ – construção que ele vai retomar diversas vezes em seu seminário de 1959-60 sobre a ética da psicanálise – e, mais precisamente, a construção ‘meditação freudiana’ – empregada na lição de 13 de janeiro de 1960, lição na qual trabalha justamente a pulsão –, o autor estaria fazendo, de forma mais ou menos implícita, uma referência às meditações cartesianas.

Ainda segundo a autora, quando frente a um real inexplicável que não poderia caber em saber algum, real este que, enquanto tal, não passaria para o

¹ Em grande parte da *Edição Standard Brasileira* da obra completa de Freud, o termo *Trieb* foi, como bem se sabe, traduzido por ‘instinto’. Assim, por motivos já expostos, sempre que citarmos uma passagem na qual na edição brasileira o que figura é ‘instinto’, o faremos substituindo-o por

simbólico, recorre-se à construção de uma narrativa. A narrativa do mito, oferecendo-se no lugar da explicação, ainda que não se confundindo com ela, chega, com um caráter inaugural, a fundar uma tradição simbólica passível de ser transmitida e não simplesmente herdada. Assim, o mito só tem valor para aquele que dele advém como sujeito, aquele que, a partir da tradição que o mito inaugura, pode responder como sujeito. Podemos então dizer que o mito se faz necessário quando o acesso à origem está barrado (Ibid.).²

A pulsão enquanto mito só adquire valor e fundamento a partir das conseqüências que de seu postulado para a prática psicanalítica. A pulsão vem representar aquilo que parece de fato incidir no real – real do corpo –, seja pelo sintoma, seja por um ato, mas que em sua origem permanece, enquanto tal, silencioso. Parece-nos ser, de certa forma, o que Freud quis dizer quando afirmou, em 1915, que, por um lado, a pulsão não é conhecida senão por sua meta e por outro, que se trata de um representante psíquico.

3.1

Der Trieb

Embora Freud comece a delimitar o conceito de pulsão – em alemão *Trieb* – e, sobretudo, de pulsão sexual, de forma mais explícita, consistente e central nos “Três ensaios sobre a sexualidade”, de 1905, vemos o autor às voltas com o que é próprio de um funcionamento pulsional – e não instintivo – desde suas primeiras publicações. O termo inclusive começa a aparecer na obra freudiana já em 1890³ (Garcia-Roza, 1999). Tratar-se-ia de um termo de uso comum em alemão (Ibid.) e, como já ampla e exaustivamente discutido na literatura psicanalítica, este, na obra de Freud, não equivale ao ‘instinto’ animal – *Instinkt* em alemão. Se a idéia

‘pulsão’. Substituiremos, igualmente, ‘repressão’ por ‘recalque’, ‘catexia’ por ‘investimento’, ‘ego’, ‘superego’ e ‘id’, por ‘eu’, ‘supereu’ e ‘isso’.

² É inclusive por isso que podemos fazer, como o assinala Ana Maria Rudge (1997) uma analogia entre as construções em análise e o mito. A partir do momento em que, em 1897, Freud desiste de atingir uma reconstrução fiel da ‘realidade’ do passado, dando-se conta de que essa reconstrução que o paciente faz por via de uma narrativa, contém “[...] apenas um fragmento deste passado, ele passa a apreciá-la por seu valor estratégico no tratamento; um valor certificado apenas por seus efeitos” (Rudge, 1997, p7).

³ De acordo com Garcia-Roza, o termo, antes de 1905, aparece algumas vezes na correspondência de Freud com Fliess, em seguida em 1895, no *Projeto para uma psicologia científica*, nos *Estudos sobre a histeria*, de 1893-95, num parágrafo do artigo “A sexualidade na etiologia das neuroses”, 1898 e uma vez, na *Interpretação dos sonhos*, em 1900.

de instinto remete a “[...] um roteiro pré-formado, inato, de adaptação a um objeto natural [...]” (Rudge, 1998, p. 13), Freud não cessa, no decorrer de toda sua obra, de mostrar como a posição do homem em relação a este ambiente nada tem de natural. Trata-se de uma relação sempre mediada pela cultura e a linguagem.

A pulsão, *der Trieb*, aparece pela primeira vez com o peso que lhe cabe na teoria psicanalítica em 1905. Como indica Lacan (1964), o termo *Trieb*, tendo uma longa história na psicologia, na fisiologia e na física, não fora escolhido por Freud ao acaso. Apesar disso, a noção de *Trieb* é na obra freudiana absolutamente nova. Segundo o autor, Freud

[...] deu ao *Trieb* um emprego tão específico, e o *Trieb* é tão integrado na própria prática analítica que seu passado fica realmente ocultado. Assim como o passado do termo inconsciente pesa no uso do termo inconsciente na teoria analítica – no que toca ao *Trieb*, cada um o emprega como designação de um tipo de dado radical de nossa experiência. (Lacan, 1964, p. 182)

Segundo o *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL)⁴, o termo *pulsão* teria surgido na França, em 1572, quando da tradução pelo escritor e tradutor renascentista Jacques Amyot das *Questões Platônicas* de Plutarco. O termo seria derivado do baixo latim *pulsio* e do latim clássico *pulsum* derivado de *pellere* e que designa o ato de impulsionar, empurrar.⁵

No entanto, é válido ressaltar, assinala Lacan (1964), que a tradução de *Trieb* por pulsão tampouco é inteiramente adequada:

o *Trieb* não é o *Drang*, ainda que fosse somente pela seguinte razão. Em um artigo escrito em 1915 [...] Freud diz que importa distinguir quatro termos na pulsão. [O] *Drang* [...], o empuxe. A *Quelle*, a fonte. O *Objekt*, o objeto. O *Ziel*, a meta. (Ibid., p. 183)

Assim, a pulsão, nisso que remete ao empuxe (*Drang*) remeteria a somente um aspecto do *Trieb* em Freud. Voltaremos a isto quando tratarmos do artigo em questão, “A pulsão e suas vicissitudes”.

Em Freud, o conceito de pulsão aparece no decorrer da obra estreitamente ligado aos conceitos de libido e de narcisismo, constituindo estes os três grandes eixos da teoria freudiana da sexualidade (Plon e Roudinesco, 1998) e, logo, tendo um lugar absolutamente central na teoria psicanalítica. Trata-se, segundo afirma Freud quase vinte anos após a introdução do conceito, da “[...] peça mais

⁴ Cf. a página da CNRTL sobre a etimologia de ‘pulsão’ na internet.

⁵ Cf. a página do dicionário on-line Larousse (www.larousse.fr), no verbete ‘pulsão’.

importante, mas também mais inconclusa, da teoria psicanalítica”⁶ (Freud, 1905, p. 159), sendo até mesmo para ele “[...] um assunto obscuro” (Id., 1926, p. 255).

Interessa-nos percorrer neste capítulo e no seguinte os principais pontos na obra freudiana sobre a pulsão, uma vez que, como vimos anteriormente, podemos dizer que o silêncio está intrinsecamente ligado a este conceito.⁷ Destacaremos destes textos somente o que julgarmos relevante para o desenvolvimento de nossa argumentação.

3.2

A sexualidade infantil e o texto de 1905

A idéia de uma sexualidade infantil em Freud é anterior aos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. Na época por vezes dita pré-analítica, a do *Projeto* e da correspondência de Wilhelm Fliess com Freud, este começa a desenvolver o que se tornará o conceito de libido psíquica e estabelece uma diferença entre as excitações externas para as quais existe uma ação específica para neutralizá-las e os impulsos de origem endógena, irrefreáveis pelo sujeito.

Freud defendia então a teoria da sedução segundo a qual encontraríamos na origem da neurose e, sobretudo, da histeria, uma causa sexual traumática e conflituosa decorrida de uma sedução durante a infância. Embora tenha abandonado a teoria da sedução em 1897 – com a famosa frase da carta 69: “Não acredito mais em minha neurótica” (Freud, 1897, p. 309) –, a idéia de um recalque de moções sexuais permaneceu.

Um ano depois, em 1898, com “A sexualidade na etiologia das neuroses”, Freud nos diz da psiconeurose que

sua verdadeira etiologia é encontrada nas experiências infantis, e [...] – exclusivamente –, nas impressões referentes à vida sexual. [...] As crianças são capazes de todas as atividades sexuais psíquicas, e também de muitas atividades somáticas (Freud, 1898, p. 266).

Freud afirma assim, de forma explícita, a idéia de uma sexualidade infantil. Além disso, o texto já traz importantes elementos que serão mais tarde retomados

⁶ Trata-se de uma nota de rodapé acrescentada em 1924.

⁷ Em função dos novos acréscimos, cortes e remanejamentos aos quais os textos freudianos eram recorrentemente submetidos por seu autor, sua abordagem não se presta tanto a uma cronologia. Foi então simplesmente por motivos de praticidade que optamos trabalhá-los e expô-los em função da ordem em que foram primeiramente publicados.

e desenvolvidos quando da construção da teoria pulsional propriamente dita. Vemos, primeiramente, a refutação, por parte de Freud, da idéia de uma predisposição neuropática particular, baseada na indicação de uma degenerescência geral. “A predisposição neuropática”, diz Freud (1898, p. 266), “sem dúvida existe, mas devo negar que seja suficiente para a criação de uma psicose”. Segundo ele, a etiologia das neuroses não pode senão residir em experiências vividas na infância, sendo estas sempre ligadas a um encontro com a sexualidade. Em seguida, ao nos dizer que “no homem as forças pulsionais destinam-se a ser armazenadas, de modo que, com sua liberação na puberdade, possam servir a grandes fins culturais” (Loc. cit.), Freud parece estar esboçando o que virá a ser em 1915 a sublimação como possível vicissitude da pulsão.

Vemos com isso, o autor assinalando, desde cedo, o aspecto plástico da pulsão e da sexualidade. Estas, de fato não condizentes com a noção de instinto, parecem mais do que outra coisa subvertê-la, tornando assim a distinção entre o normal e o anormal mais frágil.

O material clínico que Freud acumula o leva a constatar, nos anos seguintes, que a sexualidade nem sempre aparecia explicitamente nos sonhos e nas fantasias, surgindo, muitas vezes por outras vias que era preciso aprender a reconhecer. Desta forma, é levado a estudar as aberrações, as perversões sexuais e a sexualidade infantil (Roudinesco e Plon, 1998).

É mais precisamente no primeiro dos “Três ensaios sobre a sexualidade”, “As aberrações sexuais”, que Freud, com o objetivo de descrever os desvios em relação ao objeto sexual, começa a tratar da pulsão, mais precisamente, da distinção entre a pulsão sexual e as demais, estando estas ligadas à satisfação de necessidades primárias. Propõe-nos Freud, logo na abertura do primeiro ensaio, uma analogia entre o que chama de pulsão de nutrição, isto é, a fome, e a pulsão sexual: “falta à linguagem vulgar [no caso da pulsão sexual] uma designação equivalente à palavra ‘fome’; a ciência vale-se, para isso, de libido” (Freud, 1905, p. 128). Introduce também, além disso, o ‘objeto sexual’ – sendo aqui aquele que exerce a atração sexual – e o ‘alvo sexual’ – “[...] a ação para a qual a pulsão impele” (Loc. cit.).

Assim como para as psicose, o que então é tido como aberração sexual, a perversão, decorre, segundo Freud, de um certo encontro com o sexual durante a infância, e está ligada a um estado infantil da própria sexualidade e

depende da existência deste. Trata-se para Freud de demonstrar que, assim como as psiconeuroses, tais ‘aberrações’ não podem, de maneira alguma, ser vistas como a expressão de uma degenerescência biológica; pelo contrário, devem ser consideradas como componentes da sexualidade humana dita normal. De acordo com o autor, é preciso, para podermos falar em degeneração, constatar por um lado “[...] uma conjugação de muitos desvios graves em relação à norma” (Ibid., p. 131) e, por outro, “[...] a capacidade de funcionamento e de sobrevivência [...] prejudicada” (Loc. cit.). Ora, diz-nos Freud, tomando como exemplo a inversão, “encontra-se a inversão em pessoas que não exibem nenhum outro desvio grave da norma” (Loc. cit.) e, “do mesmo modo, encontramos-la em pessoas cuja eficiência não está prejudicada e que inclusive se destacam por um desenvolvimento intelectual e uma cultura ética particularmente elevados” (Loc. cit.). Para além disto, Freud assinala que aquilo que em certas sociedades – no caso, a vienense burguesa vitoriana – pode vir a ser considerado como desvio da norma, em outras pode justamente vir a ser a própria norma: “[...] nos povos antigos, no auge de sua cultura, a inversão era um fenômeno freqüente, quase que uma instituição dotada de importantes funções” (Ibid., p. 132).

Também não seria possível, diz-nos Freud, dizer de uma determinada expressão da sexualidade que pode ser inteiramente adquirida. Segundo ele, ainda tratando da inversão, é possível observar como certos indivíduos

[...] ficam sujeitos às mesmas influências sexuais (inclusive na meninice: sedução, masturbação mútua), sem por isso se tornarem invertidas ou assim continuarem permanentemente. Somos então impelidos à suposição de que a alternativa inato/adquirido é incompleta, ou então não abarca todas as situações presentes na inversão. (Ibid., p. 133)

O que o autor parece estar nos assinalando implicitamente é que, primeiramente, a escolha de um determinado objeto parece ser mais orientada por uma questão de ordem ética. Em seguida, demonstra, pela via da questão da inversão, não ser possível postular, a respeito do que determina a escolha objetal, uma teoria universal. O motivo disso deve ser buscado na própria ‘natureza’ da pulsão sexual. Muito diferentemente da fome, a pulsão sexual admite uma ampla variação de objetos e em certos casos, um importante “rebaixamento” destes.

Segundo Freud,

a experiência obtida nos casos considerados anormais nos ensina que, neles, há entre a pulsão sexual e o objeto sexual apenas uma solda, que corríamos o risco de não ver em conseqüência do quadro normal, em que a pulsão parece trazer consigo

o objeto. Assim, somos instruídos a afrouxar o vínculo que existe em nossos pensamentos entre pulsão e o objeto. É provável que, de início, a pulsão sexual seja independente de seu objeto, e tampouco deve ela sua origem aos mesmos encantos deste. (Ibid., p. 140)

O que aparece então de forma clara é que “o essencial e constante na pulsão sexual é alguma outra coisa” (Ibid., p. 141), isto é, sua busca pela satisfação.

O ensaio prossegue com uma ampla análise das perversões entre as quais o fetichismo – quando, “[...] o objeto sexual é substituído por outro que guarda certa relação com ele, mas que é totalmente impróprio para servir ao alvo sexual normal” (Ibid., p. 145)⁸ – e o sadomasoquismo.⁹

O funcionamento pulsional se organiza em torno do que chamou zonas erógenas, isto é, partes “[...] da pele ou da mucosa em que certos tipos de estimulação provocam uma sensação prazerosa de determinada qualidade” (Ibid., p. 172) e que, por desempenharem outras atividades somáticas, servem de apoio para o que o autor chamou de pulsões sexuais.

Tomando o exemplo da pulsão oral, o autor se deterá nas formas particulares de práticas eróticas ligadas aos lábios e à boca que são integradas por Freud no quadro geral da sexualidade oral. A satisfação decorrida da necessidade de nutrição, obtida através do sugar, se torna fonte de prazer, e conseqüentemente os lábios se transformam em zona erógena, originando assim uma pulsão parcial. Posteriormente, tal pulsão, cujo caráter sexual está ligado ao processo de erotização da zona corporal escolhida, separa-se de seu objeto de apoio, torna-se autônoma e passa por fim a funcionar de forma auto-erótica, operação central para o estabelecimento do que Freud virá chamar de narcisismo primário, resultante da convergência das pulsões parciais para o ‘eu’, e não mais uma zona corporal específica.

Segundo Freud,

⁸ Tratando do fetichismo, Freud assinala que “[...] o ponto de ligação com o normal é proporcionado pela supervalorização psicologicamente necessária, que se propaga inevitavelmente por tudo que o que está associativamente ligado ao objeto. Por isso certo grau desse fetichismo costuma ser próprio do amor normal, sobretudo nos estágios de enamoramento em que o alvo sexual é inatingível ou sua satisfação parece impedida” (Freud, 1905, p. 146). É possível ler nisso uma retomada de elementos já esboçados por Freud no *Projeto* e que a partir de 1911 com “Formulações sobre o os dois princípios do funcionamento mental”, será cunhado como ‘princípio de realidade’.

os órgãos do corpo fornecem dois tipos de excitações, baseadas em diferenças de natureza química. A uma dessas classes de excitação designamos como o que é especificamente sexual e referimos-nos ao órgão em causa como a “zona erógena” da pulsão parcial que parte dele. (Ibid., p.159)

Freud, não estando em condições de realmente estabelecer a diferença, do ponto de vista químico, entre a pulsão e outros estímulos endógenos, busca, por meio dessa afirmativa, mais do que qualquer coisa, assinalar o caráter diferencial da pulsão. A pulsão não vem do corpo, mas se apóia nele (Garcia-Roza, 2000).

Em um trecho acrescentado em 1910 aos *Três ensaios*, Freud proporá a seguinte definição de pulsão:

por “pulsão”, podemos entender, a princípio, apenas o representante psíquico de uma fonte endossomática de estimulação que flui continuamente, para diferenciá-lo do “estímulo”, que é produzido por excitações isoladas vindas de fora. Pulsão, portanto, é um dos conceitos de delimitação entre o anímico e o físico. A hipótese [...] mais indicada sobre a natureza da pulsão seria que, em si mesma, ela não possui qualidade alguma, devendo apenas ser considerada como medida de exigência de trabalho feita à vida anímica. (Loc. cit.)

Segundo o autor, o que distinguirá as pulsões entre si e lhes dará propriedades específicas são então as relações com suas fontes somáticas e seu alvo.

Destacamos do fim do primeiro ensaio duas importantes conclusões. Primeiramente que “a extraordinária difusão das perversões força-nos a supor que [...] a predisposição às perversões [não] é uma particularidade rara, mas deve, antes, fazer parte da constituição que passa por normal” (Ibid., p. 162) e, por fim, a “fórmula” segundo a qual “[...] os neuróticos preservam o estado infantil de sua sexualidade ou foram retransportados para eles” (Loc. cit.).

O segundo ensaio consiste em uma exposição das variações sexuais da sexualidade infantil afirmando desta que seu principal componente seria a disposição perverso polimorfa.

Se Freud dedica um ensaio inteiro à sexualidade infantil é porque, segundo o próprio, “um estudo aprofundado das manifestações sexuais da infância [...] nos revelaria os traços essenciais da pulsão sexual, desvendaria sua evolução e nos permitiria ver como se compõe a partir de diversas fontes” (Ibid., p. 163).

⁹ Segundo Freud, é possível correlacionar crueldade e pulsão sexual à história da civilização humana. Freud voltará a essa idéia nos textos dos anos 1920, com a postulação da pulsão de morte, ainda que a submetendo a uma importante torção.

De início, o autor aproxima a amnésia infantil, responsável pelo desconhecimento da sexualidade infantil e pelo mito da infância inocente, à amnésia que observa em neuróticos em relações a eventos posteriores, e cuja principal característica consiste em um afastamento da consciência, isto é, o recalque. Segundo Freud, se assim é, é porque a sexualidade dos psiconeuróticos “[...] preserva o estado infantil ou é reconduzida a ele” (Loc. cit.). Aliás, de acordo com o autor, isso que é esquecido pelo sujeito, é justamente o que deixou rastros – ou, por que não, retomando o que havia proposto no *Projeto*, ‘sulcos’ – em nossa vida anímica, tornando-se, desta forma, determinantes para os desenvolvimentos posteriores.

A amnésia histórica, que está a serviço do recalque, só é explicável pela circunstância de que o indivíduo já possui um acervo de traços mnêmicos que deixaram de estar à disposição da consciência e que agora, através de uma ligação associativa, apoderam-se daquilo sobre o que atuam as forças repulsoras do recalque. Pode-se dizer que sem amnésia infantil não haveria amnésia histórica. (Loc. cit.)

É então que Freud volta à questão da zona erógena e, pelo viés do chuchar, se propõe a um estudo dos traços essenciais da atividade sexual infantil. Segundo o autor, o que determina o chuchar é a busca de um prazer já vivenciado e agora lembrado, tendo a criança se familiarizado com ele pelo mamar. Quando dessa atividade, “[...] os lábios de uma criança comportaram-se como *zona erógena*, e a estimulação pelo fluxo cálido de leite foi sem dúvida a origem da sensação prazerosa” (Ibid., p. 171). Freud nos dá assim mais informação acerca da idéia de apoio em funções somáticas vitais: “a princípio a satisfação da zona erógena deve ter-se associado com a necessidade de alimento. A atividade sexual apóia-se primeiramente numa das funções que servem à preservação da vida, e só depois torna-se independente dela” (Loc. cit.). Posteriormente a “[...] necessidade de repetir a satisfação sexual” (Loc. cit.) se desvincula da necessidade de alimentação – por conta, entre outros, do aparecimento da primeira dentição – e a criança passa a escolher uma parte do próprio corpo por ser, de um lado, mais cômodo, mas também, por torná-lo independente do mundo externo que “[...] ainda não consegue dominar” (Loc. cit.).¹⁰

Apesar de existirem, como mostra o exemplo do chuchar, zonas erógenas predestinadas, Freud assinala que “[...] qualquer outro ponto da pele e da mucosa

¹⁰ Essa idéia será retomada em 1920 com o *fort-da*.

pode tomar a seu encargo as funções de uma zona erógena [...]” (Ibid., p. 173). Desta forma, é mais a qualidade do estímulo do que a natureza das partes do corpo que têm a ver com produção de sensação prazerosa.

A erogeneidade da zona anal, por sua vez, desempenha um papel de suma importância para o desenvolvimento subjetivo da criança. De acordo com o autor, as crianças podem tirar grande proveito da sensibilidade aos estímulos da zona erógena anal, posto que, por exemplo, a retenção excessiva das fezes provoca, no momento da evacuação, uma intensa estimulação na mucosa anal (Ibid.). Freud chama a atenção para os casos em que o bebê se recusa de forma obstinada a esvaziar o intestino, assinalando que o que está em jogo é o dividendo de prazer que acompanha a evacuação, mesmo que tal volúpia se produza de forma simultânea a sensações dolorosas.

Nos primeiros momentos da infância, na fase do desenvolvimento que corresponde ao momento em que o bebê está aprendendo a controlar os esfíncteres, as fezes são tratadas

[...] como parte de seu próprio corpo representando o primeiro ‘presente’: ao desfazer-se dele, a criaturinha pode exprimir sua docilidade perante o meio que a cerca, e ao recusá-lo, sua obstinação. (Ibid., p. 176)

Quanto à zona genital, o autor nos diz que sua primazia se estabelece, mais do que por um suposto instinto, por sua posição anatômica, pelas secreções que estão banhadas, pela lavagem e fricção advindas dos cuidados com o corpo e por certas excitações acidentais (como a migração de vermes intestinais nas meninas) [...]” (Ibid., p. 177) tornando assim inevitável que “[...] a sensação prazerosa que essas partes do corpo são capazes de produzir se faça notar à criança já na fase da amamentação, despertando uma necessidade de repeti-la” (Loc. cit.).

Outro tipo de excitação, sendo esta de particular relevância para nossa discussão, é a que Freud chamou de mecânica. Trata-se da produção de excitação sexual pela agitação mecânica e ritmada do corpo.

Por fim, o autor nos diz que todos os caminhos que, vindo de outras funções, levam à sexualidade são igualmente passíveis de serem percorridos na direção inversa:

por exemplo, se o fato da zona labial ser patrimônio comum de duas funções é a razão por que a ingestão de alimentos gera uma satisfação sexual, esse mesmo fator nos permite compreender que haja distúrbios na nutrição quando as funções erógenas da zona comum são perturbadas. E, uma vez que sabemos que a concentração de atenção é capaz de provocar excitação sexual, somos levados a

supor que, atuando pela mesma via só que em sentido inverso, o estado de excitação sexual pode influenciar a disponibilidade de atenção dirigível a algo. (Ibid., p. 194)

Assim, as mesmas vias através das quais as perturbações sexuais se propagam para outras funções corporais, são capazes de se prestarem, em outras circunstâncias, a outros destinos, notadamente à sublimação.

Por fim, o terceiro e último ensaio trata das transformações na puberdade. Freud volta aqui a abordar, dentre outras coisas, o problema da tensão sexual e de como esta se vincula ao prazer, problema este que, já figurava no *Projeto* de 1895. Segundo o autor, “o caráter de tensão sexual suscita um problema cuja solução é tão difícil quanto seria importante para a compreensão dos processos sexuais” (Ibid., p. 197). Freud mantém que um sentimento de tensão é obrigatoriamente acompanhado de desprazer. Menciona um problema referente à sua teoria do princípio do prazer: a tensão decorrente da excitação sexual, tensão “[...] esta que é inequivocamente experimentada como prazerosa” (Loc. cit.).

Interessa-nos um comentário do autor, no qual aborda a questão da beleza.

O olho, talvez o ponto mais afastado do objeto sexual, é o que com mais frequência pode ser estimulado, na situação de cortejar um objeto, pela qualidade peculiar cuja causa no objeto sexual costuma ser chamada de ‘beleza’. (Ibid., p. 198)

Se destacamos essa parte é por nos remeter ao que dissemos no início desta dissertação a respeito do belo em Freud, isto é, sua ligação íntima com a sexualidade e com tudo que isso acarreta.

Terminaremos nosso apanhado sobre os “Três ensaios...” com o que Freud (Loc. cit.) nos diz sobre o encontro com o objeto.

Segundo ele, durante os processos da puberdade firma-se o primado das zonas genitais. Simultaneamente,

[...] consuma-se no lado psíquico o encontro do objeto para qual o caminho fora preparado desde a mais tenra infância. Na época em que a mais primitiva satisfação sexual estava vinculada à nutrição, a pulsão sexual tinha um objeto fora do corpo próprio, no seio materno. (Ibid., p. 210)¹¹

É somente mais tarde, ao perder esse objeto, que o auto-erotismo se estabelece. “Não é sem boas razões, diz-nos o autor, que, para a criança, a amamentação no seio materno torna-se modelar para todos os relacionamentos amorosos. O encontro do objeto é, na verdade, um reencontro” (Loc. cit.).

¹¹ Isso será retomado por Lacan em seu seminário sobre a angústia.

Adiantando-nos, Lacan (1959-60) dirá, quanto a isso, que tal objeto, nós nunca o reencontramos. Reencontramos, no máximo, suas coordenadas de prazer.

3.3

Primeiro dualismo pulsional: as pulsões do eu e as pulsões sexuais

Em 1910, em “A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão”, Freud enuncia um primeiro dualismo pulsional nisto que a montagem pulsional anteriormente proposta parecia não se aplicar adequadamente às pulsões não sexuais.

Segundo Freud (1910), encontramos na origem de certas perturbações psicogênicas um conflito entre tipos diferentes de pulsão. Temos assim, operando de um lado, um tipo cuja energia é de ordem libidinal – Freud explicita em nota: “o termo libido designa apenas a energia das pulsões sexuais” (Freud, 1910, p. 224) – que logo “[...] favorecem a sexualidade, a consecução da satisfação sexual [...]” (Ibid., p. 223) e, opondo-se a elas, as pulsões de autoconservação ou pulsões do eu, cujo objetivo é a conservação do indivíduo: “como disse o poeta [Schiller, em *Die Weltweisen*], todas as pulsões orgânicas que atuam em nossa mente podem ser classificadas como fome e amor” (Ibid., p. 224).

Um ano depois, com “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental”, Freud (1911b) distribui esses dois grupos pulsionais de acordo com as modalidades de funcionamento do aparelho psíquico: as pulsões sexuais encontram-se sob o domínio do princípio de prazer¹², enquanto que as de autoconservação ficam a serviço do desenvolvimento psíquico determinado pelo princípio de realidade.

Diz-nos Freud, em 1911, ser característico do neurótico afastar-se da realidade, por achá-la insuportável. Isso se explica pelo fato dos processos mais antigos do psiquismo estarem ligados ao princípio de prazer.

Estes processos, esforçam-se por alcançar prazer; a atividade psíquica afasta-se de qualquer evento que possa despertar desprazer. (Aqui, temos o recalque). Nossos sonhos à noite, e quando acordados, nossa tendência a afastar-nos de impressões aflitivas são resquícius do predomínio deste princípio e provas de seu poder. (Freud, 1911b, p. 238)

¹² Segundo Strachey, seria aqui que Freud teria usado pela primeira vez a construção ‘princípio de prazer’. Cf. Freud, 1911, p. 238, nota 1.

A solução primeira do aparelho psíquico é, frente a um desprazer causado por uma necessidade ‘interna’, de alucinar o que viria satisfazer tal necessidade. No entanto, a ausência da satisfação esperada e o desapontamento experimentado levam ao abandono de uma tentativa de satisfação por uma tal via. Surge assim, outro tipo de funcionamento psíquico, o princípio de realidade, que passa este a levar em conta certos dados da realidade com o objetivo de efetuar nela mudanças que eliminem o desprazer.

Assim, o princípio de prazer e o princípio de realidade são descritos como princípios que regem o funcionamento psíquico. Ao passo que o primeiro busca a evitação de desprazer e a obtenção sem limites e imediata de prazer, o segundo por sua vez impõe ao primeiro modificações e restrições necessárias, que ainda que adiem o prazer, tem como objetivo final a evitação do desprazer e obtenção de satisfação. Trata-se assim de um princípio regulador, pela via do qual a busca do prazer não é feita pelo caminho mais curto, mas em função do que o mundo exterior impõe como condição para a obtenção da satisfação.

A partir daí, a consciência passa a abranger, em acréscimo às qualidades de prazer e desprazer que eram até então o seu exclusivo interesse, qualidades sensoriais – por meio dos órgãos dos sentidos. Daí decorre a ‘atenção’ – “[...] função [que tem] de periodicamente pesquisar o mundo externo caso surgisse urgência interna a ser satisfeita” (Ibid., p. 239) – a memória –, sistema de “*notação*”, cuja tarefa é “[...] assentar os resultados desta atividade periódica da consciência (Loc. cit.) – e uma *passagem de julgamento imparcial* – cujo objetivo é enfim decidir se uma idéia determinada é verdadeira ou falsa, “[...] isto é se [acha] ou não em concordância com a realidade, [...] decisão que [é] determinada efetuando-se uma comparação com os traços de memória da realidade” (Loc. cit.).

Freud diz-nos então, que se de fato parece haver substituição do princípio de prazer pelo de realidade, isso “[...] não implica sua deposição, mas apenas sua proteção” (Ibid., p. 242). Dito de outra forma, funcionando como sistema no qual o objetivo é tentar se haver com as contingências da realidade que impedem o prazer imediato e acarretam desprazer, o princípio de realidade esta a favor do princípio de prazer: “um prazer momentâneo, incerto quanto a seus resultados, é abandonado mas apenas a fim de ganhar mais tarde ao longo do novo caminho, um prazer seguro” (Loc. cit.).

A arte, diz-nos Freud, parece ser o que ocasiona uma peculiar conciliação entre os dois princípios. O artista, não disposto a renunciar à satisfação pulsional que o princípio de prazer busca, seria aquele que se abandona, concedendo aos seus desejos eróticos uma liberdade completa por meio da fantasia. Esta, segundo Freud, é o “[...] ponto fraco de nossa organização psíquica [...]” (Ibid., p. 241), pode ser empregada “[...] para restituir ao domínio do princípio de prazer processos de pensamentos que já se haviam tornado racionais” (Loc. cit.), estando assim intimamente ligado à neurose – mas que encontraria um caminho de volta à realidade por meio de dons específicos e transformaria “[...] suas fantasias em *verdades* de um novo tipo” (Loc. cit. – grifo nosso) valorizadas pelo coletivo dos homens como “[...] reflexos preciosos da realidade” (Loc. cit.).

3.4

O narcisismo

Em 1914, com “O narcisismo: uma introdução”, a teoria pulsional vai estar sujeita a importantes mudanças e o dualismo proposto em 1911 será subvertido. É aqui que Freud introduz o conceito de *narcisismo*, segundo o qual o eu também passa a ser objeto de investimentos pulsionais de ordem libidinal. O conceito é assim chamado a partir do mito grego de Narciso.

Na tradição grega, a história de Narciso é a de um belo, mas insensível, jovem que provocara indiretamente a cólera da deusa Nêmesis que fez então com que o jovem se apaixonasse pela própria imagem refletida em um lago. Capturado pelo seu próprio reflexo, Narciso se deixa morrer em contemplação.

Voltando ao ensaio, Freud, logo na primeira frase, define rapidamente o narcisismo segundo a denotação de Paul Näcke como “[...] a atitude de uma pessoa que trata seu próprio corpo da mesma forma pela qual o corpo de um objeto sexual é tratado” (Freud, 1914c, p. 81), traço este que, segundo se arrisca o autor, é passível de encontrar um lugar no curso regular do desenvolvimento humano. Não tanto uma perversão, o narcisismo seria mais “[...] o complemento libidinal do egoísmo da pulsão de autopreservação, que, em certa medida pode ser justificavelmente atribuída a toda criatura viva” (Loc. cit.).

Foi a partir de suas observações sobre as psicoses e da leitura dos trabalhos de Bleuler e Kraepelin, que Freud observa como, na psicose, ocorre uma retirada

da libido dos objetos externos e uma reversão desta para o eu, transformando-o assim em um objeto de investimento e amor. Essa extensão da teoria da libido ganharia reforço a partir da observação da vida psíquica das crianças e dos povos ditos ‘primitivos’ onde é possível encontrar, em um nível coletivo, o que, no ocidente ‘civilizado’, é encontrado na megalomania, isto é,

[...] uma superestima do poder de seus desejos e atos mentais, a ‘onipotência de pensamentos’, uma crença na força taumatúrgica das palavras, e uma técnica para lidar com o mundo externo – ‘mágica’ – que parece ser uma aplicação lógica dessas premissas grandiosas. (Ibid., p. 83)

Segundo essa nova reformulação, as pulsões sexuais parecem estar, por um lado, dirigidas ao eu (libido narcísica) e, por outro, aos objetos externos, (libido objetal). De acordo com Freud, haveria uma antítese entre os dois tipos de libido: quanto mais uma é empregada, mais a outra é esvaziada. A fase máxima da libido objetal corresponderia ao estado de apaixonamento, ao passo que a do narcisismo corresponderia ao delírio paranóico. O autor ressalta, no entanto, que no narcisismo ambas coexistem concomitantemente, posto que “somente quando há investimento objetal é que é possível discriminar uma energia sexual – a libido – de uma energia das pulsões do eu” (Ibid., p. 84).

Existiria então logicamente uma relação a ser delimitada entre narcisismo e autoerotismo. De acordo com Freud, é possível supor que o eu como unidade tem de ser desenvolvido, não existindo originalmente. Assim, para que o narcisismo venha a ser, é preciso que ao auto-erotismo, presente este sob a forma de pulsões auto-eróticas, algo seja acrescentado, isto é, uma nova ação psíquica.

Freud indica então que “a diferenciação de libido numa espécie que é adequada ao eu e numa outra que está ligada a objetos é o corolário inevitável de uma hipótese original que estabelecia distinção entre as pulsões sexuais e as pulsões do eu” (Ibid., p. 85).

No *Projeto* Freud (1895) afirma que o aparelho psíquico recebe, a partir do que lhe é exterior, uma quantidade denominada Q dispersa e de magnitude diversa. Sua função é de ordenar esse caos de intensidades dispersas, transformá-las e tornar efetiva, quando possível, determinada ação específica que evitará um acúmulo de tensão e logo o desprazer.

Isso é retomado por Freud em 1914 quando reafirma que o aparato psíquico deve ser concebido como um “[...] dispositivo destinado a dominar as excitações que de outra forma seriam sentidas como aflitivas ou teriam efeitos patogênicos”

(Ibid., p. 92). As pulsões em suas vertentes tópica e econômica, estão em relação ao aparato psíquico em uma posição de alteridade. Não são do corpo nem tampouco do aparato (Garcia-Roza, 2000). Como nos é dito nos “Três ensaios...”, a pulsão, antes de vir do corpo, se apóia nele.

Em um trecho acrescentado aos “Três ensaios” em 1915, Freud afirma que a libido do ‘eu’ é capaz de “[...] se concentrar nos objetos, fixar-se neles ou abandoná-los, passar de uns para outros e, partindo dessas posições, nortear no indivíduo a atividade sexual que leva à satisfação” (Freud, 1905, p. 206), isto é, à extinção parcial e temporária da libido. Ao inverso, esta também pode ser retirada dos objetos e ser trazida de volta para o eu, ou seja, ser convertida novamente em libido do ‘eu’ ou libido narcísica. Assim, segundo Freud (1914c), a libido narcísica se apresenta como o grande reservatório de onde partem os investimentos de objeto e no qual voltam a ser recolhidos; o investimento libidinoso do ‘eu’ aparece como o estado originário realizado na primeira infância, apenas encoberto pelas emissões posteriores de libido, mas que no fundo se conserva por trás delas (Ibid.).

3.5

As vicissitudes da pulsão

Em 1915, com o texto “As pulsões e suas vicissitudes”, Freud dedica um de seus artigos sobre a metapsicologia exclusivamente à pulsão.

A pulsão, conceito obscuro, diz-nos Freud (1915b), é um *Grundbegriffe*, isto é, um conceito fundamental. Freud, enquanto bom epistemólogo, diz Lacan (1964), assinala que a partir do momento em que se introduz um conceito na ciência, este pode ser ou mantido ou rejeitado. Segundo Lacan, ele será mantido se traçar a via no real em que se trata de penetrar.

O ensaio começa retomando o que alhures já fora dito a respeito do conceito. As pulsões não vêm do mundo exterior, mas surgem de ‘dentro’ do próprio organismo – o que inclusive impossibilita uma fuga – e, contrariamente ao estímulo, que imprime um impacto momentâneo, a pressão da pulsão é constante. Assim, diz-nos Freud, o melhor termo para caracterizar o estímulo pulsional seria a ‘necessidade’, sendo que o que elimina uma necessidade é a ‘satisfação’, o que

pode apenas ser alcançado por uma alteração ‘adequada’ da fonte interna de estimulação (Ibid.).

Retomando a definição de pulsão proposta em 1910 e acrescentada aos *Três ensaios*, Freud diz da pulsão

[...] como sendo um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente, como uma medida da exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo. (Id., 1905, p. 127)

O autor a apresenta a partir de seus quatro termos: *Drang*, o empuxe, *Quelle*, a fonte, *Objekt*, o objeto e *Ziel*, a meta.

O empuxe de uma pulsão, “[...] seu motor, a quantidade de força ou a medida da exigência de trabalho que ela representa [...]” (Id., 1915b, p. 127), é, segundo Freud, a própria essência da pulsão, uma vez que toda pulsão é uma peça de atividade. Trata-se de um estímulo, mais de estímulo diferente daquele proveniente do mundo externo, isto é, um estímulo “[...] aplicado ao tecido vivo (substância nervosa) a partir *de fora* [que] é descarregado por ação *para fora*” (Ibid., p. 124); o estímulo de que se trata na pulsão não tem a ver nem com a fome, nem com a sede, nem tampouco com qualquer outra necessidade do organismo biológico.

A meta da pulsão sempre é a satisfação que só pode ser obtida mediante a eliminação do estado de estímulo na fonte da mesma. Ainda que a finalidade última de cada pulsão não mude, os caminhos que conduzem a ela podem ser vários. Isso resulta, segundo Freud, que a pulsão possa buscar metas intermediárias ou mais próximas, combinadas ou intercambiáveis umas com as outras. É possível também, afirma o autor, falar de pulsões inibidas em suas metas quando a satisfação pulsional não é atingida. Falamos então de satisfação parcial da pulsão, quando os processos que dão acesso à satisfação são inibidos ou defletidos.

O objeto da pulsão é isso em relação ao quê ou através do quê esta consegue atingir a satisfação, isto é, sua meta. Trata-se do que há de mais variável na pulsão sendo que originalmente, pulsão e objeto são independentes um do outro. A única exigência é que seja peculiarmente adequado a tornar possível a satisfação pulsional. Como assinala Freud (1915b), tal objeto pode ser modificado quantas vezes forem necessárias; tal deslocamento desempenha importantes papéis. Pode

inclusive ocorrer que um mesmo objeto sirva para a satisfação de mais de uma pulsão. Por fim, Freud nos diz que também pode ocorrer uma ligação particularmente estreita entre a pulsão e seu objeto, ocorrendo assim o que chamou de ‘fixação’.

A fonte de uma pulsão é o processo somático que ocorre em um órgão ou em parte do corpo e cujo estímulo é representado no psiquismo por uma pulsão. Freud nos diz aqui que embora as pulsões sejam inteiramente determinadas por sua origem em uma fonte somática, no psiquismo são apenas conhecidas por sua meta. Em termos qualitativos, todas as pulsões são semelhantes.

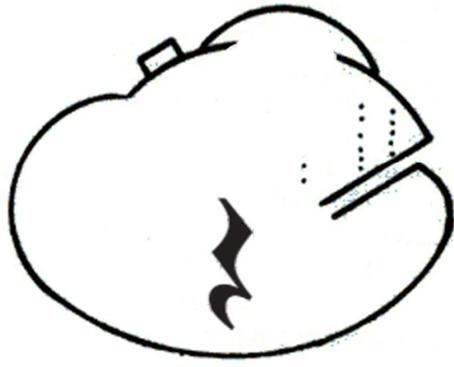
É aqui que Freud retoma a discussão sobre a diferença entre pulsões do ‘eu’ e pulsões sexuais, radicalizando o que havia começado a dizer em 1914: a distinção entre esses dois tipos de pulsão “[...] não tem *status* de postulado necessário [e] não passa de uma hipótese de trabalho a ser conservada apenas enquanto for útil” (Freud, 1915b, p. 129).

Além dessas quatro características da pulsão, o autor também nos apresenta os quatro destinos ou vicissitudes possíveis das pulsões sexuais: o recalque, a reversão, o retorno em direção ao eu e a sublimação. Destes, Freud retoma a reversão e o retorno, supostamente reservando aos dois outros um artigo para cada. Se Freud de fato incluiu nos textos da metapsicologia um trabalho sobre o recalque, de acordo com Strachey, o ensaio sobre a sublimação pode ter sido extraviado.

Não nos deteremos nesses pontos. Diremos somente que segundo o autor, reversão e retorno devem ser consideradas como modalidades de defesa contra as pulsões, uma vez que impedem uma satisfação direta da pulsão.

A reversão de uma pulsão em seu oposto pode ser da atividade para a passividade, como é o caso dos pares sadismo/masoquismo ou voyeurismo/exibicionismo, ou de conteúdo, tal como se dá na mudança do amor em ódio. Este último exemplo lhe permite observar que o ódio não pode ser unicamente reduzido a uma imagem invertida do amor. Freud postula então a existência de uma configuração mais antiga que o amor, o que, alguns anos mais tarde, viria a ser a pulsão de morte. Trata-se, assinala o autor, quando da exemplificação do processo através do sadismo/masoquismo, de uma mudança de vozes, no sentido gramatical da apelação: “a voz ativa muda, não para a passiva, mas para a voz reflexiva média” (Ibid., p. 133).

Do retorno da pulsão ao 'eu', Freud afirma que o que a caracteriza é uma mudança de objeto, sendo então que a meta permanece inalterada. Esse redirecionamento da pulsão em direção ao 'eu' permite a Freud discernir a relação entre sadismo e o masoquismo, tido então como reversão de um sadismo originário, o que em 1924, Freud inverteria de forma radical em “O problema econômico do masoquismo”.



4

Para além do princípio prazer, o silêncio

Com o fim da Primeira Guerra Mundial, o império Austro-Húngaro, aliado da Alemanha, é derrotado e despedaçado. O governo multissecular dos Habsburgo chega ao fim, e a recém batizada Áustria Alemã se encontra em um estado de caos político e de ruína econômica. Pela primeira vez na história, os soldados que retornaram do front, voltaram “[...] mudos do campo de batalha, não mais ricos e sim mais pobres em experiência comunicável” (Benjamin, 1936, p. 198).¹

Esse é o contexto no qual Freud, segundo suas próprias palavras, ao “[...] tropeçar numa curiosa idéia das pulsões”, escolhe “[...] o tema da morte [...]” (Freud & Salomé, 1912-1939, p. 129 – grifo nosso) e redige “Para além do princípio do prazer”.

Muito mais do que o simples e circunstancial produto do trabalho de um Freud preocupado com a velhice, com a miséria de sua família e do mundo ao seu redor e com a morte² (Ibid.), “Para além do princípio do prazer” marca uma virada importante na elaboração teórica analítica. Com sua publicação em 1920, mas também com “Psicologia das massas e análise do eu” (1921) e “O eu e o isso” (1923), dá-se a grande reformulação dos anos vinte da teoria freudiana. O dualismo pulsional, que em 1914 já não se sustentava por conta da formulação de um ‘eu’ passível de ser investido libidinalmente, volta aqui sob a forma de uma nova oposição. De um lado, temos agora as pulsões de vida, que passam a

¹ Diz-nos Benjamin a respeito da Primeira Guerra: “Nunca houve experiência mais radicalmente desmoralizada que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e de explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.” (Benjamin, 1936, p. 198)

² Freud respondia então a uma carta de Lou Andréas Salomé a respeito de uma pergunta desta quanto à continuação da metapsicologia: “O trabalho sistemático de um tema é para mim impossível; o caráter fragmentário da minha experiência e a natureza esporádica de minhas descobertas não o permitem. Mas se viver por ainda dez anos, for capaz de trabalhar esse tempo todo, não morrer de fome, não for morto e não estiver demasiado afetado pela miséria de minha família e do mundo em volta – as condições sem dúvida são muitas –, prometo fazer outras contribuições” (Freud & Salomé, 1912-1939, p. 125).

englobar a pulsão sexual e as pulsões de autoconservação, e, de outro, a pulsão de morte.

4.1

Para-além do prazer

Retomando certas idéias que já estavam presentes no *Projeto* de 1895, Freud procede a um exame do princípio de prazer, segundo o qual o psiquismo busca o prazer e evita o desprazer – e sua subordinação ao princípio econômico de constância, segundo o qual o objetivo do aparelho psíquico é manter o mais baixo possível o nível de excitação.

Nesse exame, Freud aponta para seus limites e nos diz que, a rigor,

[...] é incorreto falar de dominância do princípio do prazer sobre o curso dos processos mentais. Se tal dominância existisse, a imensa maioria de nossos processos mentais teria de ser acompanhada pelo prazer ou conduzir a ele, ao passo que a experiência geral contradiz completamente uma conclusão desse tipo. O máximo que se pode dizer, portanto, é que existe na mente uma forte tendência no sentido do princípio de prazer, embora essa tendência seja contrariada por certas outras forças ou circunstâncias, de maneira que o resultado final talvez nem sempre se mostre em harmonia com a tendência no sentido do prazer. (Freud, 1920, p. 19)

Já havia na teoria anterior limitações ao princípio do prazer. Podemos arrolar o princípio de realidade – conceito proposto por Freud em 1911 no artigo “Formulações sobre os dois princípios de funcionamento mental”³ – que impõe limitações ao funcionamento do princípio do prazer, e o recalque das pulsões.

Mas o que verdadeiramente requer uma mudança de monta na teoria são outras evidências, que levam o psicanalista a propor a compulsão à repetição como uma forma de funcionamento do psiquismo anterior logicamente ao princípio de prazer.

As repetições de experiências desprazerosas, como as que ocorrem nas neuroses traumáticas ou neuroses de guerra, os sonhos traumáticos, a repetição na transferência de situações dolorosas, e a reação terapêutica negativa, são as experiências que convencem o autor a dar uma nova inflexão à teoria psicanalítica.

As neuroses traumáticas são marcadas, de um lado, por sonhos cuja característica é de “[...] repetidamente trazer o paciente de volta à situação de seu

acidente, numa situação da qual acorda em outro susto” (Ibid., p. 24) e, de outro, por vigílias nas quais o sujeito sequer pensa no assunto; o que emerge recorrentemente durante o sono permanece completamente silencioso durante o dia.

No caso das neuroses traumáticas comuns, Freud assinala que surgem, de forma proeminente, as seguintes características: primeiramente, sua principal causa parece repousar sobre o fator da surpresa, do susto – isto é, “[...] o nome que damos ao estado que alguém fica, quando entrou em perigo sem estar preparado para ele [...]” (Ibid., p. 23); em seguida, que um ferimento ou dano infligidos simultaneamente operam, via de regra, contra o desenvolvimento da neurose. Freud liga essas fixações psíquicas traumáticas às reminiscências, consideradas por ele fundamentais no quadro histérico.

Outra forma de perigo é ilustrada pelo que veio a ser conhecido como *fort-da*. Freud observou que seu neto de um ano e meio costumava, na ausência da mãe, se entreter arremessando ao longe pequenos objetos, acompanhando o movimento com o som *o-o-o-o*; de acordo com Freud, este remeteria à palavra ‘fora’, *fort*, em alemão. Segundo uma primeira interpretação do autor, o uso que o menino fazia de seus brinquedos era “[...] brincar de ‘ir embora’ com eles” (Ibid., p. 25).

Em uma dessas brincadeiras, o objeto arremessado foi um carretel ao qual estava amarrado um barbante com o qual a criança o trazia de volta para si. Ao puxar o carretel para si, saudava seu reaparecimento com um alegre *da*, ‘aqui’.

Segundo Freud, o jogo se relacionava com a “[...] a grande realização cultural da criança” (Ibid., p. 26) isto é, a renúncia à satisfação pulsional que efetuava ao deixar a mãe ir embora sem protesto. Assim, o modo encontrado pela criança para compensar a ausência materna era encenando o desaparecimento e reaparecimento de seus brinquedos. Coloca-se então para Freud a seguinte questão: se a partida da mãe da criança lhe era desagradável, como então a repetição dessa experiência, por via da brincadeira, podia se harmonizar com o princípio de prazer? Segundo o autor, a criança teria transformado a experiência aflitiva em jogo pelo seguinte motivo: antes da brincadeira, encontrava-se, em relação à partida da mãe, em uma situação passiva, isto é, a experiência o

³ No artigo em questão, o princípio de realidade é proposto como substituto do princípio de prazer,

dominava. Agora, tornando-a um jogo, assumia, por mais desagradável que continuasse sendo a experiência, um papel ativo. Além disso, o arremessar ao longe dos brinquedos permitia à criança satisfazer um impulso de vingança contra a mãe, que na vida real fora suprimido.

Um ano mais tarde, Freud observa que essa mesma criança costumava agarrar um brinquedo com o qual estava ‘zangada’ para arremessá-lo ao longe exclamando: vá para frente. Segundo observa o autor, a criança escutara na época que o pai, ausente, se encontrava na frente de batalha. Assim, ficava claro como, longe de se lamentar da ausência do pai, “[...] não tinha o desejo de ser perturbado em sua posse exclusiva da mãe” (Ibid., p. 27).

Freud se pergunta então se o perigo externo seria motivo suficiente para postular a existência de tendências psíquicas mais originárias, situadas além do princípio de prazer.

Antes de propriamente responder à questão, Freud discute certos aspectos da situação analítica, característica por sua transferência e pela resistência que esta coloca, ressaltando a dificuldade de trazer à tona o que é do inconsciente. É preciso, diz ele, que o paciente neurótico repita em análise o recalque, mais especificamente o de sua vida infantil, marcado pelo Édipo, de forma a substituir a neurose que o levou a buscar a análise pela neurose de transferência.

Na cura analítica, dão-se os mesmos processos que os da atividade onírica da neurose traumática ou da brincadeira do *fort/da*. A estes processos, Freud dá o nome de ‘compulsão à repetição’ e assinala que somente um questionamento a respeito da idéia inconsciente pode permitir apreciá-lo adequadamente.

Trata-se assim de abandonar a oposição consciente-inconsciente, substituindo-a pelo confronto entre o ‘eu’, em parte inconsciente, e o que o recalque traz para o ‘eu’ ameaçador. Ao passo que as resistências, sempre inconscientes, devem ser situadas do lado desse ‘eu’ já não inteiramente assimilável ao consciente, a compulsão a repetição, fonte de desprazer para o ‘eu’, deve por sua vez ser situada do lado do recalque.

Coloca-se a esta altura do texto a questão a respeito da relação entre essa compulsão à repetição e o princípio de prazer. O que mostra a leitura que Freud (1920) faz da brincadeira do *fort/da* é que o desprazer não contradiz o princípio de

prazer. A dimensão desprazerosa da separação é compensada pelo prazer ligado à expressão da hostilidade. No entanto, a compulsão à repetição também

[...] rememora do passado experiências que não incluem possibilidade alguma de prazer e que nunca, mesmo há longo tempo, trouxeram satisfação, mesmo para impulsos pulsionais que desde então foram reprimidos. (Ibid., p. 31)

Freud ilustra a questão a partir do exemplo de pessoas que sem outros sintomas neuróticos aparentes, também se encontram sujeitas à compulsão à repetição e parecem condenadas a conhecer, de forma reiterada, o fracasso, como se “[...] perseguidas por um destino maligno ou possuídas por algum poder demoníaco” (Ibid., p. 32). Retomando seu artigo “O estranho”, publicado em 1919 e no qual trata do tema do duplo e da “[...] perpétua recorrência da mesma coisa” (Ibid., p. 33), Freud reconhece que efetivamente, existe na vida psíquica uma compulsão à repetição “[...] que sobrepuja o princípio de prazer” (Loc. cit.).

Côncio do passo que é preciso dar para continuar sua exposição, e na base do qual o que parecemos encontrar é algo muito mais da ordem de uma necessidade lógica, Freud, movido por um ‘desejo de saber’, adverte seus leitores do caráter especulativo do que tem a propor. Diz, trazendo de forma praticamente explícita a questão ética envolvida na escolha: “o que segue é especulação, amiúde especulação forçada, que o leitor tomará em consideração ou porá de lado, de acordo com sua predileção individual. É mais uma tentativa de acompanhar uma idéia sistematicamente, só por curiosidade de ver até onde ela levará” (Ibid., p. 35).

Retomando idéias de 1895, Freud propõe então, paradoxalmente, a morte do organismo como escudo contra o excesso de estímulos ou Q vindo do mundo externo. A vesícula é o modelo simplificado através do qual o autor explica a relação econômica que o aparelho psíquico mantém com o exterior e em função da qual se vê modificado – com sua camada cortical receptiva. O aparelho psíquico

[...] acha-se suspenso no meio de um mundo externo carregado com as mais poderosas energias, e seria morto pela estimulação delas emanadas, se não dispusesse de um escudo protetor contra os estímulos. Ele adquire esse escudo da seguinte maneira: sua superfície mais externa deixa de ter estrutura apropriada à matéria viva, torna-se até certo ponto inorgânica e, daí por diante, funciona como um envoltório ou membrana especial resistente aos estímulos. (Ibid., p. 38)

Vimos como, das pulsões, não há possibilidade de fuga. Assim uma das formas de se haver com esses estímulos provenientes do interior do organismo é

tratá-los como se fossem provenientes de fora.⁴ Em outros termos, a pulsão se encontra em relação ao aparelho em posição de alteridade. É, assim, traumático o que consegue atravessar esse ‘escudo’.

Os sonhos nos quais os sujeitos acometidos por uma neurose traumática revivem a situação do acidente têm como finalidade “[...] dominar retrospectivamente o estímulo, desenvolvendo a angústia cuja omissão constitui a causa da neurose traumática” (Ibid., p. 42). As manifestações da compulsão à repetição, para além das características próprias de cada exemplo que Freud traz, apresentam, tanto na brincadeira infantil como na neurose de guerra, o mesmo caráter pulsional independente do princípio de prazer. O que se desprende disso tudo é que tais sonhos parecem se constituir como exceção à lei enunciada por Freud em 1900, segundo a qual o sonho é sempre realização de um desejo.

Coloca-se então a questão da natureza da relação entre a pulsão e a compulsão à repetição. Isso conduz Freud a dar o passo decisivo do ensaio. Diz ele:

parece então que a pulsão é um impulso, inerente à vida orgânica, a restaurar um estado anterior de coisas, impulso que a entidade viva foi obrigada a abandonar sob a pressão de forças perturbadoras externas, ou seja, uma elasticidade orgânica, ou, para dizê-lo de outro modo, a expressão da inércia inerente à vida orgânica. (Ibid., p. 47)

Coloca-se então a questão de como é possível que estas forças, expressão da natureza conservadora da substância viva, coexistam com as forças responsáveis pelo desenvolvimento do organismo. Embora Freud deixe aqui a questão em aberto, levantará várias hipóteses.

Dentre elas, assinalaremos uma que nos pareceu de particular interesse. O autor nos propõe que, uma vez que a entidade viva não tem desejo de desenvolvimento, tais forças podem ser atribuídas a influências perturbadoras externas. Em outros termos, retoma indiretamente a idéia de uma evolução contingencial.

Por fim, termina o ensaio assinalando um fato notável: as pulsões de vida têm muito mais contato com nossa percepção interna e surgem como rompedoras da paz, produzindo constantemente tensões cujo alívio é sentido como prazer, ao

⁴ Diz-nos Freud quanto a isso: “É essa a origem da projeção destinada a desempenhar um papel tão grande na causação dos processos patológicos” (Freud, 1920, p. 40).

passo que as pulsões de morte parecem, por sua vez, efetuar seu trabalho discretamente, em silêncio.

4.2

O eu, o isso e o silêncio da pulsão

Como visto acima e como indica o autor, “O eu e o isso” se dá na continuação da reformulação teórica iniciada com o “Além do princípio do prazer”, de 1920, e retomada em “Psicologia das massas e análise do eu”, de 1922. No entanto, Freud assinala não haver em “O eu e o isso” empréstimo algum à biologia, estando este assim, “[...] mais próximo da psicanálise do que *Além do princípio de prazer*” (Freud, 1923, p. 25).

Freud inicialmente retoma as linhas gerais do caminho que a psicanálise até então percorreu. Por via da hipnose e do sonho, pôde abordar a oposição consciente/inconsciente, primeiramente aprimorando-a, e por fim superando-a.

Estabelece, para tanto, uma distinção entre as abordagens descritiva e dinâmica dos processos psíquicos, sobretudo no que dizem respeito ao termo ‘inconsciente’. No sentido descritivo, designa os processos psíquicos latentes e suscetíveis de se tornarem conscientes; a estes, deu o nome de ‘pré-conscientes’. No sentido dinâmico, trata do material recalcado que, por via da psicanálise, é passível, apesar e em função das resistências, de ser trabalhado e de se tornar consciente. A psicanálise propôs então a primeira representação tópica do aparelho psíquico, mais comumente referida como simplesmente primeira tópica, no qual este era dividido em consciente (*Cs*), pré-consciente (*Pcs*) e inconsciente.

No entanto, essa primeira tópica foi tida como insuficiente, uma vez formada a idéia do ‘eu’ como “[...] organização coerente de processos mentais” (Ibid., p. 30). É ao ‘eu’, diz-nos Freud, que a consciência se acha ligada: controla as abordagens à motilidade – isto é, a descarga de excitações para o mundo externo. Além disso, trata-se da instância psíquica responsável pela supervisão de todos seus próprios processos constituintes, esta que adormece, ainda que continue durante o sono exercendo a censura sobre o material onírico. Do ‘eu’, lembra Freud, “[...] procedem também os recalques, por meio dos quais procura-se excluir certas tendências da mente, não simplesmente da consciência, mas também de outras formas de capacidade e atividade” (Loc. cit.).

A partir do material clínico acumulado, Freud acabou se deparando

[...] com algo no próprio ‘eu’ que é também inconsciente, que se comporta exatamente como o recaiado – isto é, que produz efeitos poderosos sem ele próprio ser consciente e que exige um trabalho especial antes de poder ser tornado consciente. (Ibid., p. 31)

A oposição consciente/ inconsciente é aqui substituída pela oposição entre o ‘eu’ coerente e o recaiado dele expelido. Em função disso, o autor diz ter chegado à conclusão de que “[...] tudo o que é recaiado é *Ics.*, mas nem tudo o que é *Ics.* é recaiado” (Freud, 1923, p. 31).

A existência de uma parte inconsciente do ‘eu’ oposta a um ‘eu’ coerente acarreta o seguinte fato: era preciso reconhecer a existência de três tipos de inconsciente. Um primeiro, assimilável ao recaiado; outro, distinto deste e dependente do ‘eu’; e por fim, um terceiro, latente e correspondente ao *Pcs.*

A razão para essa mudança foi que os processos defensivos e a resistência também eram inconscientes, e não apenas pulsões e desejos. Se anteriormente apenas o pólo pulsional era inconsciente, agora também as forças defensivas podem sê-lo.

Sendo parte do ‘eu’ inconsciente, Freud é levado a se debruçar sobre ele. Freud assinala: é à consciência que está ligado o conhecimento. Até mesmo o conhecimento sobre o inconsciente depende de podermos ‘torná-lo consciente’ (Loc. cit.). Mas o que exatamente quer dizer isso? pergunta-se o autor.

Como havia proposto em exposições anteriores, podemos pensar a consciência como a superfície do aparelho psíquico, isto é, topograficamente falando, ou seja, é a primeira a ser atingida a partir do mundo externo (Loc. cit.).

Se “todas as percepções [...] recebidas de fora (percepções sensórias) e de dentro – o que chamamos de sensações e sentimento – são *Cs.* desde o início” (Ibid., p. 33), o que dizer “[...] daqueles processos internos que podemos – grosseira e inexatamente – resumir sob o nome de processos de pensamento?” (Loc. cit.). Segundo Freud, tais processos “[...] representam deslocamentos de energia mental [...] efetuados em algum lugar do aparelho, à medida que essa energia progride em seu caminho no sentido da ação” (Loc. cit.). Retomando o que havia proposto em 1915 no artigo “O inconsciente”, Freud nos diz que a real diferença entre uma idéia ou pensamento do *Ics.* e do *Pcs.*, é que a primeira é efetuada em algum material que permanece desconhecido, ao passo que a segunda é, além disso, vinculada a representações verbais (Loc. cit.).

O modo pelo qual algo se torna consciente, ou melhor, diz-nos o autor, pré-consciente, é “[...] vinculando-se às representações verbais que lhes são correspondentes” (Ibid., p. 34). Estas, por sua vez, são resíduos de lembranças que outrora foram percepções, podendo, tal como qualquer resíduo mnêmico, se tornarem novamente conscientes. O autor acrescenta: “[...] somente algo que já foi uma percepção *Cs* pode tornar-se consciente [;] qualquer coisa proveniente de dentro (à parte os sentimentos) que procure tornar-se consciente deve tentar transformar-se em percepções externas: isto se torna possível mediante os traços mnêmicos” (Loc. cit.). Em outros termos, só é passível de chegar à consciência o que for por ela considerado como externo.

Freud afirma que

os resíduos verbais derivam primariamente das percepções auditivas, de maneira que o sistema *Pcs.* possui, por assim dizer, uma fonte sensória especial. Em essência, uma palavra é, em última análise, o resíduo mnêmico de uma palavra que foi ouvida. (Ibid., p. 34-5)

Os componentes visuais das representações verbais, ainda que não menos importantes – “o estudo dos sonhos e das fantasias pré-conscientes [...] pode dar-nos uma idéia do caráter especial deste pensar visual” (Ibid., p. 35), são adquiridos mediante a leitura, e podem, inicialmente, ser deixados de lado, e assim também as imagens motoras das palavras, porque, exceto para os surdos-mudos, desempenham o papel de indicações auxiliares.

Assim, o modo pelo o qual o recalcado torna-se consciente, ou melhor, pré-consciente é fornecendo ao *Pcs.* vínculos intermediários mediante o trabalho de análise. São as representações verbais construídas em análise que podem se articular às idéias inconscientes, o que operará a mudança.

As mais importantes percepções internas são aquelas ligadas às sensações e sentimentos que remetem à série prazer-desprazer. O prazer e o desprazer são mais primordiais, diz-nos Freud, mais elementares do que as percepções surgidas externamente, podendo inclusive “[...] ocorrer mesmo quando a consciência se acha enevoadada” (Loc. cit.). Assim como as percepções que vêm do mundo externo, as sensações que provém do interior podem vir simultaneamente de diferentes lugares e terem qualidades diferentes, até mesmo opostas.

Diferentemente das sensações prazerosas, as deprazerosas impelem no sentido da mudança, da descarga é por isso que interpretamos o desprazer implicando uma elevação e o prazer uma redução do investimento energético.

Freud propõe então se dê o nome de ‘prazer’ ao que se torna consciente e desprazer a um ‘algo’ quantitativo e qualitativo no curso dos eventos psíquicos.

Segundo o autor, esse ‘algo’ se comporta à maneira do recalcado, sendo, como este, passível de chegar à consciência somente por via do sistema pré-consciente. Assim também como o recalcado, esse ‘algo’ pode “[...] exercer força impulsiva sem que o ‘eu’ note a compulsão” (Ibid., p. 35). É somente quando há resistência a esta, isto é, uma detenção na reação de descarga, que o ‘algo’ pode se tornar consciente como desprazer. Tal como as tensões que se apóiam nas necessidades físicas, o sofrimento pode, ele também, permanecer inconsciente. Esse sofrimento seria “[...] algo intermediário entre a percepção externa e interna, que se comporta como uma percepção interna, mesmo quando sua fonte se encontra no mundo externo” (Loc. cit.).

Freud assinala que se, de fato, é pelo sistema pré-consciente que as sensações podem ‘chegar’ à consciência, se lhes é barrado o caminho, não chegarão a existir como sensações. Esses ‘sentimentos inconscientes’ se diferenciam das ‘idéias inconscientes’ porque, quanto a estas, é necessário que sejam criados vínculos de ligação verbais antes que cheguem à consciência, ao passo que no caso dos ‘sentimentos’ isso não ocorre, sendo estes diretamente transmitidos (Ibid.). Em outros termos, a distinção consciente/pré-consciente não faz sentido no que concerne aos sentimentos inconscientes. Segundo Freud (1923), “[...] o *Pcs.* aqui é posto de lado – e os sentimentos são conscientes ou inconscientes. Mesmo quando estão ligados a representações verbais, tornam-se conscientes, não devido a essa circunstância, mas sim diretamente” (Loc. cit.). E conclui:

o papel desempenhado pelas representações verbais se torna agora perfeitamente claro. Através de sua interposição, os processos internos de pensamento são transformados em percepções. [...] Todo conhecimento tem sua origem na percepção externa. Quando um hiper-investimento do processo de pensamento se efetua, os pensamentos são realmente percebidos – como se proviessem de fora – e conseqüentemente, são considerados verdadeiros. (Ibid., p. 37).

Vimos até agora que o ‘eu’ tem início no sistema perceptivo e abrange o pré-consciente. Mas, a partir de 1923, Freud afirma que o ‘eu’ também é inconsciente. O autor recorre a Georg Groddeck para afirmar que o “[...] eu comporta-se essencialmente de modo passivo [...] e que [...] somos ‘vivos’ por forças desconhecidas e incontroláveis” (Ibid., p. 37). E continua: “proponho [levar

a descoberta de Groddeck] em consideração chamando a entidade que tem início no sistema [perceptivo] *Pcpt.* e começa por ser *Pcs.* de ‘eu’, e seguindo Groddeck no chamar a outra parte da mente, pela qual essa entidade se estende e que se comporta se fosse *Ics.*, de ‘isso’ ”(Ibid.).

Diz-nos Freud: “A percepção para o eu desempenha o papel que no isso cabe à pulsão. O eu representa o que pode ser chamado de razão e senso comum, em contraste com o isso, que contém as paixões” (Ibid., p. 39).

Segundo Freud (1923) a relação que se estabelece entre o ‘eu’ e o ‘isso’, é

[...] como um cavaleiro que tem de manter controlada a força superior do cavalo; com a diferença de que o cavaleiro tenta fazê-lo com suas próprias forças, enquanto que o ‘eu’ utiliza forças tomadas de empréstimo. [...] Com frequência um cavaleiro, se não deseja ver-se separado do cavalo, é obrigado a conduzi-lo por onde este quer ir, da mesma maneira, o eu tem o hábito de transformar em ação a vontade do isso, como se fosse sua própria (Loc. cit.).

Não se trata de um inconsciente como sede das paixões mais vis, em oposição a uma consciência, sede da virtude e das nobres atividades intelectuais. É comum, lembra Freud, um impasse intelectual concernindo um trabalho delicado encontrar sua solução de forma inconsciente durante o sono. “Não apenas o que é mais baixo, mas também o que é mais elevado no ‘eu’, pode ser inconsciente” (Ibid., p. 40). Isso leva Freud à outra questão: nos termos do autor, a desnorteante descoberta do ‘sentimento de culpa’, ou seja, de uma terceira e última instância, o ‘supereu’.

Embora Freud tenha, desde o início de sua obra, assinalado a função repressora das exigências morais, nas quais encontramos o motor do recalque, isso ainda não tinha ganho o estatuto de instância pertencente ao aparelho psíquico.

Podemos dizer que o conceito de supereu é, enquanto tal, herdeiro do que Freud chamou de ideal do eu, em 1914, quando introduz o narcisismo. Em 1921, com “Psicologia das massas e análise do eu”, o supereu passa a ser uma instância. Considerado equivalente ou sinônimo do ideal do eu, este deixa de ser considerado herdeiro do narcisismo primário, posto a ênfase colocada, em 1921, na questão identificatória.

A partir do quadro clínico da melancolia, anteriormente exposto no artigo da metapsicologia “Luto e melancolia” (Freud, 1915c), Freud lembra que tal quadro se dá pela reinscrição de um objeto perdido no ‘eu’, isto é pela substituição de um investimento objetal por uma identificação. Tal substituição, diz Freud em 1923,

“[...] tem grande parte na determinação da forma tomada pelo ‘eu’, e efetua uma contribuição essencial no sentido da construção do que é chamado de seu ‘caráter’” (Ibid., p. 41). O que inicialmente é uma vicissitude da melancolia, a identificação com o objeto, passa a ser o próprio processo de constituição do eu.

Do ‘isso’, tido como reservatório da libido, partem os investimentos objetais, produtos das pulsões sexuais das quais, por via do recalque, o eu procura se defender. Segundo Freud (1923), todo abandono de um objeto libidinalmente investido se traduz, de forma mais ou menos sistemática, por uma modificação do eu que, assim como na melancolia, transforma o ‘eu’ por meio da identificação. De acordo com Freud, “[...] é possível supor que o caráter do eu é um precipitado de investimentos abandonados e que ele contém a história dessas escolhas de objeto” (Ibid., p. 42). Diz ele que

[...] deve se admitir, desde o início, que existem diversos graus de capacidade de resistência, os quais decidem até que ponto o caráter de uma pessoa desvia ou aceita as influências da história de suas escolhas objetais eróticas. (Loc. cit.)

As primeiras identificações infantis têm um caráter geral e duradouro e, dentre elas, a identificação com o pai resulta no nascimento do ideal do eu. O ‘supereu’ é o resultado das primeiras escolhas objetais do isso, das primeiras e mais importantes identificações. Mas é também de uma formação reativa contra tais objetos, uma ordem profundamente contraditória que comanda a semelhança para com o pai assim como a proíbe. “Esse aspecto duplo do ideal do eu tem a missão de reprimir o complexo de Édipo; em verdade, é a esse evento revolucionário que ele deve sua existência” (Freud, 1923, p. 47). Note-se que neste texto Freud usa os termos ‘ideal de eu’ e ‘supereu’ como sinônimos.

Quanto mais poderoso o complexo de Édipo e mais rapidamente sucumbir ao recalque, (sob a influência da autoridade, do ensino religioso, da educação escolar e da leitura), mais severa será posteriormente a dominação do ‘supereu’ sobre o ‘eu’ sob a forma de consciência [...] ou, talvez, de um sentimento de culpa inconsciente. (Ibid., p. 47)

O supereu aparece então, segundo Freud, como herdeiro do Édipo, constituindo assim, a expressão mais acabada do desenvolvimento da libido do isso.

Coloca-se então a questão de como relacionar essa nova tópica ao novo dualismo pulsional proposto em *Mais além do princípio do prazer*. Retomando a questão das pulsões de vida – que como vimos, abrangem “[...] não apenas a pulsão sexual [...] mas também a pulsão de autoconservação” (Ibid., p. 53) – e a

pulsão de morte – que tem como representante o sadismo e que podendo expressar-se, quando desviada para o mundo externo, como pulsão de destruição – Freud afirma que entre as duas ordens de pulsão podem operar fusão e des fusão. O “[...] componente sádico da pulsão sexual [é um] exemplo de uma fusão pulsional útil e o sadismo que se tornou independente [o exemplo] típico de uma des fusão embora não conduzida ao extremo” (Ibid., p. 54).

Isso leva Freud à formulação de dois questionamentos absolutamente centrais, questionamentos estes que também serão modos de validar a hipótese da pulsão de morte. Primeiramente, Freud (1923) se pergunta sobre a possibilidade de relações fecundas entre as três instâncias de sua segunda tópica e os dois tipos de pulsão. Em seguida, coloca a questão do que ocorre com o princípio do prazer quando pensado em relação, por um lado, com o eu, o isso e o supereu, e de outro, com as pulsões de vida e de morte.

Freud formula a hipótese segundo a qual existiria uma energia, em princípio “[...] deslocável [e] neutra em si [...]” (Ibid., p. 57), passível de ir de uma pulsão erótica para outra destrutiva de maneira a aumentar seu investimento total. Talvez essa energia provenha da reserva de libido narcísica, do tipo dessexualizado, isto é, sublimada, uma vez que “[...] reteria a finalidade principal de Eros – a de unir e ligar – na medida em que auxilia no sentido de estabelecer a unidade, ou a tendência à unidade, que é particularmente característica do eu” (Ibid., p. 58). Se incluirmos em tais deslocamentos os processos de pensamento no sentido mais amplo, veremos também que o trabalho do pensamento é suprido pela sublimação de forças pulsionais eróticas.

A partir da observação de que a sublimação pode efetuar-se regularmente através da mediação do ‘eu’, e de que há uma recuperação de investimentos objetivos do ‘isso’ por parte do ‘eu’, através de um expediente em que o eu se oferece como objeto de amor para o isso, Freud observa que

Apoderando-se da libido de investimentos de objeto, erigindo-se em objeto amoroso único, e dessexualizando ou sublimando a libido do ‘isso’, o eu está trabalhando em oposição aos objetivos de Eros e colocando-se a serviço de impulsos pulsionais opostos. (Loc. cit.)

Assim, o eu vem a fortalecer a pulsão de morte através da dessexualização da libido. Freud (1923) afirma que a “[...] as pulsões de morte são, por natureza, mudas, e que o clamor da vida procede, na maior parte, de Eros” (Ibid., p. 59).

É quando então o autor aborda a questão da reação terapêutica dita negativa. Segundo Freud (1923), é possível observar no curso de uma análise que quando o analista indica ao paciente uma melhora do quadro, este pode voltar a piorar, o que faz o autor concluir que tal melhora é passível de ser temida, por parte do analisando, como perigosa. Trata-se, segundo Freud, do “[...] mais poderoso de todos os obstáculos à cura, mais poderoso que os conhecidos obstáculos de inacessibilidade narcísica, da atitude negativa para com o médico e do apego ao ganho com a enfermidade” (Ibid., p. 62). Estaríamos lidando aqui com

[...] o que pode ser chamado de ‘fator moral’, um sentimento de culpa, que está encontrando sua satisfação na doença e se recusa a abandonar a punição do sofrimento. [...] Enquanto o paciente está envolvido, esse sentimento de culpa silencia; não lhe diz que ele é culpado; ele não se sente culpado, apenas doente. (Loc. cit.)

Freud indica então como, por conta do recalque exercido por parte do eu, é na histeria, em contrapartida a outros quadros clínicos, tais como a neurose obsessiva e a melancolia, que encontramos com mais facilidade esse sentimento de culpa inconsciente. Grande parte do sentimento de culpa, dado a origem da consciência moral, acha-se intimamente ligada ao complexo de Édipo e é inconsciente.

Se alguém estivesse inclinado a apresentar a paradoxal proposição de que o homem não apenas é muito mais imoral do que crê, mas também muito mais moral de que sabe, a psicanálise, em cujas descobertas repousa na primeira metade da assertiva, não teria objeções a levantar contra a segunda metade. (Ibid., p. 65)

Voltando à questão dos resíduos pré-verbais do pré-consciente, Freud (1923) nos diz que o ‘eu’ e o ‘supereu’, que é uma diferenciação daquele, têm sua origem no que se ouviu, pois o ‘eu’ é em parte acessível ao consciente por via destas representações verbais. O autor ressalta que a energia do investimento não chega aos conteúdos do supereu a partir da percepção auditiva, mas sim do ‘isso’.

Abordando a questão a respeito da via pela qual se desenvolve a extraordinária rigidez e severidade do ‘supereu’ para com o ‘eu’, o autor traz, para ilustrar a radicalidade da agressividade superegóica, o caso da melancolia: aqui, um ‘supereu’ excessivamente forte conseguiu um ponto de apoio na consciência e “[...] dirige sua ira contra o eu com violência impiedosa, como se estivesse se apossando de todo o sadismo disponível na pessoa em apreço” (Ibid., p. 65). Referindo-se ao que havia dito sobre o sadismo, Freud (1923) afirmará que o componente destrutivo, entrincheirado no supereu voltou-se contra o ‘eu’.

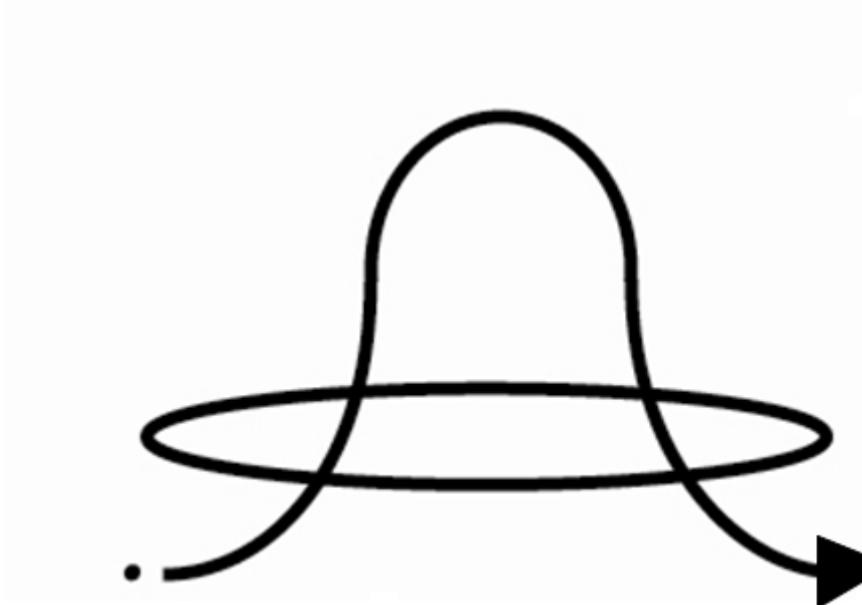
O que está influenciado agora o supereu é, por assim dizer, uma cultura pura da pulsão de morte e, de fato, ela com bastante frequência obtém êxito em impulsionar o 'eu' à morte, se aquele não afasta o seu tirano a tempo, através da mudança para a mania. (Ibid., p. 66)

Em outros quadros, a pulsão de morte é passível de ser direcionada para o mundo externo, transformada assim em pulsão agressiva, como é paradigmaticamente o caso na neurose obsessiva, ou refreada por sua fusão com certos componentes eróticos, como ocorre na histeria. Grande parte dela continua, no entanto, “[...] seu trabalho interno sem estorvo” (Loc. cit.). A crueldade do ‘supereu’, instância excessivamente moral, se equipara à do ‘isso’, este amoral.

Sobre a gênese do supereu, Freud (1923) nos diz que, nesta, a identificação com o modelo paterno vem acompanhada por uma dessexualização ou até mesmo sublimação e uma des fusão pulsional. A resultante é uma pulsão destrutiva doravante livre, uma vez que as pulsões de vida já não podem, por conta da sublimação, ligar entre si as moções pulsionais. Temos então como efeitos de tal des fusão, a crueldade e o sentido de dever imperativo.

Em relação às instâncias, Freud (1923) chega a aventar a possibilidade de se pensar um ‘eu’ ocupando uma posição de servo dividido, complacente e obsequioso do ‘isso’, do ‘supereu’ e da realidade externa. Criatura fronteira e sujeita a três tipos diferentes de angústia, o ‘eu’ se renderia freqüentemente “[...] à tentação de se tornar sicofanta, oportunista e mentiroso tal como um político que percebe a verdade, mas deseja manter seu lugar no favor do povo” (Ibid., p. 69).

Tampouco imparcial no que toca às pulsões, o ‘eu’, por intermédio da identificação e da sublimação, auxilia a silenciosa, mas poderosa pulsão de morte a obter controle sobre a libido, expondo-se com isso ao risco de tornar-se objeto dela. Por um lado, “a fim de poder ajudar desta maneira, ele teve que acumular libido dentro de si; torna-se assim o representante de Eros e, doravante, quer viver e ser amado” (Loc. cit.). Por outro, uma vez que o trabalho de sublimação do ‘eu’ resulta em uma des fusão das pulsões, ou seja, em uma liberação das pulsões agressivas no supereu, a luta do ‘eu’ contra a libido o expõe ao perigo de maus tratos e morte.



5

A pulsão e o vazio

O seminário de Lacan de 1964 foi dedicado ao que chamou, retomando uma terminologia freudiana, os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, a saber, o inconsciente, a repetição, a transferência e a pulsão. Será preciso, a fim de continuarmos nosso percurso, abordar o que nesse seminário fora articulado a respeito da pulsão.

5.1

A retomada da pulsão no seminário de 1964

Se retomarmos “As pulsões e suas vicissitudes”, veremos, como já foi assinalado, que Freud delimita a pulsão enquanto *Grundbegriffe*, enquanto conceito fundamental. Uma vez que, em Freud, um conceito fundamental pressupõe uma ciência, ao dar à pulsão este estatuto, Freud estaria assim indicando o estatuto científico da psicanálise. Mas é possível dizer que a psicanálise é uma ciência?, pergunta-se Lacan. Quais são seus fundamentos? Por fim, o que se pode esperar dela? É destas perguntas que, em 1964, Lacan irá partir para, revisitar, entre outros e por um percurso específico, o conceito de pulsão.

5.1.1

Dentro e fora

Vale aqui lembrar o lugar de onde Lacan fala em 1964. Trata-se de um lugar, a *International Psychoanalytical Association* (IPA), que, em relação à psicanálise, não “é completamente dentro, e a respeito da qual não se sabe se [ele] está de fora”. (Lacan, 1964, p. 11). Isso, diz-nos Lacan, implica uma certa estrutura e “[...] introduz algo que está no princípio [da] interrogação a respeito da práxis psicanalítica” (Ibid., p. 12) e que remete à natureza fronteira da pulsão.

Pouco antes do início desse seminário, o ensino de Lacan sofrera uma forte censura. Tratava-se, por parte da IPA, de

[...] proscreever esse ensino – [devendo este] ser considerado *nulo*, em tudo que dele pode vir quanto à habilitação de um psicanalista, e de fazer dessa proscricção a condição da afiliação internacional da sociedade de psicanálise à qual [pertencia]. (Loc. cit.)

Segundo acrescenta o autor,

[fora] formulado que essa afiliação só [seria] aceita se [fossem dadas] as garantias de que, *para sempre*, [seu] ensino não poderá, por essa sociedade, voltar a entrar em atividade para a formação dos analistas. (Loc. cit.)

Nesse contexto, lembrando a cerimônia de excomunhão maior pela qual um membro de uma comunidade religiosa é expulso irrevogavelmente desta, Lacan aborda a questão de saber o que, em uma comunidade psicanalítica, pode fazer eco a uma prática religiosa, sendo esta a ser considerada não somente como o que remeteria a “[...] uma religião ressecada, metodologizada, relegada a um pensamento primitivo¹ [...]” (Ibid., p. 15).

Assim, em 1964, a situação de Lacan no movimento psicanalítico da época liga o problema do que é fundamental numa psicanálise ao da formação de analistas: o que é transmitido em uma análise didática e o que é fundamental para a transmissão da psicanálise. É então possível dizer que é a partir da perspectiva da formação analítica que os quatro conceitos acima discriminados são, nesse seminário, trabalhados (Brousse, 1997).

5.1.2

Da transferência à pulsão

No seminário sobre os quatro conceitos fundamentais, a introdução da pulsão é feita por via da transferência.

Segundo Lacan (1964), podemos definir a transferência como “a colocação em ato da realidade do inconsciente” (Lacan, 1964, p. 167), ou seja, como o ato pelo qual é introduzida a realidade do inconsciente – e se a transferência é referida ao ato, o imaginário fica de fora.

A realidade do inconsciente, verdade insustentável, diz Lacan, é a realidade sexual. Mas o que isso quer dizer? Como já aparece em Freud, embora tenha sido

¹ Se voltarmos ao texto de Freud de 1915, veremos que, ali mesmo onde nos diz que a pulsão é um conceito fundamental da psicanálise, diz-nos também que “o avanço do conhecimento [...] não tolera rigidez alguma, inclusive se tratando de definições” (Freud, 1915, p. 123). Ou seja, até mesmo estabelecidos, devem continuar a possuir isso que Freud chamou de um “[...] certo grau de

Lacan que o delimitou como tal, o significante, ou a linguagem, entra no mundo pela via da sexualidade.

Mas a sexualidade à qual Lacan se refere não é a sexualidade teleologicamente orientada para a reprodução, mas sim uma sexualidade orientada pelo jogo de significantes, pela suas combinatórias, estando inclusive a primeira mais subordinada à segunda do que o inverso:

a existência, graças à divisão sexual, se apóia na cópula, acentuada em dois pólos que a tradição secular se esforça em caracterizar como o pólo macho e o pólo fêmea. É aí que se encontra a mola da reprodução. Desde sempre, em torno dessa realidade fundamental, agruparam-se, harmonizaram-se, outras características mais ou menos ligadas à finalidade da reprodução. Posso apenas indicar aqui o que, no registro biológico, associa-se à diferença sexual, sob a forma de caracteres e funções sexuais secundárias. [...] Nesse terreno, fundou-se na sociedade toda a repartição de funções em um jogo de alternância. [...] É no nível da aliança, nisso que se opõe à geração natural, à linhagem biológica, que foram exercidas as trocas fundamentais. (Ibid., p. 169)

Temos assim, no campo da biologia, uma transmissão da vida ou da espécie através da própria vida dos indivíduos e, no campo das relações sociais, a transmissão de um nome, isto é, de um significante. É por essa via, por essa distinção radical, que Lacan introduz a pulsão. Ao passo que na série do biológico, podemos acrescentar à reprodução e à transmissão da vida, a necessidade e o ser vivo, na série do social, acrescentamos à aliança/filiação e à transmissão de um nome, a pulsão e o sujeito (Brousse, 1997).

A pulsão é a ser definida em termos do significante ou de uma combinatória de significantes. Em outras palavras, ainda que se apóie no biológico, não depende dele. O apoio da pulsão no biológico se dá justamente em função do jogo de significantes (Lacan, *ibid.*).

O significante, por sua vez, “[...] barra a necessidade e produz a pulsão. A pulsão é o resultado da operação do significante sobre a necessidade, o que produz um resto. Algo escapa [...]” (Brousse, *ibid.*, p. 123).

Trata-se, segundo Lacan, desse ponto nodal que

se situa na dependência de uma demanda – a qual, por articular-se em significantes, deixa um resto metonímico que corre sob ela, elemento que não é indeterminado, que é uma condição ao mesmo tempo absoluta e inapreensível, elemento necessariamente em impasse, insatisfeito, impossível, desconhecido. (Ibid., p. 173)

indefinição” (Loc. cit.). Aliás, é isso o que Freud está dizendo quando não cessa de assinalar, ao longo de toda sua obra, o caráter opaco das pulsões.

A esse elemento dará o nome de desejo.

5.1.3

Uma ficção fundamental

Segundo Lacan, a noção de *Trieb* em Freud é absolutamente nova e por conta da especificidade que adquiriu depois de Freud, seu passado ficou oculto.

[...] Da mesma forma que o termo inconsciente pesa sobre o uso do termo inconsciente na teoria analítica – no que toca ao termo *Trieb*, cada um o emprega como a designação de um tipo de dado radical de nossa experiência (Lacan, 1964, p. 182).

Na experiência da análise, diz-nos Lacan (1964), nos reencontramos, por via do recalque, com algo irreprimível. “Alias, se é preciso que haja repressão, é que há, para-além, algo que empurra” (Loc. cit.), algo faz força para irromper.

Lacan nos diz: a pulsão, conceito fundamental da psicanálise, traça, assinalando o seu valor de mito, “[...] sua via no real do qual se trata de penetrar” (Ibid., p. 183). À apelação ‘mito’, Lacan irá, no entanto, preferir ‘ficção’ ou ‘ficção fundamental’ lembrando inclusive que, em 1915, quando da abertura de “As pulsões e suas vicissitudes”, Freud irá afirmar que o conceito de pulsão é da natureza de uma ‘convenção’: as “[...] idéias que depois se tornarão os conceitos fundamentais da ciência [...], rigorosamente falando, [...] são da natureza das convenções [...]” (Ibid., p. 123).

5.1.4

A pulsão como instalação

Como vimos, Freud distingue a pulsão a partir de quatro termos: o empuxe, a fonte, o objeto e a meta. Vejamos o que Lacan faz deles.

Primeiramente, do empuxe. Trata-se, lembra o autor, de uma força constante. Se de fato lidamos com um estímulo, este, no entanto, não vai se arranjar com uma simples descarga, com um simples movimento. “A descarga em causa é de uma natureza completamente outra e se coloca em um plano completamente outro” (Lacan, 1964, p. 184). A constância da pulsão proíbe, segundo Lacan, qualquer assimilação desta a uma função biológica. Se esta última

sempre tem um ritmo, a pulsão, por sua vez, “[...] não tem dia ou noite, não tem nem primavera nem outono, [...] não tem nem subida nem descida” (Ibid., p. 185) – diz nos Freud (1908) em “Moral sexual civilizada”:

A pulsão sexual [...] apresenta-se provavelmente mais vigorosamente desenvolvida no homem do que na maioria dos animais superiores, sendo sem dúvida mais constante, desde que superou completamente a periodicidade à qual é sujeita nos animais (Freud, 1908, p. 173-4).

Continuemos com os termos da pulsão, examinando, na outra extremidade do empuxe, sua meta, isto é, a satisfação (Lacan, Ibid.). A partir de uma primeira abordagem, pode-se conceber a satisfação da pulsão simplesmente como o resultado decorrente dela ter atingido seu objeto. Pois bem, assinala Lacan, a sublimação, que também é satisfação, é, por um lado, inibida quanto ao seu objeto, ou seja, não o atinge e, por outro, não passa pelo recalque. Isso estabelece “[...] uma extrema antinomia que nos lembra que o uso da função da pulsão não tem outro alcance que de pôr em questão o que é da satisfação” (Ibid., p. 186).

Diz o autor que os neuróticos não se satisfazem com o que são.

E, no entanto, [...] tudo o que são, tudo o que vivem, seus próprios sintomas, dependem da satisfação. Eles satisfazem algo que vai sem dúvida de encontro com aquilo com o que poderiam se satisfazer, ou talvez melhor, satisfazem *a* alguma coisa. Não se contentam com seu estado, mas ainda assim, estando nesse estado tão pouco contentável, se contentam. Toda a questão é justamente de saber o que é esse *se* que fica aí contentado. (Ibid., p. 187)

Assim, é possível dizer que a meta é atingida. A análise, diz-nos Lacan, trata de um sistema que, por um lado, funciona e que, por outro, atinge seu próprio tipo de satisfação. Isto posto, acrescenta, existem outros tipos, tipos mais curtos. “Se nós nos referimos à pulsão, é na medida em que é no nível da pulsão que o estado da pulsão deve ser retificado” (Loc. cit.).

É que essa satisfação é paradoxal. Entra aqui em jogo algo novo, isto é, a categoria do impossível. “O caminho do sujeito – [...] termo em relação ao qual, somente, pode situar-se a satisfação – [...] passa entre duas muralhas do impossível” (Loc. cit.).

Lacan diz que o oposto do possível não é tanto o impossível, mas sim o real. O real é então definido como impossível. Isso porque o real pode ser concebido como o que se dá como obstáculo ao princípio de prazer (Ibid.). “É a trombada, é o fato que as coisas não se acertam de imediato, como o quer a mão que se estende em direção aos objetos externos” (Ibid., p. 188). O real se distingue pela

sua desexualização, pelo fato de que sua economia admite justamente o impossível.

Mas o impossível está também presente no campo da sexualidade sob a forma, por exemplo, da alucinação. É esta a forma como, segundo Lacan pensa a satisfação alucinatória do desejo de Freud, ou seja, a idéia segundo a qual o princípio do prazer pode se satisfazer por uma alucinação.

A pulsão, se apropriando de seu objeto, aprende de certa forma que justamente não é por aí que é satisfeita. Pois, se distinguirmos, no início da dialética da pulsão [...] a necessidade da exigência pulsional, é justamente porque objeto algum de [...] necessidade alguma, pode satisfazer a pulsão (Lacan, 1964, p.188).

Assim, pergunta-se Lacan, como conceber o objeto da pulsão? Como assinala Freud (1915), o objeto é o que há de mais variável na pulsão, estando esta ligada a ele somente por ele ser peculiarmente adequado a tornar possível a satisfação. Em outros termos, o objeto não tem, ontologicamente falando, importância alguma; é contingencial.

É então que Lacan vai propor que o objeto da pulsão é aquele em torno do qual a pulsão vai dar a volta, sendo que o uso dessa apelação ‘dar a volta’ deve ser aqui – tanto o português quanto o francês o permitem – tomado tanto como movimento de circunscrição como de escamoteamento.

Da fonte, Lacan assinala aqui que o que caracteriza a zona erógena é, mais do que qualquer outra coisa, sua estrutura de borda. Não basta dizer de uma zona erógena que é preciso que tenha nela integrada uma função do organismo vivo. Basta vermos os exemplos paradigmáticos de zona erógena, boca e ânus, para nos darmos conta de que Freud não falou nem de estômago, nem de intestino. É inclusive nisso que a noção de apoio adquire todo o seu valor, apoio em uma superfície dada. Trata-se de uma concepção que visa colocar em destaque a função de borda nos orifícios de troca nos quais os cuidados do adulto são concentrados, essas ‘portas do corpo’ (Leclaire apud Rudge, 1998, p. 13) “[...] que se oferecem de maneira preferencial e quase necessária à erotização; valor sexual sempre delineado pelo desejo no qual já está inscrito o adulto” (Loc. cit.).

Dados os paradoxos definidos nos níveis do empuxe, do objeto e da meta da pulsão, esta, segundo Lacan (1964) se pareceria com uma montagem, a ser tomada no sentido de uma montagem surrealista, ou de uma instalação artística: “a marcha de um dínamo ligada em uma boca de gás, da qual sai uma pena de pavão que vem fazer cócegas na barriga de uma bela mulher, aí plantado pela beleza da

coisa” (Lacan, *ibid.*, p. 190). Com isso, Lacan nos mostra que a pulsão é inseparável do significante, o que isso faz dela uma montagem sempre bizarra.

5.1.5

Circuito da pulsão

Como assinala Lacan, o que os “Três ensaios...” de 1905 trazem de fundamentalmente radical é que, em relação à sexualidade, todos, adultos e crianças, estão em pé de igualdade. Da sexualidade, só lidamos com o que passa nas redes da constituição subjetiva, nas redes do significante; é pela operação das pulsões, nisso que são parciais em relação à finalidade biológica da sexualidade, que esta se realiza.

A integração da sexualidade à dialética do desejo passa obrigatoriamente pela aposta disso que, no corpo, Lacan designa pelo termo aparelho, a ser tomado como isso pelo quê, do ponto de vista da sexualidade, este corpo pode se aparelhar, a se distinguir daquilo com que os corpos podem emparelhar. O que a pulsão sexual faz em relação à sexualidade, é não somente representar, mas representar somente parcialmente a curva do cumprimento, no ser vivo, da sexualidade.

O fundamental da forma como Freud introduz a pulsão parcial em 1905, diz-nos Lacan, está no seu caráter circular, nesse movimento de ida e volta na qual se estrutura. Mas esses dois tempos da pulsão, sua ida e seu retorno, distinguem-se de um terceiro tempo em que aparece, ainda que não aparecendo, um sujeito. Este aparece uma vez que o circuito da pulsão é fechado. “É somente com sua aparição no nível do outro que pode ser realizado isso do que se trata a função da pulsão” (Lacan, 1964, p. 200).

O empuxe ‘ultrapassa’ a zona erógena ou, como dissemos, isso que é estruturado como borda, também considerado como a fonte, dá a volta no objeto, fecha o circuito, obtendo assim satisfação. Esse circuito em torno do objeto é o que representa a meta da pulsão parcial.

Evocando a imagem usada por Freud (1905) como modelo ideal do autoerotismo, a de uma boca beijando-se a se própria, Lacan nos diz que, na pulsão, essa boca é atravessada pela linha do trajeto da pulsão, “[...] boca costurada, onde vemos, na análise, aparecer de forma máxima, em certos silêncios, a instância

pura da pulsão oral, fechando-se sobre sua satisfação” (Ibid., p. 201). Não podemos deixar de evocar com essa imagem o artigo de Robert Fliess, comentado no primeiro capítulo.

Isso em torno do que a pulsão dá a volta, nada mais é, diz-nos Lacan, que o objeto perdido, presença de um oco, de um vazio, que ainda que ocupável por qualquer outro do mundo, o objeto que de fato o ocupa não é um qualquer. A esse objeto, Lacan deu o nome de objeto *a*.

5.2

O objeto *a*

A noção de objeto é tida para a psicanálise, como um correlativo da pulsão, ou seja, isso em que e através do que esta pulsão busca atingir sua a satisfação.

[...] A tradição psicanalítica, desde Freud, Abraham, Mélanie Klein, [...] isolou a função de objeto, destacando, no entanto, dois deles [...]: o objeto oral e o objeto anal, supostos sucessivamente prevalentes na cronologia do desenvolvimento [...] do indivíduo ou, de forma mais precisa, o de sua libido tal que ela é finalizada pela sua convergência no objeto genital. Em outras palavras, não se esperou Lacan para situar na psicanálise a função do objeto, mas esses dois objetos foram inscritos em estágios do desenvolvimento. (Miller, 1994, p. 47)

Estes objetos, como aponta Lacan, dizem respeito, antes de mais nada, ao que de alguma forma é separado do corpo ou dele caído. Em outros termos, são definidos a partir de uma relação permanente do sujeito ao que foi perdido. É a estes objetos que Lacan dará o estatuto de objeto *a*.

Este objeto *a* presentifica, enquanto cortado, uma relação essencial com a separação como tal. [...] A separação essencial de uma certa parte do corpo, um certo apêndice, torna-se simbólica de uma relação fundamental com o próprio corpo, tornado para o sujeito doravante alienado (Lacan, 1962-63, p. 247).

Trata-se assim de algo que depois de separado, depois de sacrificado ou, nos termos do autor, depois de “[...] preso na máquina formal [...]” (Ibid., p. 249) da linguagem, já não pode ser dito, algo cuja essência se qualifica pelo que tem de negatividade, de não-essência. Paradoxalmente, é em torno disso que aparece, então, como furo, que vai se estruturar a linguagem. Trata-se de um objeto dito causa de desejo e de angústia.

5.2.1

A imagem do espelho

O desenvolvimento pelo qual Lacan vai articular o objeto *a* ao desejo e à angústia se dá a partir da referência a um texto de 1949, intitulado “O estádio do espelho como formador da função do eu”, no qual o autor trabalha a questão da angústia ligada ao que chamou de experiência do corpo despedaçado e que remete a um evento, por assim dizer, mítico, onde a criança, cuja vivência do corpo é a desse corpo despedaçado, toma, por antecipação, posse de sua imagem refletida e unitária através de uma identificação com a imagem do semelhante que vem sancionar essa unidade.

Nos termos de Lacan,

esse desenvolvimento é vivido como uma dialética corporal que decididamente projeta em história a formação de um indivíduo: o estádio do espelho é um drama cujo empuxe interno se precipita da insuficiência à antecipação – e que para o sujeito tomado no engodo de uma identificação espacial, maquina as fantasias que se sucedem de uma imagem despedaçada do corpo a uma forma que chamaremos ortopédica de sua totalidade – e à armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que vai marcar por sua estrutura rígida todo seu desenvolvimento mental. Assim, a ruptura do círculo da *Innenwelt* à *Umwelt* engendra a quadratura inesgotável das recolagens do eu. (Lacan, 1949, p. 96)

Voltando ao seminário sobre a angústia, Lacan (1962-63) nos diz que a relação especular do sujeito com sua imagem depende do fato deste poder se constituir no lugar do Outro.

No estádio do espelho, o que a criança estaria fazendo ao se virar em direção do adulto que o segura e/ou que se encontra atrás dela é, segundo o autor, pedir àquele que o segura e que aqui representa esse Outro, que inteire e certifique o valor da imagem que se encontra ali refletida. Em outros termos, falta algo a essa imagem que a criança vai buscar no Outro. Assim, fica marcada a ligação inaugural do sujeito ao Outro, com o advento do que Lacan chamou de função da imagem especular, *i(a)*, que se dá no interior mesmo da dialética do narcisismo tal como foi introduzida por Freud.

Esse investimento da imagem especular constitui-se como tempo fundamental da relação imaginária, nisso precisamente que tem um limite: “todo investimento libidinal não passa pela imagem especular. Há um resto” (Id., 1962-1963, p. 50).

Segundo Lacan, em tudo o que é mapeamento imaginário, algo se dá como falta, a saber, o falo. Na medida em que o que ocorre em $i(a)$, chamada por Lacan de imagem real, “[...] imagem do corpo funcionando no material do sujeito como propriamente imaginária, isto é libidinizada, o falo aparece a menos, como um branco” (Ibid., p. 50-1). E não é só: não somente não é representado no nível imaginário como também é circunscrito e cortado da imagem especular (Loc. cit.).

É essa a relação que o falo a menos, notado $(-\phi)$, tem com a constituição do objeto a : de um lado, o falo, reserva inapreensível imaginariamente – ainda que passível de estar ligada a um órgão que pode ser apreensível – e que “[...] de tempos em tempos entra em ação para a satisfação do desejo” (Ibid., p. 51) e, de outro, a , o que resta, resíduo, objeto “[...] cujo estatuto escapa do estatuto de objeto derivado da imagem especular [...]” (Loc. cit.).

Lacan nos diz que o fato de o sujeito depender do Outro e de sua autenticação faz com que ele, no fim das contas, não tenha acesso direto à sua imagem refletida, mas somente à sua imagem refletida pelo olhar do Outro, imagem dita então virtual, $i'(a)$ de uma imagem real $i(a)$. Assim como em $i(a)$, em $i'(a)$ há, no nível de $(-\phi)$, uma falta, uma vez que não entrou no imaginário. Se o sujeito tivesse de fato acesso à sua imagem sem intermediário, “[...] ele teria relação com o que se trata de buscar no colo da imagem especular original $i(a)$, a saber, o objeto de seu desejo, a . Esses dois pilares, $i(a)$ e a , são o suporte da função do desejo” (Ibid., p. 52).

Se o desejo existe e sustenta o homem, é na medida em que a relação do sujeito – a quem falta algo – com a é “[...] acessível por certos desvios, onde artifícios nos dão acesso à relação imaginária constituída pela fantasia” (Loc. cit.), notada então $(\$ \diamond a)$. Uma vez que o homem tem somente acesso à imagem virtual, o objeto a , suporte do desejo na fantasia permanece, naquilo que constitui para ele a imagem de seu desejo, invisível. Mas para aquém de sua imagem especular virtual, a presença de a é efetiva, sendo inclusive ela que confere a $i'(a)$ seu ‘prestígio’; aí está o início do desejo, diz Lacan. Quanto mais o homem tenta se aproximar, cernir o que acredita ser seu objeto de desejo, mais é despistado, desviado.

Tudo o que por essa via ele faz para se aproximar dele dá sempre mais corpo ao que, no objeto desse desejo, representa a imagem especular. [...] Quanto mais se envereda por esse caminho com frequência chamado impropriamente de perfeição, mais é enganado. (Loc. cit.)

O desejo é isso que, orientado e polarizado pela falta, encontra-se presente, porém velado. Em outros termos, a função que a falta tem para com o desejo é a de uma captação.

A angústia, por sua vez, é o que surge quando um mecanismo faz aparecer algo ali mesmo onde (- ϕ) não aparecia e ficava escamoteado, quando ali surge o ‘estranho’.

5.2.2

Um estranho objeto que causa angústia...

Lacan faz aqui referência à leitura e à análise do fenômeno do estranho por Freud (1919) a partir do termo *Unheimlich* e do conto de Hoffman, *O homem de areia*.

O estranho constitui, segundo Freud, um ramo bastante negligenciado na literatura especializada da estética que se “relaciona indubitavelmente com o que é assustador — com o que provoca medo e horror” (Freud, 1919, p. 237). Afirma ainda que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (Ibid., p. 238). A idéia principal do texto é que o *Unheimlich* se refere à angústia do complexo de castração, e ao eterno retorno do mesmo sob a forma do duplo. Por fim, esse estranho não tem nada de verdadeiramente novo nem tampouco de completamente desconhecido, é mais algo da ordem do que é familiar, estabelecido desde muito no psiquismo, ainda que recalcado. Assim, a angústia aqui está ligada ao retorno do recalcado, fazendo disso que é o mais íntimo do sujeito, o que lhe é mais estranho, e lhe conferindo certa característica de estar simultaneamente dentro e fora.

Voltemos à função especular tal como aparece em Lacan (1962-63). Vimos que o que aparece nesse lugar de $i'(a)$, no Outro, no lugar do Outro, é uma imagem refletida pede nós mesmos, e que é preciso que esta imagem seja autenticada pelo Outro. Porém, tal autenticação, diz-nos Lacan, é problemática, e até mesmo falaciosa.

A ausência à qual se relaciona o desejo, e que Freud concebeu como recalque originário, representa a possibilidade de uma aparição comandada por uma presença que se encontra alhures, a presença do objeto a , presença essa que

se faz sentir pelo aparecimento da angústia. Tece-se desta forma uma relação entre desejo e angústia, uma vez que ambos são causados por *a*.

Segundo Lacan, o fenômeno que demonstra a ligação da angústia com o que pode vir a surgir no lugar do falo faltoso é o estranho. Como vimos, o que se destaca do texto de Freud é a conclusão de que pode ser estranho – *Unheimlich* – o que for familiar – *Heimlich*. O que Lacan assinala aqui é a possibilidade de intercambiar (-φ) com *Heim*, *Heim* é a casa, ou melhor, a casa do homem (Ibid.). “O homem encontra sua casa em um ponto situado no Outro, para-além da imagem de que somos feitos” (Lacan, 1962-1963, p. 60).

A supor [...] que [esta ausência] se revele pelo que é – a saber, que se revele a presença alhures que torna esse lugar ausência –, então, ela é a rainha do jogo, se apossa da imagem que a suporta, e a imagem especular se torna imagem do duplo, com o que ela traz de estranhamento radical. (Loc. cit.)

A angústia é o que surge quando aquilo que era suposto ficar velado entra em cena, isto é, quando falta o apoio que fornece a falta (Ibid.). Se tomarmos os objetos parciais, o que provoca angústia não é sua nostalgia e sim sua eminência (Ibid.). Retomando o *fort-da*, a angústia se dá, não pela alternância da presença-ausência da mãe. O que há de mais angustiante para criança, diz-nos Lacan,

[...] é justamente quando a relação na qual ela se institui, da falta que o faz desejo, fica perturbada, e ela fica mais perturbada quando não há possibilidade de falta, quando a mãe não larga de seu pé, e especialmente, limpando-lhe a bunda, modelo da demanda, da demanda que saberia desfalecer. (Ibid., p. 67)

O estranho, o horrível, o esquisito, o inquietante, o *Unheimlich*, afirma Lacan, se apresenta, repentinamente, por enquadres, nos recortes. Na entrada em cena desse fenômeno, é esse ‘de repente’ que sempre encontramos. “Sempre encontrarão a cena que se propõe em sua dimensão própria e que permite que apareça o que, no mundo, não pode se dizer” (Ibid., p. 90). Tece-se assim uma íntima relação entre o emergir do *Unheimlich* e o silêncio.²

A angústia da qual o objeto *a* é causa é esse corte nítido sem o qual “[...] a presença do significante, seu funcionamento, seu sulco no real, é impensável –, é

² “O que é isso que sempre esperamos no levantar das cortinas? – senão esse curto momento de angústia, rapidamente apagado, mas que não falta nunca à dimensão por onde, indo ao teatro, fazemos mais do que sentar nossas bundas em acentos pelos quais pagamos mais ou menos caro – o momento dos três golpes, e da cortina que se abre. Sem esse tempo introdutório, rapidamente elidido, de angústia, nada saberia tomar seu valor do que em seguida se determinará como trágico ou cômico” (Lacan, 1962-63, p. 90). Não podemos deixar de evocar o silêncio no qual o ouvinte também é mergulhado nos instantes que antecedem o início de um concerto de música erudita.

este corte se abrindo e deixando aparecer [...] o inesperado, a visita, o novo [...]" (Ibid., p. 92).

5.2.3

... e desejo

Diz-nos Lacan: a angústia não é sem objeto. Como vimos, trata-se do objeto *a*. Em outros termos, os de Lacan, a angústia é a única tradução subjetiva desse objeto. Mas esse objeto também é suporte do desejo, sua causa.

O objeto não se encontra em relação ao desejo como algo visado por ele, afirma Lacan, ou, em uma imagem espacial, à frente dele; “[...] não deve ser situado em seja lá o que for de análogo à intencionalidade de uma noese³. [...] o objeto fica atrás do desejo” (Lacan, 1962-1963, p. 120).

Referindo-se à Conferência XXXII de Freud, o autor diz que é preciso situar em *a*

[...] a noção de um exterior anterior a uma certa interioridade [...], antes que o sujeito, no lugar do Outro, se aproprie de si, na forma especular [...] que introduz para ele uma distinção entre o eu e o não eu. É a esse exterior, lugar do objeto, anterior a toda interiorização, que pertence a noção de causa (Lacan, 1962-63, p.121).

A forma que Lacan usa para ilustrar isso é através do fetichismo, “[...] onde se desvela a dimensão causa do desejo” (Ibid., p. 122).

O que é desejado no fetichismo não é o que o encarna o fetiche – seio, sapato ou outro. O fetiche *causa* o desejo e este vai se agarrar ao que puder. No caso do sapato, diz-nos Lacan, não é sequer preciso que a parceira do fetichista o esteja usando, basta que esteja nos arredores. No caso do seio, não precisa ser ela que o tenha, que o porte⁴, o seio pode estar na cabeça do fetichista. O que é preciso é que o fetiche esteja presente de alguma forma, pois é isso que sustenta

Parece-nos ser, sem dúvida, isso que, como Lacan assinala, é rapidamente elidido, que John Cage, tentara capturar com o seu *Tacet 4'33''* (Cf. p. 18).

³ Na fenomenologia husserliana, designa-se por noese “[...] o aspecto subjetivo da vivência, constituído por todos os atos de compreensão que visam apreender o objeto, tais como perceber, lembrar, imaginar, etc.” (Abbagnano, 1998).

⁴ No francês, o termo é *porter*, que remete tanto a carregar – o encontramos, por exemplo, em ‘transportar’ – como usar, no sentido em que se usa uma roupa. Existe em *porter* uma dimensão que remete a um objeto que não pertence ao corpo, à pele, mas que fica colado a ele, emplacado, aparelhado: *porter des bijoux, des souliers*, usar jóias, sapatos, *porter quelque chose sur soi, des documents, de l'argent*, carregar algo consigo perto do corpo, documentos ou dinheiro.

seu desejo. Trata-se de um externo não assimilável, externo cuja função só podemos cernir contornando-a (Ibid.).

Lacan propõe então, para falar do objeto *a*, o termo ‘objetividade’, opondo-o a ‘objetividade’. Este, conforme Lacan, é o último termo do pensamento científico ocidental, correlato de uma razão pura que se traduz e se resume pelo formalismo lógico. A objetividade, por sua vez, “[...] é o correlato de um *pathos* de corte. Mas paradoxalmente, é aí que esse mesmo formalismo, no sentido antigo do termo, alcança seu efeito” (Ibid., p. 248-9).

O formalismo, e aqui Lacan se refere à *Crítica da razão pura* de Kant, fica suspenso à função de causa, absolutamente essencial a todo mecanismo do vivido de nosso mental. Trata-se de uma causa que se mostra irreduzível, irrefutável, causa esta que crítica alguma saberia apreender e cuja tentativa de redução “[...] constitui o movimento sustentado de todo o progresso crítico da filosofia ocidental [...]” (Ibid., p. 249). A função de causa é irreduzível, justamente por se sobrepor, por ser idêntica a isso que de nós mesmos, de nossa carne, fica preso na máquina formal e que justamente, confere ao formalismo lógico todo seu peso e valor.

Este, diz-nos Lacan,

[...] só faz nos exigir e nos dar os quadros de nosso pensamento e de nossa estética transcendental, tomando-nos por algum lugar. Nós lhe damos não simplesmente a matéria, não somente nosso ser de pensamento, mas o pedaço carnal de nós mesmos arrancado. É este pedaço que circula no formalismo lógico, tal como ele se constituiu pelo nosso trabalho do uso do significante. É essa parte de nós mesmos que é presa na máquina e que fica irrecuperável para sempre. Objeto perdido nos diferentes níveis da experiência corporal onde se produz seu corte, é ele o suporte, o substrato autêntico, de toda e qualquer função da causa. (Loc. cit.)

É na correlação com o fato de que algo é posto na consideração do conhecimento que a causa surge. Ora, diz Lacan, é o desejo, justamente, que anima a função do conhecimento. Sempre que ele é invocado, “a causa é a sombra, ou isso que fica suspenso, do que é ponto cego na função do conhecimento” (Ibid., p. 251). Não foi preciso esperar Freud, já Nietzsche e outros antes dele puseram em questão o que há do desejo na função de conhecer. Tais questionamentos levantam sempre a questão o que o conhecimento se vê forçado a colocar como causa última (Ibid.).

Há uma necessidade estrutural que é a estruturação do desejo na fantasia. O funcionamento desta fantasia implica por sua vez uma síncope temporalmente definível da função do *a*, sua *afânise*. Desta, estruturando um certo nível da fantasia, é que temos o reflexo na função de causa.

Toda vez que nos encontramos frente a esse funcionamento último da causa, irreduzível até mesmo à crítica, temos que disto buscar o funcionamento e a raiz no objeto escondido enquanto sincopado. (Ibid., p. 252)

A certeza que se liga ao que Lacan chama de “prova essencialista”, que “[...] se funda na perfeição objetiva da idéia para nela fundar sua existência [...]” (Loc. cit.), presente, diz ele, tanto em Santo Anselmo como em Descartes, contestável, mas à qual sempre acabamos voltando, certeza essa que, se acaba sempre mantendo-se apesar de toda crítica, assim o faz por ser a “[...] sombra de outra certeza, [...] a [certeza] da angústia” (Loc. cit.).

A angústia é definida por Lacan como o que não engana, na medida em que precisamente todo objeto lhe escapa. Sua certeza é esta fundamental, não ambígua, da qual toda outra não passa de sombra.

Isso implica em uma crítica, radical, da função do conhecimento tal como articulado até então pelo pensamento filosófico ocidental e tal crítica só se sustenta em sua radicalidade se pudermos ver que já há, na fantasia, conhecimento (Lacan, 1962-1963). A natureza deste se traduz pelo que segue: “[...] o homem que fala, o sujeito assim que fala, já está por esta palavra implicado no seu corpo. A raiz desse conhecimento é esse engajamento no corpo” (Ibid., p. 253).

O engajamento do corpo é o do homem que fala na cadeia significativa com todas as conseqüências que isso implica – “[...] o ressaltar, doravante fundamental, esse ponto eleito de uma irradiação ultra-subjetiva, essa fundação do desejo, para dizer tudo.” (Ibid., p. 254). Do corpo, devido a essa sua posição em relação à cadeia significativa, sempre há então algo que é separado, sacrificado, inerte: uma libra de carne, lembra Lacan, se referindo a *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, libra essa que há de lembrar-nos que na lei da dívida e do dom, o que está em jogo no pacto só pode ser esse pedaço a ser prelevado perto do coração. Se Shakespeare usa o personagem do mercador judeu Shylock, continua Lacan, é porque,

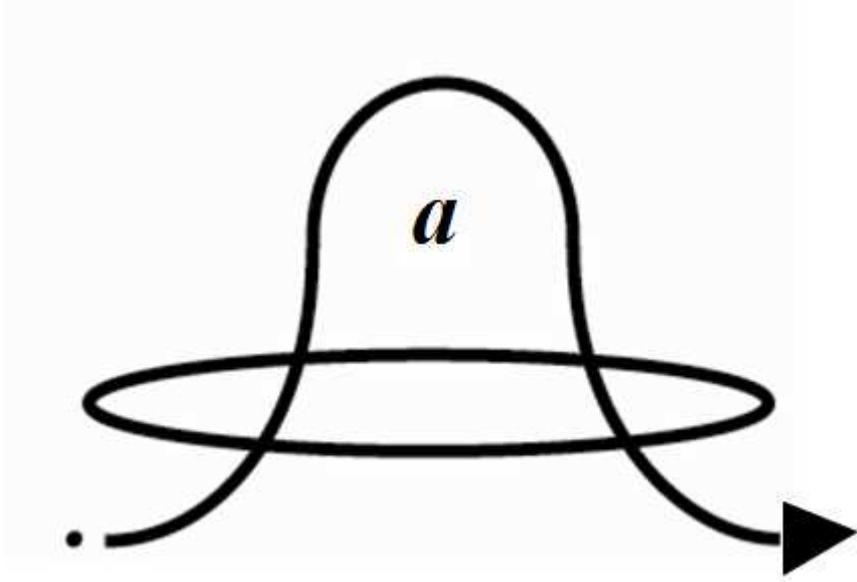
[...] de fato, história escrita alguma, livro sagrado algum [...] mais do que a Bíblia hebraica, sabe fazer-nos viver a zona sagrada onde a hora da verdade sagrada é evocada, que soa o encontro com o lado implacável de Deus, com essa maldade

divina pelo que é sempre com nossa carne que devemos liquidar a dívida. (Ibid., p. 255)

É precisamente aí, na relação do povo Hebraico com o texto bíblico, que vemos articulado de forma mais viva, a função de *a* como resto.

Resto de quê? Da “[...] prova da divisão do campo do Outro pela presença do sujeito”, indica Lacan (Ibid., p. 255), e cuja função se dá como o irreduzível que sobrevive do encontro com o significante puro.

Se as coisas que sentimos como fora de nós mesmos tomam facilmente “[...] a cor de nossa alma, e até sua forma, [se] elas avançam em nossa direção sob a forma de um duplo” (Ibid., p. 258), a introdução do objeto *a* como peça essencial na relação com o desejo, confere à questão do dualismo e do não dualismo um relevo próprio. Se há possibilidade de um encontro com um algo externo que carregue o que há de mais ‘próprio’, isso se dá, não tanto porque nesse externo projeta-se algo, mas, sobretudo porquê esse externo corresponde ao que do sujeito foi cortado, arrancado.



6

Em torno do ruidoso inaudível da voz

Isso que nos é arrancado, essa parte de nós mesmos que, como vimos no capítulo anterior, fica presa nas engrenagens da linguagem, é essencialmente e por função, parcial. Trata-se de algo que é corpo. Se somos objetos de desejo, diz-nos Lacan (1962-1963), só o somos enquanto tal, enquanto corpo. Somos, em outros termos, objetais.

6.1

Objetos caídos

Lacan (1962-1963) vai retomar a gama das relações de objeto e, impelido pela experiência clínica da angústia, propor incluir nesta gama dois outros objetos: a voz e o olhar.

A psicanálise, com Freud, de fato já isolara a função do objeto parcial sob a forma do objeto oral e anal. Estes foram pensados como sucessivamente prevalentes na cronologia do desenvolvimento do indivíduo ou de sua libido, que terminaria por sua convergência no objeto genital, isto é, foram inscritos em estágios do desenvolvimento (Miller, 1994).

Segundo Jacques-Alain Miller, enquanto o ponto de vista diacrônico, cronológico da relação do objeto comandou a perspectiva, os objetos olhar e voz enquanto objetos parciais passaram despercebidos, só de fato aparecendo quando a perspectiva foi ordenada a partir de um ponto de vista estrutural.

O ponto de vista que Lacan inaugurou – não foi o único que ele adotou –, dando seu estatuto ao inconsciente a partir da estrutura da linguagem, tal como foi apresentada por Saussure e desenvolvida por Jakobson. Ele consiste, de entrada, em anular as questões de gênese e operar uma separação na teoria do desenvolvimento da libido (Miller, 1994, p. 47).

A introdução na lista de objetos dos objetos escópico e vocal, olhar e voz, generaliza o status do objeto, na medida em que esses objetos não são situáveis

em estágio algum do desenvolvimento, uma vez que não existe nem estágio escópico, nem estágio vocal.

Assim, trata-se aqui de identificar nos diferentes níveis oral, anal, fálico, escópico e, sobretudo, vocal, a função do desejo, que se constitui intimamente ligado à angústia. Cada um desses objetos, para além da esquematização necessária à sua apresentação, repercute nos demais; são marcados por uma

[...] solidariedade íntima [...] que se expressa na fundação do sujeito no Outro pela via do significante, e no advento de um resto em torno do qual gira o drama do desejo, drama que permaneceria para nós opaco se a angústia não estivesse aí para nos permitir revelar seu sentido (Lacan, 1962-1963, p. 281).

Passaremos, assim, rapidamente pelos quatro primeiros níveis, para em seguida determos-nos no naquele que aqui nos interessa, o da voz.

6.1.1

O seio

No nível oral da relação do sujeito ao Outro, como nos mostra a impotência original do recém-nascido, a realidade do Outro se faz presente pela necessidade. Lacan considera que não se trata de necessidade *do* Outro, mas necessidade *no* Outro, no nível do Outro. É em função da dependência do ser materno que se produz a separação do sujeito e do objeto *a*, nisto que o seio, ou melhor, o mamilo faz parte, não do corpo da mãe, mas do mundo interior do sujeito.

Neste nível, antes mesmo de toda e qualquer articulação da demanda do Outro, a angústia já aparece. “Singualmente, essa manifestação da angústia coincide com a própria emergência no mundo deste que será o sujeito. Essa manifestação é o grito” (Lacan, 1962-1963, p. 377), e por ele, o recém nascido já cede algo.

A angústia, conforme Lacan, foi escolhida por Freud como sinal da intrusão radical de algo tão Outro em relação ao vivo humano, que a passagem para a atmosfera na qual o recém nascido terá, do nascimento em diante, que respirar, se dá como uma experiência na qual fica inicialmente sufocado, asfíxiado. “É o que chamamos de [...] trauma do nascimento [...]” (Ibid., p. 378). Esse trauma não se dá em função da separação da mãe, mas sim da aspiração de um meio fundamentalmente outro.

Existe, entre essa separação primeira e o desmame, uma ligação. Não tanto desmamada por outro, é a criança que *se* desmama.

Após a primeira experiência de cessão cujo caráter já subjetivado se manifesta sensivelmente pela passagem em seu rosto dos primeiros sinais, esboçando nada mais que a mímica da surpresa, ela brinca de se destacar do seio e de retomá-lo (Ibid., p. 379)

Pela brincadeira – e vemos aqui uma clara referência ao *fort/da* – a própria criança se destaca do seio. Já existe aí algo ativo, algo que, segundo Lacan, é possível pensar como o desejo de desmame.

Esse seio não é do Outro. Falta-lhe seu pleno laço com o Outro. Ele é, no máximo, sinal primeiro desse laço e é por isso que tem certa relação com a angústia.

6.1.2

As fezes

No segundo nível, entra em jogo a demanda tida como educativa, de um Outro encarnado na figura do cuidador. Aqui, algo se destaca, sendo isso o que permite articular a constituição de *a* em relação à função do Outro como lugar da cadeia significante.

Aqui, é o objeto anal que vai desempenhar de forma mais clara a função de *a*, e isso simultaneamente ao momento em que o Outro elabora, por sua vez, sob a forma dessa demanda, a função que é a sua. O objeto *a* aparece aqui como primeiro suporte da subjetivação na relação com o Outro, “[...] isso em quê, e pelo quê, o sujeito é primeiramente, requisitado pelo Outro a se manifestar como sujeito, sujeito de pleno direito” (Lacan, 1962-1963, p. 379).

Neste nível, o que o sujeito já tem a dar ao Outro é o seu ser, uma vez que este só poderá entrar no mundo como resto, irreduzível em relação ao que lhe é imposto pela marca do simbólico. É então a este objeto, tido como causal, que fica apendido o que vai identificar como forma primordial do desejo de reter. “A primeira forma evolutiva do desejo aparenta-se assim como tal à ordem da inibição” (Ibid., p. 380). Uma vez que no nível anal o desejo aparece como formado,

[...] ele se opõe ao próprio ato por onde sua originalidade de desejo se introduziu no estágio precedente. A segunda forma do desejo, aquela que esclarece a função

de causa [do] objeto, se manifesta nisto que se volta contra a função anterior que introduz o objeto *a* como tal. (Loc. cit.)

É, assim, ao objeto que, desde o primeiro nível, está apendido a primeira forma do desejo que Lacan (1962-1963) chamou de desejo de separação. O objeto já se encontra aí, primitivo produto da angústia. Em seguida, é posto à disposição da função determinada pela introdução da demanda. Assim,

o que aqui nos interessa não é logo nem o objeto em si, nem o sujeito que se autonomizaria em uma vaga e confusa prioridade de totalidade. Desde o início, trata-se de um objeto escolhido por sua qualidade de ser especialmente cessível, de ser originalmente um objeto largado, e se trata de um sujeito a constituir em sua função de ser representado por *a* [...]” (Loc. cit.)

Nesse segundo nível, *a* como objeto anal é resto da demanda do Outro.

6.1.3

O falo

No nível do falo, o objeto desempenha uma função única em relação aos outros, pois se trata da função de *a* enquanto falta, falta de um objeto. Essa falta, lugar central na relação do sujeito ao Outro, se manifesta aqui enquanto tal, sendo isso, afirma Lacan (1962-1963), o que justifica que todo o eixo da análise seja a sexualidade. A isso, Lacan dará o nome de gozo no Outro. A relação desse gozo no Outro com a introdução do instrumento faltoso designado pelo menos falo, ($-\phi$), é uma relação inversa. Essa, diz Lacan, é a base da situação chamada de angústia de castração.

Segundo o autor, a função do falo como imaginária funciona, na verdade, em todos esses níveis caracterizados por certa relação do sujeito ao *a*. Em todos eles, o falo tem uma função mediadora, com exceção de onde se espera que apareça, a saber, no próprio nível fálico. Essa carência de falo, afirma Lacan, presente e localizável nos outros níveis, esse evanescer da função fálica, no nível em que o falo é esperado para funcionar, é o próprio princípio da angústia de castração. “Daí a notação ($-\phi$) denotando essa carência, se assim posso dizer, positiva” (Lacan, 1962-1963, p. 300).

6.1.4

O olhar

No nível do olhar, as relações entre sujeito e Outro e a aparição do objeto causa de angústia é ilustrada por meio do famoso apólogo do louva-deus de Lacan (1961-1962):

Lacan supõe estar em um recinto fechado, à sós com um louva-deus fêmea de três metros de altura, vestindo o despojo ou a máscara, do tamanho do macho proporcional ao da fêmea, isto é, a altura de um homem médio.

Como a máscara [ou o despojo] que eu usava, eu não sabia qual era, vocês podem facilmente imaginar que tinha algumas razões de não estar tranquilo, no caso em que, por acaso, essa máscara não fosse imprópria em induzir minha parceira em algum erro a respeito de minha identidade. A coisa estando bem realçada pelo seguinte, que [...] nesse espelho enigmático do globo ocular do inseto eu não via minha própria imagem (Lacan, 1962-1963, p. 14).

O apólogo mostra a apreensão pura do desejo do Outro como tal, desconhecendo-se o que se é como objeto para esse Outro. Assim, é reportando-se de forma complexa ao desejo do Outro que a angústia se manifesta, estando a função angustiante do desejo do Outro ligada ao fato de que o sujeito não sabe que objeto *a* ele é para este Outro, situação da qual o modelo paradigmático se situa no nível escópico. O desejo ligado à imagem é função de algum corte que sobrevém no campo do olho.

No exemplo que Lacan nos traz, não há fator comum algum que ligue o sujeito a esse Outro de desejo voraz, que aparece como Outro radicalmente outro. No nível escópico, o nível da fantasia, o sujeito lida

[...] com a potência do Outro, que é a miragem do desejo humano. Na forma maior de toda possessão, a possessão contemplativa, o sujeito é condenado a desconhecer que só se trata de uma miragem de potência. (Ibid., p. 338)

Aqui, o olho do louva-deus faz função de espelho com a diferença que o espelho é vazio, sem reflexo (Vieira, 1998).

Por sua vez, no caso do Outro humano, algo o liga ao sujeito, sua qualidade de semelhante. O resto *a* que disso resulta, esse angustiante ‘não sei que objeto sou para o Outro’ (Lacan, 1962-1963), é desconhecido. Há então um desconhecimento radical do lugar que *a* ocupa na economia do desejo humano, o que por sua vez acarreta que o nível escópico, nível este no qual, assinala Lacan, a estrutura do desejo encontra-se a mais plenamente desenvolvida em sua alienação

fundamental, é também paradoxalmente o nível em que *a* se encontra mais mascarado e, logo, em que o sujeito está mais garantido quanto à angústia.

A imagem *i(a)*, imagem especular, é uma imagem fechada, gestáltica, isto é, diz-nos Lacan, marcada pela predominância de uma boa forma, tida freqüentemente como o que exerceria atração. Isso é, obviamente ilusório. “[...] Basta trazer uma mancha para o campo visual para ver onde se amarra realmente o desejo. [...] Basta uma mancha para fazer função de pinta¹” (Ibid., p. 293). Mais do que a forma da pinta, é o fato desta pinta me dizer respeito, de que ela, em francês, *me regarde*, que assume todo seu valor. *Me regarde* quer simultaneamente dizer ‘me diz respeito’ como ‘me olha’.

É porque isso me olha que me atrai tão paradoxalmente, às vezes com mais razão que o olhar de minha parceira, pois este me reflete e, uma vez que me reflete, ele só é meu reflexo, vapor imaginário. (Loc. cit.)

Essa é, inclusive, a virtude da tatuagem.

Assim, isso que mais nos diz respeito, isso que nos olha, isso que mostra como a angústia emerge na visão no lugar do desejo que *a* comanda, são esses espelhos nos quais não nos vemos, o olho multifacetado do louva-deus, o branco do olho do cego, o olhar opaco de um cadáver.

6.2

A voz

No quinto e último nível tudo o que no nível anterior parece estar mascarado, vai aparecer de outra forma; neste nível vemos emergir sob uma forma pura, afirma Lacan, (1962-1963), o desejo do Outro.

6.2.1

A voz de Deus

Para abordar o objeto *a* em sua vertente vocal, Lacan (1962-1963) recorre ao chofar, do qual já falamos anteriormente, retomando para isso uma contribuição de Theodor Reik a respeito do rito. Lacan vai aqui usar esse instrumento como pivô na sua tentativa de materializar a função de *a* no nível da voz.

Retomaremos aqui uma passagem que, apesar de já citada, é necessária para a continuação de nosso desenvolvimento.

Os que se ofereceram à experiência de ouvir o som do chofar, quando de uma das ocasiões em que no rito judaico é tocado, podem testemunhar, diz Lacan, o

[...] caráter profundamente comovente, inquietante desses sons. Independentemente da atmosfera de recolhimento, de fé, até mesmo de arrependimento, na qual eles se manifestam e ressoam, uma emoção incomum pelas vias misteriosas do afeto propriamente auricular que não podem faltar de tocar, a um grau verdadeiramente insólito, todos aqueles que se vêm ao alcance de ouvi-los. (Lacan, 1962-1963, p. 284)

Retomando o apanhado que Reik faz do texto bíblico a respeito do chofar, Lacan observa que o instrumento é usado, sobretudo, quando da necessidade de renovar a aliança com Deus. As diversas ocasiões em que o chofar é usado – dentre as quais temos o já mencionado rito de excomunhão, pelo qual se é excluído da comunidade hebraica, nos mostram que “[...] esse chofar é de fato, [...], a voz de Javé, a [voz] do próprio Deus” (Ibid., p. 287). É isso que nos coloca em presença dessa dimensão específica de *a*, a voz.

O que aqui suporta *a* deve ser bem destacado da fonetização. A lingüística nos mostrou que isso a partir do que o inconsciente é estruturado, a saber, a linguagem, é um sistema de oposições a partir do qual são introduzidas possibilidades de substituição, de deslocamento, metáfora e metonímia, sistema este que se sustenta de qualquer material capaz de se organizar em oposições (Lacan, 1962-1963). Quando algo desse sistema passa na emissão, estamos então na presença de algo novo, de uma dimensão nova. Essa é a dimensão propriamente vocal.

O interesse do chofar – embora ele não seja o único instrumento a poder fazer isso – é de nos apresentar esse objeto voz, de certa forma, potencialmente separado ou separável.

Vimos como a função do chofar “[...] entra em ação em certos momentos periódicos que se apresentam num primeiro aspecto, como os das renovações do pacto da Aliança” (Ibid., p. 289). Apesar de não apresentar seus princípios de base, os mandamentos, o chofar, conforme já dissemos acima, é “[...] apresentado como tendo função de rememoração desse pacto [...]” (Loc. cit.).

¹ Em francês, pinta-se traduz por *grain de beauté*, grão de beleza.

Coloca-se aqui a questão de saber a quem é destinado esse apelo à rememoração. Lacan (1962-1963) nos diz que é a respeito dela que o fiel, se recolhendo no silêncio, medita nos momentos que precedem a *Aquedah*, quando o chofar é tocado, momento preciso do sacrifício de Abraão em que Deus, por meio de um anjo, vem segurar sua mão e substituir ao seu filho Isaac um carneiro não castrado e, logo, chifrudo. Assim, se o fiel toma um momento para meditar sobre a rememoração do pacto, não é a ele que o apelo do chofar é dirigido. Em outros termos, aquele a quem é preciso fazer lembrar, é Deus...

A questão tem uma grande importância, pois nos leva no terreno onde se desenhou no espírito de Freud, sob sua forma a mais fulgurante, a função da repetição. Seria a função da repetição somente automática e ligada ao retorno, à carreação necessária da bateria do significante? Ou tem ela outra dimensão? Parece-me inevitável encontrar essa outra dimensão em nossa experiência, se esta tem sentido. Essa dimensão é a que dá o sentido da interrogação trazida pelo lugar do Outro (Ibid., p. 290).

O que o sujeito recebe do Outro pela linguagem, ele costuma fazê-lo sob e pela forma vocal. Existem, no entanto, outros meios. Assim, “a linguagem não é vocalização” (Ibid., p. 317).

Agora, diz Lacan, parece de fato existir certa relação entre linguagem e sonoridade. Recorrendo à fisiologia, o autor nos diz do funcionamento da orelha que a cóclea ou caracol, a parte anterior do labirinto, situada no ouvido interno e que serve à audição, é uma caixa de ressonância complexa que, como tal, pode ser decomposta em caixas de ressonâncias elementares. “Isso nos leva [a] dizer que o próprio da ressonância é que nela o aparelho domina. O aparelho ressoa e não ressoa a qualquer coisa. [...] Ele só ressoa em sua nota, em sua própria frequência” (Loc. cit.). Lidamos aqui com uma caixa de ressonância em forma de tubo.

O retorno feito pela vibração, sempre traduzida da janela redonda e passando da rampa timpânica para a rampa vestibular, parece estar nitidamente ligado à extensão do espaço percorrido num conduto fechado, que funciona, portanto à maneira de um tubo, seja ele qual for, uma flauta ou um órgão. É evidente que a coisa é complicada, pois esse aparelho não se assemelha a nenhum outro instrumento de música. É um tubo que seria, por assim dizer, um tubo com teclas, no sentido de que, ao que parece, é a célula colocada na posição de corda, mas sem funcionar como uma corda, que é implicada no ponto de retorno da onda e se encarrega de conotar a ressonância em questão. (Ibid., p. 317)

É claro que não é nesse paralelo entre um certo tipo de instrumento musical e o aparelho auditivo, diz Lacan (1962-1963), que a questão sobre o que entra pelo ouvido será esclarecida. Tal abordagem tem, no entanto, os seguintes mérito e objetivo:

[...] algo na forma orgânica nos parece aparentado a esses dados topológicos primários, trans-espaciais, que fizeram com que nos interessemos à forma mais elementar criada e criadora de um vazio, a que nós apologeticamente encarnamos na história do vaso, pois um vaso também é um tubo, e que pode ressoar. (Ibid., p. 318)

Esse vazio no coração do tubo acústico impõe um comando a tudo o que da ordem do sopro possa vir a ressoar. Se, por exemplo, tomarmos uma flauta dedilhada em uma determinada posição, a flauta impõe, comanda, a todos os sopros, uma mesma vibração. “Se o mandamento é aos nossos olhos uma lei, ele indica, no entanto, que o *a* do qual se trata funciona aqui com uma real função de mediação” (Loc. cit.).

Agora, diz-nos Lacan, é importante não ceder à força de tal metáfora posto que esta só tem interesse enquanto tal. A importância que a voz pode aqui ter, não é, decerto, a de ressoar no vazio. Qualquer imisção da voz nisso que no campo da lingüística é chamado de função fática²

[...] ressoa em um vazio que é o vazio do Outro como tal, o *ex-nihilo* propriamente dito. A voz responde ao que se diz, mas não pode responder por isso. Dito de outra forma, para que responda, devemos incorporar a voz como a alteridade do que se diz. (Loc. cit.)

É inclusive por isso que quando destacada de nós, quando gravada, por exemplo, a voz nos soa estranha. O Outro constitui estruturalmente um vazio, o vazio de sua falta de garantia. A verdade entra no mundo junto com o significante e isso antes de todo e qualquer controle, experimentando-se e reenviando-se unicamente por seus ecos no real. É nesse vazio que a voz ressoa, distinta do som, não modulada, mas articulada. “A voz da qual se trata é voz enquanto imperativa, enquanto reclama obediência ou convicção. Ela se situa, não em relação à música, mas em relação à palavra” (Ibid., p. 319).

Essa voz, o sujeito não a assimila, ele a incorpora. Voltando ao chofar e ao som que este produz, vemos que o que lhe dá sua força, não é tanto sua música, mas, sobretudo, a possibilidade de “[...] ser substituto da palavra, arrancando poderosamente nossa orelha a todas as suas harmonias costumeiras” (Ibid., p. 320). É o que molda o lugar de nossa angústia após o desejo do Outro ter tomado forma de mandamento. “É por isso que ele pode desempenhar sua função eminente, dar à angústia sua resolução, que se chama culpa ou perdão, pela introdução de outra ordem” (Loc. cit.).

No chofar, ou nisso que Lacan (1962-1963) chamou de ‘clamor da culpa’, algo que recobre a angústia se articula no Outro. Nesse clamor, algo de seu desejo está implicado. Surge aqui a idéia do sacrifício, pois através deste o Outro se vê capturado nos circuitos do desejo.

Na origem dos povos, nos propõe Lacan, o sujeito podia ter com a divindade as mesmas desavenças que tinha com qualquer outra pessoa. Os deuses não eram então onipotentes, mas potentes ali onde estavam, ali onde existiam. A questão que se colocava era logo a de saber se esses deuses desejavam algo. O sacrifício entra aqui como recurso para fazê-los desejar da mesma forma que desejamos. Ora, se eles desejam como nós o fazemos, *a* tem então a mesma estrutura.

Isso não quer dizer que o que nós lhes sacrificamos, eles vão comê-lo, nem mesmo que possa servir-lhes de algo, o importante é que eles o desejem, e, direi mais, que não os angustie. (Loc. cit.)

Retomando o tema da mancha no campo visual, Lacan assinala: as vítimas dos sacrifícios deviam ser sem mancha alguma. Com a mancha, reaparece a possibilidade de ressurgimento no campo do desejo disso que é oculto, a saber,

[...] esse olho cuja relação com esse campo deve necessariamente ser esvaziado para que o desejo possa nele permanecer com essa possibilidade ubíqua, até mesmo vagabunda, que lhe permite se furtar à angústia. Quando domesticamos os deuses na armadilha do desejo, é essencial não despertar a angústia deles. (Ibid., p. 321)

A relação recíproca do desejo com a angústia no nível do olho opera de forma radicalmente velada, “[...] ligada às funções as mais enganosas da estrutura do desejo” (Ibid., p. 294).

No nível da voz, essa relação se dá de forma completamente diversa. Recorrendo ao mito freudiano do assassinato do pai, Lacan nos lembra que a origem é o assassinato do pai. É o seu mugir que ouvimos no som do chofar (Lacan, 1962-63).

6.2.2

Sobre a voz de Lacan

No seminário sobre os quatro conceitos, Lacan trabalha o olhar como objeto *a*, a partir a publicação do livro póstumo de M. Merleau-Ponty, *O visível e o invisível* de 1964. Nessa ocasião, segundo Miller (1994), aproveita para retificar o

² Quando o emissor testa o canal de comunicação a fim de averiguar que o receptor entendeu.

sentido daquilo que ele mesmo tinha introduzido no texto sobre o estádio do espelho.

Na mesma medida em que a relação especular do “eu me vejo me vendo”, suporta as identificações imaginárias – e, diz-nos Miller (1994), o espelho está aí para materializar a imagem –, esta relação dissimula a distinção que deve ser feita entre visão e olhar, isto é entre a visão como função do órgão da vista, e o olhar, seu objeto imanente, onde se inscreve o desejo do sujeito, e que não é um órgão, nem função biológica alguma.

Embora não exista no ensino de Lacan um desenvolvimento sobre o objeto vocal comparável ao que fez sobre o olhar, Miller propõe esboçar tal desenvolvimento tendo como modelo a articulação entre o olho e o olhar apresentada por Lacan, sem que seja necessário introduzir uma mediação como a do espelho, que é necessário para produzir o ‘ver-se a si mesmo’. Quanto ao ‘se ouvir a si mesmo’, ele já está presente no mais íntimo da subjetividade – ou, para expressá-lo como Husserl (apud Miller, 1994), na ‘presença a si do presente vivo da subjetividade’ (Ibid.).

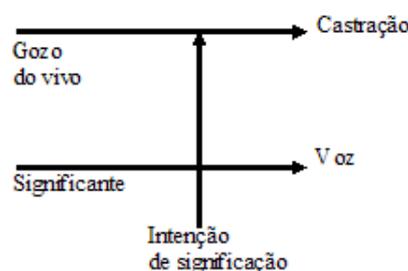
Seguindo o modelo da ‘esquize’, da oposição, da antinomia entre olho e olhar (Lacan, 1964), Miller (1994) propõe trabalhar a voz a partir de uma antinomia entre a voz e a orelha, o que, diz-nos o autor, já basta para, de relance, deixar claro que a voz como objeto *a* não pertence de maneira alguma ao registro sonoro (Lacan, 1962-1963).

Se assim é, é devido ao fato dos objetos ditos *a* só poderem afinar-se com o sujeito do significante se perderem toda substancialidade, se estiveram centrados por um vazio, o vazio da castração (Miller, 1994), isto é, situam-se em torno de um vazio e é nesta condição que diversamente o encarnam. Em outros termos, cada um desses objetos é sem dúvida especificado por uma certa matéria, mas é especificado por essa matéria na medida em que a esvazia. É por isso, diz-nos Miller, que o objeto *a* na verdade é, no ensino Lacan, uma função lógica, uma consistência lógica que consegue se encarnar naquilo que cai do corpo sob a forma de diversos dejetos.

Segundo Miller, um dos motivos responsáveis por Lacan prolongar a lista freudiana de objetos com a voz e o olhar, foi a experiência clínica com a psicose, na qual o olhar e a voz se manifestam sob formas separadas, com um evidente caráter de exterioridade em relação ao sujeito.

A teoria da voz e do olhar enquanto objetos *a* vem do cruzamento da experiência psiquiátrica de Lacan, já que esses objetos já eram de certa forma conhecidos pela psiquiatria, com a teoria dos estágios de Freud, influenciada pela estrutura da linguagem de Saussure (Ibid.). É do delírio de observação que Lacan extrai o objeto escópico, uma vez que esse delírio torna manifesta a presença *separada* e *exterior* de um olhar sob o qual cai o sujeito. Da mesma forma, é dos fenômenos do automatismo mental³ – assim nomeados por Clérambault (apud Lacan, 1959) – que Lacan extraiu o objeto vocal: as vozes do psicótico, mesmo sendo elas todas imateriais, nem por isso deixam de ser, para o sujeito, perfeitamente reais. Chegam inclusive a ser aquilo de que ele não pode duvidar, ainda que ninguém consiga registrá-las, deixando claro, assim, que não é a sua materialidade sonora que está no primeiro plano (Ibid.). A voz aparece então aqui com dupla qualidade paradoxal de ser silenciosa e ruidosa.

Para Miller, a instância da voz deve inscrever-se como um terceiro entre a função da fala e o campo da linguagem. A função da fala é o que confere um sentido às funções do indivíduo. “A fala amarra um ao outro: o significado – ou melhor, o ‘a significar’, aquilo que deve-se significar – e o significante” (Miller, 1994, p. 49). Tal enlaçamento comporta um terceiro termo, a voz. Uma vez que podemos ‘falar’ sem voz – tal como na linguagem dos signos – é possível inscrever no registro da voz o que constitui resíduo, resto de subtração da significação ao significante. Podemos assim, em uma primeira abordagem, definir a voz como tudo o que, do significante, não concorre para o efeito de significação. É isso que, segundo Miller (1994), comporta o esquema de Lacan (1960):



[Fig.1] Recorte do grafo do desejo completo (Lacan, 1960, p. 297)

³ O automatismo mental fora inventado por Clérambault para designar o distúrbio de origem orgânica no qual o sujeito, em seu delírio, é convencido de não possuir mais força de vontade e estar sujeito a uma força externa que agiria em seu lugar.

Esse esquema apresenta a operação da fala a partir do cruzamento do vetor da intenção de significação, com o vetor do significante. Dizer da voz que ela é aquilo que do significante não concorre ao efeito de significação quer dizer que a intenção de significação só se realiza se encontrar, no vetor do significante, o que constitui sua estrutura, tanto como léxico quanto como sintaxe. A inscrição da voz aqui, a instala, de saída, em uma posição de resto (Ibid.).

O segundo vetor encarna a dinâmica do vivo e, simetricamente, isso que é o gozo do vivo, isso que, ao atravessar a estrutura, aparece sob os auspícios da castração. Vemos aqui voz e castração em posições simétricas.

Assim, a voz tal como objeto caído, não nem é a palavra, nem tampouco o falar. Uma vez que a posição da voz *a* é essencialmente fora do sentido, ela também não é entonação.

Neste sentido, a voz, no uso muito especial que Lacan faz desse termo, é sem dúvida uma função do significante - ou melhor, da cadeia significante como tal. ‘Como tal’ implica que não é somente a cadeia significante como falada ou entendida, também pode muito bem ser enquanto lida e escrita. O ponto crucial dessa voz é que a produção de uma cadeia significante – lhes digo nos termos mesmos de Lacan – não está ligada a este ou aquele órgão dos sentidos, a este ou aquele registro sensorial (Miller, *ibid.*, p. 49).

Até mesmo em função disso, a percepção da própria fala pelo sujeito inclui um certo número de paradoxos. Um desses, nos diz Lacan (1959), é que o sujeito não pode falar sem também se ouvir, isto é, sua própria fala inclui uma reflexividade espontânea, uma auto-afetação, diz Miller (1994). Bastante ilustrativo disto é a experiência de ouvirmos gravada nossa própria voz, deveras estranha na medida em que envolve a idéia do duplo, posto que surge de um lugar onde supostamente não deveria surgir.

A perspectiva estrutural é a perspectiva segundo a qual o sujeito do significado é constituído a partir da cadeia significante. Neste ponto, podemos formular que a voz é uma dimensão de qualquer cadeia significante, na medida em que qualquer cadeia significante, seja ela escrita, sonora ou visual, comporta uma atribuição subjetiva, ou seja, designa um lugar para o sujeito (Ibid.). Essa atribuição subjetiva, na regra, diz Lacan (1959), é distributiva, isto é, a várias vozes; não é de maneira alguma unívoca.

Esta análise precede, no escrito de Lacan “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose” (1959), suas considerações sobre uma conhecida alucinação trazida por uma paciente que, ao passar pelo vizinho, ouvira

dele a injúria ‘porca’. Lacan destaca que ele conseguiu obter desta paciente o que precede à injúria: a frase completa “venho do salsicheiro” (Ibid).

O ponto crucial dessa análise, diz-nos Miller (1994), é que Lacan (1959) considera o todo formado pela injúria e por essa frase como cadeia significante rompida, isto é, na qual se produziu uma distribuição de designação subjetiva (Ibid). ‘Estou vindo do salsicheiro’ é atribuído ao sujeito, que pode então reconhecer que ele o pensou, enquanto que ‘porca’ foi arrancada dessa cadeia significante para ser atribuída ao Outro. Diz-nos Miller ser possível reconhecermos, na frase ‘porca, eu venho do salsicheiro’, a fantasia de despedaçamento desta paciente que, assim, na palavra ‘porca’, ouve ecoar a fala de seu ser.

É a carga afetiva ou libidinal da palavra ‘porca’ que opera uma ruptura na continuidade da cadeia significante e uma rejeição no real. Quanto a isso, Lacan chama de *voz* um efeito de forclusão do significante, não redutível, no entanto, à forclusão do Nome-do-Pai. Na medida em que um pedaço de cadeia significante, quebrado por aquilo que por enquanto chamamos de carga libidinal, não pode ser assumido pelo sujeito, este acaba passando para o real e sendo atribuído ao Outro. Em outros termos a voz aparece em sua dimensão de objeto quando é voz do Outro (Ibid.), como parte da cadeia significante que não pode ser assumida pelo sujeito como ‘eu’, e que é subjetivamente atribuída ao Outro (Ibid.).

Mas ‘porca’ é também uma palavra, ou seja, um significante que produz um efeito de significado, chamado de injúria. Estaríamos, então, pergunta-se Miller (1994), ainda no registro do significante e do significado? Fazendo uma equivalência entre *gozo* e *libido*, entre ‘carga libidinal’ ou ‘carga de gozo’, esta seria aquilo que não pode ser integrado à cadeia significante.

A instância da voz está sempre presente a partir do momento em que tenho que achar minha posição com relação a uma cadeia significante, na medida em que esta cadeia se mantém sempre em relação com o objeto indizível. Neste sentido, a voz é exatamente aquilo que não se pode dizer (Miller, 1994, p. 51).

Assim, vemos como algo na voz escapava ao efeito instrumental, à entonação, ao seu volume. Ainda que o significante seja aquilo pelo qual buscamos fazer o Outro responder – toda cadeia é uma invocação –, o que se espera é a voz do Outro, aquela que dirá o que esperar, o que será do sujeito e o que, do seu ser, já é indizível. É justamente isso o que prende o sujeito ao Outro: a voz no campo do Outro.

Se há voz como objeto *a* é porque o significante gira em torno do objeto indizível (Ibid.), de um certo silêncio, por assim dizer. A voz, como tal, emerge toda vez que o significante se quebra, e causa, pela emergência do estranho, a angústia.

Conforme Miller,

se tivesse que formular a invocação de toda a cadeia significante, eu a diria assim: 'Não me dê o que te peço, pois não é o que desejo'. Mas talvez possamos dizê-lo ainda mais brevemente, sob a forma de uma injunção dirigida ao Outro: 'Cale a boca!'. (Ibid., p. 51)

A voz como *a*, não sendo algo de que nos servimos, é algo que habita a linguagem, que a assombra. Por isso, diz-nos Miller, se tanto falamos, se tanto fazemos colóquios, se tanto gostamos de conversar, de cantar, fazer e ouvir música, é para calarmos aquilo que merece ser chamado de voz como objeto *a*.

~ a

7

Silêncio e ruído

Ao considerarmos o silêncio como ponto de junção de uma possível articulação entre música e psicanálise, um dos caminhos que se apresentou foi a abordagem da pulsão. Vimos que esta opera em circuito, sendo que aquilo que busca é satisfazer-se. Se a pulsão pode se satisfazer sem atingir o que poderia, em uma visão biologizante que a confundisse com o instinto, ser considerado como seu objetivo adequado (a reprodução), isso é porque é, por ‘essência’, parcial. Assim, sua meta não é outra coisa que um retorno em circuito, no centro do qual, encontramos um lugar oco, vazio, presença velada de *a*.

Como indica Freud (1915), o recalque é apenas uma das vicissitudes da pulsão. Temos, além dela, a inversão, a reversão e por fim, a sublimação. Ainda que já tenhamos pincelado no decorrer da dissertação algo relativo à sublimação, cabe agora nos atermos nesse ponto de forma mais demorada, uma vez que por ela tentaremos fechar o circuito e voltar à música.

7.1

O ruído

Segundo Lacan (1959-1960), a sublimação constitui a “[...] outra face da exploração que Freud faz, como pioneiro, das raízes do sentimento ético, desde que se imponha sob a forma de interdições, de consciência moral” (Lacan, 1959-1960, p. 105).

Assim, pergunta-se Lacan, o que seria a psicanálise tomando-a a partir da ética? Em uma primeira abordagem, afirma o autor, poderia parecer ser a busca de uma moral natural, algo que “[...] tende a nos simplificar alguns embaraços de origem externa, da ordem do desconhecimento, até mesmo do mal-entendido, a nos trazer de volta a um equilíbrio normativo com mundo, ao quê conduziria naturalmente a maturação dos instintos” (Ibid., p. 106).

Como nós mesmos temos visto nas páginas desta dissertação, não é de uma forma tão simples que a prática analítica nos leva, diz Lacan, ao que chamou de ‘dimensão da pastoral’, isso que, nunca ausente da civilização, não deixa jamais de se oferecer como um recurso ao seu mal estar (Ibid.), inclusive passível de voltar sob sua forma arcaica, a de um certo retorno à natureza. É que, como indica o autor, a psicanálise resiste a ser absorvida por esta dimensão

isso que Freud nos permite de fato medir o caráter paradoxal, a aporia prática, não é de maneira alguma da ordem das dificuldades que pode apresentar uma natureza melhorada, ou um aprimoramento natural. É algo que se apresenta imediatamente com um caráter todo particular de maldade, de má incidência. (Ibid., p. 107)

O paradoxal disto encontra-se no fato de a consciência moral se manifestar

[...] tanto mais exigente, quanto mais for afinada – tanto mais cruel quanto menos, de fato, a ofendemos – tanto mais pontilhosa que é na própria intimidade de nossos elãs e de nossos desejos que nos a forçamos, por nossa abstenção nos atos, de ir nos buscar. (Loc. cit.)

Em suma, diz-nos Lacan, o caráter extinguível e a crueldade paradoxal dessa consciência moral a mostra tal um parasita alimentado das satisfações que o sujeito lhe acorda: ela persegue o sujeito muito mais em função de suas desgraças do que de suas faltas.

A análise seria então, não tanto a investigação da consciência moral funcionando em um estado natural, mas a crítica da ética selvagem, isto é, não cultivada (Ibid.), tal como pode ser vista operando, silenciosa, no âmago do sujeito.

Na constante busca por satisfação na qual operam as pulsões e das quais a sublimação se constitui como possível vicissitude, a plasticidade das pulsões deve ser considerada, uma vez que nem tudo no indivíduo pode ser sublimado. Existe “[...] uma exigência libidinal, a exigência de uma certa dose de satisfação direta, falta do que, o que segue são danos, perturbações graves” (Ibid., p. 110).

7.2

Diabolus in pulsum

O ‘microcosmos’ da libido, com isso que tem de paradoxal, arcaico, com seu eterno polimorfismo, “[...] esse mundo de imagens ligadas aos modos pulsionais dos diferentes estádios [ou níveis], orais, anais, genitais [ou fálcos, escópicos e vocais]” (Lacan, 1959-1960, p. 110), nada tem a ver, contrariamente a

outras vias por onde a descoberta freudiana pode ter sido levada, com o macrocosmos. Depois de Freud, diz-nos Lacan empregando uma bela, porém forte imagem, falo e ânus são expulsos do céu estrelado, e o mundo que habitava a abóbada celeste é alocado no corpo do homem. Uma vez ali instalados, falo e ânus caem e se perdem. Retomando aqui, com Lacan, a imagem de oposição que vimos com Wisnik (1989) no primeiro capítulo entre *diabolus* e símbolo, vemos que, depois de Freud, estes passam a ser, ainda que permanecendo heterogêneos, complementares: o diabo ‘regente desse mundo’, diz-nos Lacan, esse outro radical externo que, depois da descoberta freudiana, passa a ser também interno, alocado entre corpo e psiquismo, a alma.

É inclusive marcante como encontramos em certas mitologias ocidentais – do mito judeu-cristão do anjo caído ao mito de Dionísio, passando pelo mito nórdico de Loki – essas imagens e temas hoje comuns na psicanálise: entidades fronteiriças entre o bem e o mal, caídas e expelidas, seres ambivalentes, contraditórios e paradoxais, ora terríveis, ora bufões, quase todos capazes de metamorfose, andrógenos e hipersexualizados, marcados por isso que têm de ambíguo e enganador, potências cuja principal atividade consiste em barganhar, ‘dar a volta’ naqueles com quem tratam. Do deus enganador de Descartes ao Mefistófeles faustiano, são figuras sempre veladas, um tanto quanto silenciosas, ainda que sempre presentes.

No campo da psicanálise, Freud já de certa forma associara o diabólico à pulsão, seja quando, com Charcot (Freud, 1893), liga a histeria à possessão diabólica, seja, 20 anos depois, quando associa a compulsão à repetição ao demoníaco.

Lacan, por sua vez, retoma a questão quando se debruça sobre a ética da psicanálise, assinalando que o bem e o mal, uma vez que remetem à questão do prazer, estão no cerne da prática analítica. Podemos inclusive ver, *a posteriori*, como a introdução do objeto *a* remete ao que, já em 1959-1960, o autor avançara a respeito dos objetos parciais. Basta para nos darmos conta disso, retomarmos a passagem que escolhe para articular, em 13 de janeiro de 1960, a questão da crueldade do supereu ao caráter exilado do homem em relação à natureza. Referindo-se a Lutero – cujo discurso e posição, devem, segundo Lacan, ser articulados a um momento de crise no ocidente, no qual a questão da ética ocupava um lugar absolutamente central e de onde saiu toda a instalação moderna

à qual “[...] Freud veio dar sua sanção, sua última estampilha, fazendo entrar, uma vez por todas, essa imagem do mundo, esses falaciosos arquétipos, onde devem estar, isto é, em nosso corpo” –, Lacan vem aqui assinalar que certas figuras e imagens desde sempre remeteram ao que se destaca do corpo: “sois o dejetivo que cai no do mundo do ânus do diabo” (Ibid., p. 109).

7.3

Di(a)bolus in musica

Como vimos, segundo Miller, se falamos, conversamos e ouvimos música, é para silenciar a presença de *a* na linguagem.

Essas mesmas questões encontraram na música um campo fértil, uma vez que ela sempre pareceu veicular algo simultaneamente disruptivo e sedutor, um *je ne sais quoi* que soube resistir e se furtar à descrição, à significação e ao isolamento, tanto teórico como técnico.

Segundo Mladen Dolar (2005), a música é uma tentativa de domesticar este objeto, transformá-lo em prazer estético, de erguer uma barreira contra o que dele é insuportável. Acontece, no entanto, que ouvir música na tentativa de calar o objeto *a* enquanto voz se constitui como algo ambíguo: segundo Dolar, a música é justamente o que esconde, mas também evoca o objeto *a*; o fetichiza, mas também abre um fenda que não pode ser preenchida.

Existiria assim, uma história metafísica da voz, na qual esta teria sido considerada perigosa, ameaçadora, podendo possivelmente levar à ruína. Nesta história, a voz surgiria como uma ameaça à consistência metafísica: “Lacan não teve que inventar a ambigüidade da voz e seu perigoso avesso – a metafísica, há muito, já se deu conta disto” (Dolar, 2005, p. 16).

Retomemos o pequeno apanhado que fizemos sobre a história da música a partir do ponto de vista do silêncio, deslocando agora a perspectiva para o ruído.

Em um dos mais antigos registros sobre música, registro este que dataria de cerca de 2200 a.C., o imperador Chinês Chun teria enunciado o seguinte preceito: “Deixe a música seguir o sentido das palavras. Que ela permaneça simples e engenhosa. É preciso condenar música pretensiosa desprovida de sentido e efeminada” (Chun apud Poizat, 1991, p. 197-8). Como indica Dolar (2005), isto

que será surpreendentemente recorrente ao longo da história da música, já se encontra presente:

a música, e particularmente a voz não deveria se distanciar das palavras, que lhe conferem sentido; assim que abandona sua ancoragem textual, a voz se torna sem sentido e ameaçadora, e isto devido sobretudo a seus poderes sedutores e intoxicantes. Além disso, a voz, para além do texto, é assimilada ao feminino, ao passo que o texto, a instância da significação, fica, nesta simples e paradigmática oposição, do lado do masculino. (Dolar, *ibid.*, p. 17)

Quase dois mil anos depois, isto volta a aparecer, desta vez em Platão, na *República*. Platão adverte sobre o perigo que pode advir da tolerância à mudança na música. Existe, segundo o filósofo, uma profunda e intrínseca relação entre os modos musicais e as convenções fundamentais políticas e sociais. Segundo Platão (1966, 424c-425b), “é aqui que nossos guardiões devem construir seus corpos de guarda”. É o destino da própria civilização que estaria em jogo. Assim como Chun, é sobretudo contra a música sem letras que Platão adverte: “harmonia e ritmo têm que acompanhar as palavras” (398d). O núcleo do perigo encontra-se então novamente na música distante do significado, do *logos* (Dolar, *ibid.*). O modo musical adequado, explica Platão, é aquele que serve para o homem, tanto para o guerreiro como para a modéstia e moderação masculina. A flauta, instrumento atribuído a Dionísio e sua horda de bacantes, uma das mais poderosas personificações de um certo aspecto do feminino, descontrolado e perigoso, instrumento que não permite ao músico tocar e cantar, é tida como inferior à lira de Apolo.

A este respeito, Wisnik (1989) assinala como, na *República*, o estabelecimento e a defesa da norma se dá contra a inovação e o transe dionisíaco:

para efeitos de coesão da *pólis*, Platão afirma a superioridade dos instrumentos mono-harmônicos (a lira e a cítara, instrumentos de Apolo) sobre os instrumentos de muitas cordas (a harpa, o bombyx – flauta elaborada e virtuosística – e o aulos, popular instrumento dionisíaco). Gilbert Roubet observa que essas escolhas se dão no quadro de uma condenação das inovações musicais [...] e da resistência ao transe. Assim, também, condenam-se as harmonias lídia mista, lídia tensa, jônia e outras, tidas por propiciadoras da indolência e efeminadas. [...] Muito sintomaticamente também, numa poética apolínea e antidionisíaca como esta, indica-se a dominância da poesia sobre a música: o ritmo e a harmonia seguem a letra, e não esta àquelas. (Wisnik, 1989, p. 103)

Neste sentido, o transe ligado às cerimônias dionisíacas, que, para Platão, é representado pelo aulos, constitui um perigo porque não é regulado por um código de uso que o subordine a um significado apolíneo.

Mil anos depois, a música da Idade Média e, mais especificamente, o canto gregoriano, herdeiro da harmonia das esferas platônica, continua, como já vimos, se debatendo com a dimensão, presente já na música antiga, de ser por demais disruptiva, feminina, sedutora. É em Santo Agostinho que encontramos alguns dos testemunhos mais marcantes desse movimento:

Os prazeres do ouvido me tinham cativado, subjugado com mais tenacidade, mas vós desfizestes seus laços, libertando-me. Hoje ainda, confesso, encontro com certa complacência as melodias que vossas palavras vivificam, quando é uma voz agradável e bem conduzida que as canta; no entanto, não me deixo aprisionar a ponto de não mais poder me levantar quando quero [...]. Às vezes parece-me que lhes acordo mais honra do que deveria: bem sinto que essas palavras santas, quando são assim cantadas, me penetram de uma chama de piedade mais religiosa e mais ardente do que se não fossem cantadas. É que todos os sentimentos infinitamente variados da alma reencontram cada um sua nota própria na voz, no canto, e em uma misteriosa afinidade que os estimula.

Segundo Dolar (2005), trata-se novamente de uma questão de limite, de uma impossível boa medida: a música é, simultaneamente, o que eleva a alma à divindade e um pecado, *delectatio carnis*. Ela traz a carnalidade em sua forma mais insidiosa: justamente porque parece estar liberta da materialidade, é a mais sutil e pérfida forma da carne.

Essa tentativa de se haver com o que da música se furta à razão ultrapassa a Idade Média. É ainda a partir dos mesmos argumentos do *logos* da razão contra o sem-sentido da carne que é criada, em 1793, no auge da revolução burguesa francesa, o *Institut National de Musique*, que tinha como principal missão dar suporte e animar os defensores da igualdade e proibir que a música amolecasse a alma francesa pelos seus sons efeminados nos salões e nos templos consagrados à impostura (Attali, 2001). A oposição entre o *logos* e ordem *versus* o sem-sentido, feminino e subversivo, presente ao longo de uma abordagem metafísica da música, da qual marcamos apenas alguns de seus momentos fortes, parece nos assinalar, do lado do sem-sentido, a presença de um certo objeto de gozo sem corpo e causal.

7.4

Mito e música

É a partir do estruturalismo levi-straussiano que poderemos tirar algumas conseqüências disto. Claude Levi-Strauss (1964), em uma análise que faz da

estrutura mitológica, propõe uma simetria entre a música e o mito que pode ser valiosa para as questões que avançamos.

Se de fato Lévi-Strauss afirma haver entre música e mito relações especulares de correspondências e complementaridades, o autor aponta, no entanto, que tais relações vigoram mais especificamente num momento histórico preciso, isto é, o do nascimento, no ocidente, do tonalismo e, mais precisamente, da invenção da fuga.

Isto, segundo ele,

[...] ocorreu quando o pensamento mitológico, não digo se dissipou ou desapareceu, mas passou para o segundo plano no pensamento ocidental da Renascença e do século XVII, [momento em que] começaram a aparecer as primeiras novelas, em vez de histórias elaboradas segundo o modelo da mitologia. E foi precisamente por essa época que testemunhamos o aparecimento dos grandes estilos musicais, característicos do século XVII e, principalmente, dos séculos XVIII e XIX. (Lévi-Strauss, 1978, p. 68)

Com isso, a música abandona sua forma mais tradicional (isto é, a modal), se transforma radicalmente e se apossa da função – tanto intelectual como emotiva – que o pensamento mítico vai nessa época abandonando.

Foi preciso que o mito morresse enquanto tal, para que sua forma se liberasse dele como a alma deixando o corpo e fosse pedir à música o meio de uma re-encarnação (Id., 1971, p. 583).

Segundo Wisnik (1989), tal ‘re-encarnação’ só teria sido possível a partir do fato de a música tonal se investir de um caráter discursivo e progressivo, o que conseqüentemente lhe teria permitido sustentar, com o recurso do puro som, ‘estruturas de cunho narrativo’ (Ibid.).

Assim, perdendo as funções rituais que lhe cabiam quando ainda era modal, a música, investida de estruturas míticas, dá ao mito, a partir da própria estrutura sonora, uma nova encarnação (Ibid.).

Ao modo do *quadrivum* medieval (no qual aritmética, música, geometria e astrologia apareciam como disciplinas básicas para o bom conhecimento do mundo), Wisnik (1989) propõe a existência de um *quadrivum* estrutural em Lévi-Strauss, no qual se combinam a matemática, a língua natural, a música e o mito.

Para Levi-Strauss, “as entidades matemáticas consistem em estruturas em estado puro e livres de toda encarnação” (Levi-Strauss, 1971, p. 578). Já as estruturas lingüísticas são, ao contrário, duplamente encarnadas, “nascendo da

interseção de som e sentido, unidas no entanto numa relação instável, por que nunca se recobrem completamente” (Wisnik, *ibid.*, p. 163).

Entre matemática e linguagem, teríamos então o mito e a música que, com suas contínuas transformações compensatórias, operariam esse constante movimento dos sistemas significativos, que, em função da não coincidência total do significante com o significado, não alcançaria jamais um ponto de repouso. Segundo o autor,

[...] ‘menos encarnadas’ que a língua natural e ‘mais encarnadas’ que a matemática, as estruturas musicais são em princípio constituídas de som (desprovidas de sentido), e as narrativas míticas são estruturas de sentido (cuja cerrada ordem dispensa o som). (Loc. cit.)

Há uma geometrização presente na análise de Lévi-Strauss, segundo a qual seriam postos em jogo de “forma reveladora a [língua] (constituída por fonemas, palavras e frases), a música (que passaria diretamente dos ‘fonemas’ às ‘frases’)” (Wisnik, 1989, p. 164) – nisso que, com o nascimento da tonalidade, começa a ser constituída uma certa gramática musical mais universal que, uma vez estabelecida, vai ditar as regras e leis da escrita da música – “e o mito (que se constituiria numa estrutura de sentido formada de palavras e frases, mas onde não importa o som)” (Ibid., p. 163). Faltaria então à música e ao mito um dos níveis estruturais da língua falada.

Retornando então ao nosso eixo principal de discussão, o essencial do indizível do sujeito na música estaria nessa falta que, no caso da música tonal (mas talvez não somente), deveria ser localizada entre o fonema e a frase. Notemos que se de fato trata-se de algo perdido, ele o seria para sempre e desde sempre, lacuna própria à estrutura musical:

A música evita, e isto da forma mais radical possível, o sentido. Qual o sentido de um fá, de um acorde maior, de uma sinfonia? Essencialmente, nenhum. Mas uma nota ou uma superposição polifônica de notas ou um encadeamento de superposições polifônicas, podem, em contrapartida, de fato, convocar, afetar, causar.

Poderíamos então pensar a música como isso no qual pode-se localizar uma convocação do Outro – materializado em música –, onde a questão do desejo do Outro se faz radicalmente presente, ainda que velada.

Lacan nos indica que

podemos partir da abordagem fenomenológica para situar a relação com a voz do Outro como objeto caído do Outro, mas não podemos esgotar sua função estrutural a não ser dirigindo a interrogação para o que é o Outro como sujeito. Com efeito, se a voz é o produto, o objeto caído do órgão da fala, o Outro é o lugar onde isso fala. (Lacan, 1974, p. 46)

Na música, teríamos acesso a um Outro não barrado, sem que, no entanto, soubéssemos o que bem pode estar querendo dizer: “um discurso latente que virou manifesto ainda que permanecendo incompreensível” (Regnault, 2002).

7.5

O silêncio

Em 1905, nos “Três ensaios...”, Freud apresenta a sublimação como um processo cujo início é situado no período de latência sexual da infância e pelo qual se erigem “[...] essas construções tão importantes para a cultura e normalidade posteriores da pessoa” (Freud, 1905, p. 167), construções estas que se dão às expensas das pulsões sexuais, cujo afluxo é, como vimos, constante, mas cuja energia, na totalidade ou em sua maior parte, é “[...] desviada do uso sexual e voltada para outros fins” (Loc. cit.).

Sendo a pulsão sexual uma força constante, afirma Freud em “Moral sexual civilizada”, esta

[...] coloca à disposição da atividade civilizada uma extraordinária quantidade de energia, em virtude de uma singular e marcante característica: sua capacidade de deslocar seus objetivos sem restringir consideravelmente a sua intensidade. (Freud, 1908, p. 174)

Freud retoma à questão do processo sublimatório na Conferência XXII das “Conferências introdutórias sobre psicanálise” lembrando a extraordinária plasticidade das pulsões:

uma delas pode assumir o lugar da outra, uma pode assumir a intensidade da outra; no caso de a realidade frustrar a satisfação de uma delas, a satisfação da outra pode proporcionar compensação completa. (Freud, 1917, p. 348)

E acrescenta:

as pulsões relacionam-se umas com as outras à semelhança de uma rede de canais intercomunicantes cheios de líquido; e isto se processa assim, apesar de estarem eles sujeitos à primazia dos genitais – um estado de coisas que absolutamente não se combina com facilidade e um quadro único. (Loc. cit.)

Além disso, continua Freud, “a deslocabilidade [das pulsões] e a facilidade de aceitar um substituto deve atuar poderosamente contra o efeito patogênico da frustração” (p. 349), sendo a sublimação aquele que

[...] dentre esses processos protetores contra o adoecer devido à privação, [...] consiste no fato de a inclinação sexual abandonar seu fim de obter um prazer parcial ou reprodutivo e de adotar um outro, que genericamente se relaciona àquele que foi abandonado, mas que, por si mesmo, já não possui mais um caráter sexual, devendo ser descrito como social. (Ibid., p. 349)

Em “O eu e o isso”, quando tratando da transformação da libido do objeto em libido narcísica, Freud (1923) complementa o que já dissera anteriormente a respeito da sublimação, afirmando que, uma vez que esse processo de transformação da libido implica um abandono de objetivos sexuais, resulta, portanto, em um tipo de sublimação. Diz o autor que

em verdade, surge a questão, que merece consideração cuidadosa, de saber se este não seria o caminho universal à sublimação, se toda sublimação não se efetua através da mediação do eu, que começa por transformar a libido objetal sexual em narcísica e, depois, talvez, passa a fornecer-lhe outro objetivo (Freud, 1923, p. 43)

Lacan vai, em 1959-1960, retomar longamente a questão da sublimação – cuja importância estaria no fato de que traz consigo ressonâncias de ordem ética – a partir do desenvolvimento da idéia da Coisa, *das Ding*. Não retomaremos todo o desenvolvimento que Lacan faz da Coisa nesse seminário, nem tampouco da sublimação. Vamos nos ater somente a algumas coordenadas.

Como assinala Lacan, Freud em “A denegação”, afirma que “o objetivo primeiro e mais próximo da prova de realidade não é encontrar na percepção real um objeto que corresponda ao que o sujeito se representa no momento, mas sim reencontrá-lo [...]” (Freud, 1925, p. 267). Esse objeto, diz Lacan, é isso em torno do quê é orientado todo o encaminhamento do sujeito. “É, sem dúvida alguma, um encaminhamento de controle, de referência, em relação [...] ao mundo de seus desejos”. Por essa via, o sujeito faz a prova de que há algo aí que pode servir como referência

[...] em relação a esse mundo de anseios e de espera, orientado em direção do que lhe servirá para [...] atingir *das Ding*. Este objeto estará ali quando todas as condições estiverem cumpridas, no fim das contas – evidentemente, é claro que o que se trata de encontrar não pode ser reencontrado. É da natureza do objeto estar perdido. Jamais será reencontrado. (Ibid., p. 65)

O *das Ding* que se trata de reencontrar é, diz-nos Lacan (1959-1960), o Outro absoluto do sujeito. Vemos, assim, nesse objeto perdido cujo impossível

reencontro seria o objetivo de todo sujeito e cuja busca caracterizaria este sujeito enquanto tal, assim como seu objeto e seu desejo, claras ressonâncias com o que viria ser conceituado como o objeto *a* do qual falamos brevemente acima.

Das Ding é aquilo que Lacan dirá ser o fora-do-significado. Em função dele e de uma relação patética com ele, o sujeito conserva sua distância, constituindo-se em um mundo de relação e afeto primário anterior a todo recalque. Nessa relação com a Coisa original, é feita “[...] a primeira orientação, a primeira escolha, o primeiro assento da orientação subjetiva que chamaremos [...] a escolha da neurose. Esta primeira moagem regulará doravante toda a função do princípio do prazer” (Lacan, 1959-1960, p. 68).

A essa realidade muda do *das Ding*, no lugar mesmo que ocupa, algo vem substituí-la, algo que é simultaneamente o oposto, às avessas e idêntico a ela: a realidade que comanda e ordena.

Assim, *das Ding* é isso que, no fim das contas, nunca pode ter sido perdido e logo tampouco, para além de ser mudo, nunca pode ter sido dito (Regnault, 1997). Trata-se de algo que desliza entre as palavras e as coisas, “[...] na ilusão que acredita que as palavras correspondem às coisas, ilusão sem cessar desmentida pelo mal-entendido, e, no entanto, sem cessar renascente” (Ibid., p. 13-4). A Coisa, como afirma Lacan se situa assim entre o real e o significante (Lacan, 1959-1960).

Esse deslizamento se deve ao fato de a Coisa ser “[...] sempre representada por um vazio, precisamente nisso que não pode ser representada por outra coisa – ou mais exatamente, por só poder ser representada por outra coisa” (Lacan, ibid., p. 155), o que nos indica uma característica fundamental da Coisa, isto é que se apresenta sempre como unidade velada.

Quando *das Ding* é representada pelo vazio, estamos do lado do real; quando é representada por outra coisa, do lado do significante (Regnault, 1997).

Na vertente da Coisa representada pelo vazio, estamos, segundo Regnault, próximos de variações filosóficas ou teológicas tais como o conjunto vazio ou o *nihilum* do qual é extraída a criação, tema desenvolvido por Lacan na aula de 27 de janeiro de 1960. Do ponto de vista da cadeia significante será o significante faltante, aquele mesmo de quem dependerá o movimento da cadeia, o zero da série dos números. Do ponto de vista topológico, teremos, por exemplo, o furo (Regnault, ibid.).

Na vertente da Coisa representada por outra coisa, termos, por exemplo, “[...] a única coisa da qual estamos certos que faz furo” (1974-1975, s/p)¹, furo no real, a saber, a nomeação por excelência, o Nome-do-Pai. Trata-se disso que, segundo Lacan (1974-1975)², os judeus “[...] inserem nesse ponto do furo que não podemos sequer imaginar”, no ‘Eu sou o que sou’, furo esse que ninguém sabe o que é.³

O vazio da Coisa, dirá Lacan, será determinante em toda forma de sublimação, uma vez que toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno do vazio da Coisa (Lacan, 1959-1960).

7.6

O vaso

Segundo Lacan, a noção prevalente do que constitui o significante como tal são as estruturas de oposição cuja emergência modifica profundamente o mundo humano. Isto posto, esses significantes são feitos, pelo homem, “[...] com suas mãos, mais ainda do que com sua alma” (Lacan, 1959-1960, p. 144).

A criação, aquilo ao quê devemos referir a sublimação uma vez que tratamos de arte, diz respeito à feitura de “[...] um objeto que possa preencher, desempenhar [uma] função que lhe permite não evitar a coisa como significante, mas representá-lo, enquanto esse objeto é criado” (Loc. cit.). Um exemplo disso, diz-nos Lacan, é o processo pelo qual o oleiro dá forma a um vaso.

O vaso, afirma Lacan, é aquilo que atesta a presença do homem em um lugar, sendo talvez “[...] o elemento mais primordial da indústria humana” (Loc. cit.). Isto posto, diz-nos Lacan, é preciso distinguir a função de utensílio do vaso de sua função significante.

Se o vaso é significante, o primeiro, afirma Lacan (1959-1960), a ser formado pelo homem, ele o é, na sua essência de significante, somente em função de não ser nada além disso, isto é, de não ser significado específico algum.

O que vaso cria é um vazio, o que por si só introduz a perspectiva de enchê-lo. “O cheio e o vazio são introduzidos pelo vaso em um mundo que, por si

¹ Aula de 15 de abril de 1975.

² Aula de 15 de abril de 1975.

³ Aula de 08 de abril de 1975.

próprio, não conhece nada igual” (Ibid., p. 145). E se podemos dizer que *das Ding* é vazio, podemos também dizer que é silêncio.

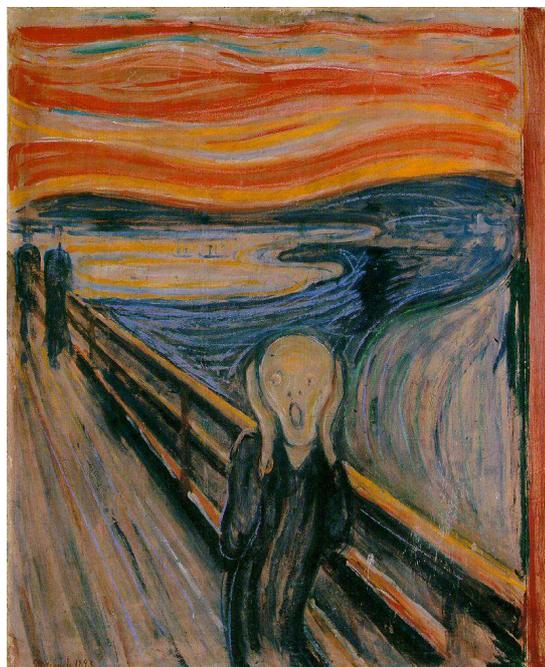
7.7

O grito

Segundo Lacan (1964-1965), o privilégio dos objetos parciais serem tais se dá em função do fato de cada um estar em um certo nível de homologia de posição, no nível de articulação entre o sujeito e o Outro. Se, do lado do ruído, o objeto na música parece estar no nível vocal, do lado silêncio, parece estar no nível oral.

A relação do sujeito ao Outro nesse primeiro nível se dá pela demanda que lhe faz, isto é, o seio. Nesse nível, o sujeito demanda sempre tudo o que puder; em análise, por exemplo, demanda que o Outro fale (Lacan, 1964-1965). Segundo Lacan, se de fato o que é pedido ao analista é que dê o que tenha, essa demanda se dá, no entanto, em função do que o próprio analista coloca como visada verdadeira da demanda do sujeito: o objeto *a*. Este, assim instalado, aparece não tanto como essa visada, mas como o que surge em uma certa hiância criada pela demanda que se refere sempre a um terceiro, isto é, o grande Outro (Ibid.).

O grito da criança, isso que é vivido como a intoxicante interiorização do que é radicalmente Outro, primeira marca no corpo da operação significante, pode ser tomado a partir do apólogo do vaso. Se o vaso é o que cria o vazio, o que cria o silêncio é o grito. É então pelo quadro *O grito* de Edvard Munch que Lacan vai exemplificar isto.



[Fig 2] *O grito* de Edvard Munch

“O que é o grito? Quem ouviria esse grito que nós não ouvimos?” (s/p) Se não ouvimos, assinala Lacan (1964-1965), é justamente por impor “[...] esse reino de silêncio que parece subir e descer nesse espaço simultaneamente centrado e aberto” (s/p). Segundo o autor, esse silêncio seria o correlativo que distingue, por sua presença, esse grito de toda modulação sonora imaginável. Em outros termos, é o grito que provoca o silêncio; abolindo-se, o grito causa o silêncio, o faz surgir e lhe permite ‘segurar a nota’. O que sustenta o silêncio é o grito, não o contrário. “O grito de certa forma faz o silêncio se enroscar, no impasse mesmo por onde jorra, para que o silêncio escape” (s/p). Trata-se de um grito atravessado pelo espaço do silêncio, sem, no entanto, habitá-lo; o que os une não é nem uma sucessão nem uma presença simultânea no tempo: tal como o vaso para o vazio, “o grito faz o abismo pelo qual o silêncio se precipita” (s/p).

Estamos aqui na presença de uma voz distinguível de toda e qualquer outra voz modulada; o que torna o grito diferente de todas as formas de linguagem, até mesmo das mais reduzidas, é a simplicidade, a redução do aparelho em causa. “Aqui a laringe não é mais do que siringe⁴” (s/p).

De acordo com Lacan, esse grito poderia nos dar a garantia disso no qual o sujeito só aparece como significado, dessa hiância aberta, aqui anônima, cósmica, marcada ainda assim, no quadro de Munch, por duas presenças humanas ausentes, hiância que se manifesta como a estrutura do Outro. Basta, para nos persuadirmos disto, vermos como o artista pintou essa hiância dividida em forma de reflexo, indicando-nos com isso, nesse ‘algo’ aí representado, uma forma fundamental que encontramos no afrontamento, na sutura de tudo o que no mundo se afirma como organizado (Lacan, 1964-1965).

Esse silêncio é o lugar mesmo onde aparece o tecido sobre o qual se desenrola a mensagem do sujeito e onde o nada impresso deixa aparecer o que é essa palavra: trata-se, nesse nível de uma equivalência com uma certa função de *a*.

⁴ Também conhecida como flauta de Pã, a siringe é uma flauta campestre feita do colmo da cana.

É silêncio, afirma o autor referindo-se ao texto de Robert Fliess,⁵ indiscernível da própria função de verbalização, apreciável no nível mais fundamental da qualidade que a presença instantânea manifesta nos jogos da fala, disso que não se distingue da pulsão.

Trata-se do silêncio que o músico sabe tornar tempo, do *Taceo*, da palavra interrompida, mas sim do *Sileo* (Lacan, 1964-1965). Sua presença, aliás, não implica, de maneira alguma, que não haja alguém falando, que não haja barulho, que não haja som. “O silêncio forma um nó fechado entre algo que é um entendimento e tão essencial que o tempo de uma nota sustentada, silêncio este no entanto que não é da ordem algo que, falando ou não, é o Outro” (s/p), nó este que pode reter o grito ou até mesmo cavá-lo.

7.8

O canto das sereias

Seguindo a indicação de Lacan (1974) segundo a qual “o mito, é [...] a tentativa de dar forma épica ao que opera na estrutura” (Lacan, 1974, p. 51), evocarmos, a título de ilustração disso que temos avançado, o já muito comentado e conhecido mito grego das sereias.

Na mitologia grega, as sereias eram seres monstruosos, metade pássaro, metade mulher, semelhantes às Harpias, que viviam em uma ilha deserta feita de ossos e caveiras e que seduziam os marinheiros que passavam ao largo, ora para levá-los ao naufrágio, ora para devorá-los. Seus nomes, que variam em função de seus números, remetem quase sempre a aspectos da voz como instrumento sedução: quando na narrativa são duas, chamam-se Himéropa, ‘doce voz’, e Thelxiépie, ‘discurso encantador’; quando são três, seus nomes são Leucósia, ‘branca’, Lígia, ‘aguda’, e Parthênope, ‘voz de moça’; por fim, sendo quatro, chamam-se Thelxiépie, Agloafome ‘de discurso encantador’, Pisínoe, ‘persuasiva’ e Molpe, ‘canção’ (Grant & Hazel, 1975).

Segundo algumas versões, as sereias teriam sido as companheiras de Perséfone e teriam deixado Hades, o deus grego do inferno e dos mortos, levá-la. Sua forma monstruosa teria então sido seu castigo e seu canto era um canto de profecias relativas aos reinos dos mortos.

⁵ Ver página 22..

A primeira coisa a ser dita desses seres é que se encontram, de diversas formas, em uma posição fronteira, simultaneamente dentro e fora. Com, de um lado, corpos de ave e um terrível apetite antropofágico e, de outro, rostos e encantadoras vozes de mulher, as sereias se situam na fronteira da sedução – isto é do sexo – e da morte. Assim, parecem encarnar o que caracteriza o objeto de desejo: deve permanecer velado sob pena de se tornar *Unheimlich* e causar angústia. No mito, essa angústia é somente retratada quando em seu ápice pode levar o sujeito a se extrair da cena. Assim, a única forma de escapar ao mortífero do canto das sereias é deixando sua voz velada, sendo isso inclusive o que Orfeu fizera quando a nau dos Argonautas passara ao largo da ilha das sereias: Orfeu, tido na mitologia como o maior músico e poeta de todos os tempos, cobrira a voz das sereias com a música de sua lira, lira esta que, como vimos, representa a música apolínea, a música do *logos*. O único que, no episódio dos Argonautas e as sereias, ouvira suas vozes, fora Butés, que saltara ao mar ou, em outros termos, se jogara para fora da cena – representada aqui pela nau.

É importante dizer que o canto das sereias parece não ser tanto música; a música é o que, ainda que não possa calá-lo, pode, no entanto, recobri-lo; em outros termos o canto da sereia habita a música em um lugar que não é dentro, nem fora, êxtimo dirá Lacan (1974): é o que vemos no encontro das sereias com Orfeu e quando, em outro mito, as sereias perdem para as musas em um concurso de canto. Mas de que canto se trata?

Segundo Maurice Blanchot (1959), se de fato trata-se de um canto, o canto da sereia é, no entanto, canto que não satisfaz, deixando somente entender e entrever a direção das verdadeiras fontes e da verdadeira felicidade do canto. Seu canto imperfeito conduzia o navegador em direção a esse espaço no qual o verdadeiro canto começaria. Mas que lugar seria esse? “Esse no qual só resta desaparecer, porque a música, nessa região de fonte e de origem, tinha ela própria desaparecido, aí mais do que em qualquer outro lugar do mundo: mar onde, de orelhas fechadas, os vivos afundavam [...]” (Lacan, 1959-1960, p. 9).

Qual a natureza desse canto?, pergunta-se Blanchot. Em que consistia seu defeito? E por que esse defeito tornava-o tão poderoso?

Uns sempre responderam: era um canto desumano – um ruído sem dúvida natural [...], mas em margem da natureza, de qualquer forma estranho ao homem, muito baixo e acordando nele esse prazer extremo de cair que ele não pode satisfazer nas condições normais da vida. Mas, dizem os outros, mais estranho era o encanto: ele

só reproduzia o canto habitual dos homens, e porque as sereias, que só eram bichos, muito belas devido ao reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, elas tornavam o canto tão insólito que faziam nascer naquele que o ouvia a suspeita da inumanidade de todo canto humano. (Blanchot, 1959, p. 10)

Foi então de desespero que teriam morrido os homens apaixonados por seus próprios cantos, desespero esse muito próximo do encanto:

havia algo maravilhoso nesse canto real, nesse canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que precisavam *de repente* reconhecer, canto de forma irreal por potências estrangeiras, [...] imaginárias, canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada palavra um abismo e convidava fortemente a nele desaparecer. (Blanchot, 1959, p. 10)

Por fim, esse canto era justamente o encanto que, por uma promessa enigmática, expunha os homens a serem infiéis a eles próprios, a seus cantos humanos assim como à essência do canto. Era uma promessa que acordava a esperança e o desejo de um para-além maravilhoso, quando, na verdade, esse para-além só representava um deserto, “[...] como se a região-mãe da música fosse o único lugar completamente privado de música, um lugar de aridez e de seca, onde o silêncio, assim como o ruído, queimava, naquele que tinha disposição para isso, toda via de acesso ao canto” (Loc. cit.).

Assim, no cerne inacessível da música, *a*, simultaneamente ruído e silêncio, marcado pelo sem-sentido e pelo feminino.



8

Conclusão

No doutor Fausto de Thomas Mann, o Diabo, esse que o autor chama de Outro, aparecendo ao compositor Adrian Leverkhn, lhe diz: a música é a mais cristã das artes, ainda que às avessas, na medida em que instituída e desenvolvida pela cristianismo, é rejeitada e proscrita por pertencer ao feudo demônio.

Ele [o Diabo]: [...] a música é uma matéria altamente teológica, da mesma forma que o pecado, da mesma forma que eu. O amor cristão a ela é uma paixão genuína, porque une conhecimento e a corrupção [...]. Meu caro, sem dúvida alguma sou musical. (Mann, 1947, p. 327)

É a isso que tentamos, nesta dissertação, dar relevo. Algo habita a música, a assombra. Fascinante mais perigosa, vimos como a música, sempre vinculada à volúpia à transgressão e a um algo ‘excessivo’, foi, em consequência disto, sempre rodeada de regras e ritos.

Isso que a habita, diz respeito ao prazer que ouvindo musica podemos sentir. Nesse sentido, a erogeneidade que Freud estende ao total do corpo, não saberia no caso da música, não se dar como tal, dando à indicação do autor toda a sua radicalidade. Para além do ouvido, o corpo inteiro na experiência da ‘escuta’ musical, carrega a possibilidade de se transformar em uma grande e única zona erógena, uma vez que nele toda a onda sonora ressoa, dos graves, que mais sentimos na caixa torácica aos mais agudos que se apóiam no tímpano. A música inclusive nos mostra que se o prazer se apóia no corpo, não precisa ser obrigatoriamente se apoiar na necessidade: o mais importante da idéia de apoio é que o prazer vem de um apoio na experiência de alteridade sentida a partir do real do corpo.

No âmago desse prazer, um funcionamento que se por vezes pode se dar de forma barulhenta e até mesmo espetacular – e aqui lembramos das apresentações de casos de histeria no hospital da Salpêtrière por Charcot –, pode também se dar silenciosamente. É essa, como vimos, a grande descoberta de Freud nos anos vinte: se de fato já sabia que a pulsão é mítica, opaca, obscura ou, dito de outra forma, silenciosa, isto é, que precisa de ligar a uma representação

para podermos atestar de sua existência – a pulsão não é nada senão sua vicissitude –, foi somente a partir de 1920 que se deu conta do quão silenciosa pode ser. Silêncio de morte.

Coda ☩

Vimos como comparando com outras artes, pouco se falou ou ainda se fala de música em psicanálise. No entanto, a história mostra claramente que a música lida com elementos que desde Freud interessam à psicanálise: a arte, a lei, o tempo, a ética, a política, a linguagem, o sentido, o prazer...

Porque então esse silêncio a respeito dessa dita forma de arte, absolutamente central em toda e qualquer civilização, por parte dos grandes expoentes da psicanálise? Essa foi a questão que nos levou a pensar a música não tanto a partir da psicanálise, mas sobretudo para a psicanálise: se o artista ensinou muito ao psicanalista colocou-se a questão – que aqui escolhemos deliberadamente não tentar responder mas que sempre permaneceu no horizonte de nossa elaboração, norte de nosso texto: o que tem o músico a nos ensinar?

O silêncio, justamente, ocupa um lugar central na prática analítica. O analista não faz silêncio a toa. Tampouco podemos pensar a música sem o silêncio. Assim, coube interrogarmos esse silêncio. Podemos falar de silêncios ao plural.

A música manteve, desde que é inventada, uma relação muito específica com o silêncio. Estruturalmente, isso que a nega, uma vez que pode ser entendido como ausência de som, é também aquilo sem o quê a música não poderia existir. É o vazio que confere a forma do som.

Para além disso, a música sempre fez com que os homens – sobretudo aqueles que detinham o poder – tivessem que controlá-la, imprescindível como instrumento de governo, isto é, como aquilo através do quê a lei pode ser mediada. Assim, as questões que a música levanta são essencialmente problemas de ordem ética e política.

O lugar que por sua vez o silêncio e o ruído – irmão gêmeo do silêncio, isso que emerge na cena acústica, perturbando-a, manchando-a– ocupou na psicanálise também foi de ordem ética e política. Falar de música é então falar de

silêncio e de ruído. Falar de música é então falar de prazer e falar de prazer depois de Freud é falar de pulsão.

O que é a pulsão? A pulsão é uma invenção de Freud, um artesanato, um vaso conceitual que, por obedecer a certa indeterminação, se torna operativo e cava um sulco no real. É aquilo, mito que é, de onde pode vir a advir um sujeito, isto é, alguém hipoteticamente capaz de uma escolha ética. Mas é preciso alguém para saber ouvir a pulsão. Foi preciso Freud para ouvirmos o que sempre falou, mas que no fundo não tem som. Isso nos coloca um verdadeiro paradoxo. Se o vazio antecede o vaso, e preciso do vaso para criar o vazio. Em outros termos, o vazio que só existe a partir do vaso que o cria, passa, a partir desse momento de criação, a existir antes dele. Analogicamente, se a pulsão antecede o analista, e preciso do analista para inventar a pulsão. A pulsão que só existe como invenção do analista que a cria, passa, a partir desse momento de criação, a existir antes dele. Vimos como Freud foi ouvindo a silenciosa mas “[...] poderosa e primordial melodia das pulsões” (Freud, 1914d, p. 69) da sexualidade infantil à explicitamente discreta injunção superegógica chegando por fim a silenciosa pulsão de morte.

Lacan retoma o circuito pulsional de Freud e seus quatro termos e nosso mostra que esse circuito se dá em torno de algo. Se o objeto com o qual a pulsão se satisfaz pode ser qualquer objeto, seu objeto não é um objeto qualquer. Trata-se do objeto dito *a*. Objeto causa de desejo, objeto causa de angústia. Aparecendo de diversas formas nos níveis do desenvolvimento subjetivo, a saber, oral, anal, fálico, escópico e vocal.

A voz é o mugido bestial do pai morto, o grito do deus sacrificado, que assombra a linguagem. Trata-se de uma voz silenciosa, mas presente, com efeitos no real.

Ainda que sendo uma forma de calar essa voz, de abafá-la, a música acaba simultaneamente por veicular de forma privilegiada esse objeto. Forma de arte que é, a música, que também é grito de sacrifício, contorna um vazio: o silêncio. Em seu cerne, uma região inacessível, perigosa, mas atraente. Silêncio no qual impera o silêncio da morte e de onde o que pode sair traz consigo o aspecto silenciosamente ruidoso, disruptivo do objeto.

Poderíamos, para concluir, dizer que a música, envolta de algo feminino e sem sentido, não se confundido com o objeto voz, seja então uma forma de

circunscrevê-lo. “O objeto de arte, no limite da fantasia, rompe com o imaginário” (Rêgo Barros, 2008), colocando em cena, ainda que mantendo-o velado, o objeto causa de desejo e angustia.



9

Referências bibliográficas

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

AGOSTINHO, S. **Confessions**. Paris: Les Belles Lettres, 1947.

ASTÚA DE MORAES, L. **Psicanálise e gagueira ou o regurgitar de Cronos**. Rio de Janeiro, 2005. Monografia (Graduação em psicologia) – Faculdade de psicologia, Pontifícia Universidade Católica.

ATTALI, J. **Bruits**. Paris: Fayard/PUF, 2001.

BENJAMIN, W [1936]. “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, pp. 197-221.

BLANCHOT, M. **Le livre à venir**. Paris: Gallimard, 1959.

BREUER, J. & FREUD, S. [1893-95]. “Estudos sobre a histeria”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. II.

BROUSSE, M.-H. “A pulsão I”. In: FELDSTEIN, R.; FINK, B.; JAANUS, M. (Orgs.) **Para ler o Seminário 11 de Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, pp. 115-124.

CENTRE National de Ressources Textuelles et Lexicales. “Pulsion”. Disponível em: <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/pulsion?> Acesso em 11 de janeiro de 2007.

COSTA-MOURA, F. **Pulsão, repetição e responsabilidade**. Curso ministrado no âmbito do programa de pós-graduação em teoria psicanalítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, notas pessoais. Rio de Janeiro, 2007.

Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa, versão 1.05, 2004.

DIDIER-WEIL, A. “De quatre temps subjectivants dans la musique” In. **Ornicar?**. Paris, 1976-7, pp. 41-52.

_____. **A nota azul**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.

_____. **Os três tempos da lei**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

DOLAR, M. “The object voice”. In: SALECI, R. & ZIZEK, S. (Orgs.) **Gaze and voice as love objects**. Durham and London: Duke University Press, 1996.

FENICHEL, O. [1945] **Teoria psicanalítica das neuroses**. Rio de Janeiro/São Paulo: Livraria Ateneu, 1981.

FLIESS, R.[1949]. “Silence et verbalisation: um supplement à la théorie de la ‘règle analytique’ ”. In: NASIO, J.-D. (Org.). **Le silence en psychanalyse**. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2001, pp. 69-93.

FREUD, S. [1893] “Charcot”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. III.

_____. [1895] “Projeto para uma psicologia científica”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. I.

_____. [1897] “Extratos dos documentos dirigidos a Fliess: carta 69”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. I.

_____. [1898] “A sexualidade na etiologia das neuroses”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. III.

_____. [1905] “Três ensaios sobre a sexualidade”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. VII.

_____. [1910] “A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XI.

- _____. [1911a] “Notas Psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (dementia paranoides)”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XII.
- _____. [1911b] “Formulações sobre dois princípios de funcionamento mental”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XII.
- _____. [1912] “A dinâmica da transferência”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XII.
- _____. [1913(1912-13)] “Totem e tabu”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XIII.
- _____. [1914a] “O Moisés de Michelangelo”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XIII.
- _____. [1914b] “Recordar, repetir e elaborar (nova recomendações sobre a técnica da psicanálise II)”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XII.
- _____. [1914c] “Sobre o narcisismo: uma introdução”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XIV.
- _____. [1914d] “A história do movimento psicanalítico”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XIV.
- _____. [1915a] “Observações sobre o amor transferencial (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise III)”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XII.
- _____. [1915b] “Os instintos e suas vicissitudes”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XIV.
- _____. [1915c] “Luto e melancolia”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XIV.
- _____. [1916-1917(1915-1917)] “Conferências introdutórias sobre psicanálise”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XVI.
- _____. [1919(1918)] “Linhas de progresso na terapia psicanalítica”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1987, v. XVII.
- _____. [1919] “O estranho”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1987, v. XVII.
- _____. [1920] “Além do princípio do prazer”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1987, v. XVIII.
- _____. [1923] “O ego e o id”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1988, v. XIX.
- _____. [1926] “Inibições, sintomas e ansiedade”. In: **ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XX.

FREUD, S. & SALOMÉ [1912-39] **Correspondência**. México-Argentina-España: Siglo Veintiuno Editores s/a, 1968.

GARCIA-ROZA, L. A. **Introdução à metapsicologia freudiana 3: artigos de metapsicologia – narcismo, pulsão, recalque, inconsciente (1914-1917)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

_____. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

GRANT, M. & HAZEL, J. **Dictionnaire de la mythologie**. Paris: Éditions Marabout, 1975.

HEGEL, G. W. F. [1822-29] **Cursos de estética**. São Paulo: Edusp, 2002, v. 3.

HORNE, B. **Fragmentos de uma vida psicanalítica: da IPA a Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

LACAN, J. [1945] “Le temps logique et l’assertion de certitude anticipée”. In: **Écrits I**. Paris: Éditions du Seuil, 1999, pp. 195-211.

_____. [1949] “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique”. In: **Écrits I**. Paris: Éditions du Seuil, 1999, pp. 92-99

_____. [1953a] “Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse”. In: **Écrits I**. Paris: Éditions du Seuil, 1999, pp. 235-321.

_____. [1953b] **O mito individual do neurótico**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1987.

_____. [1953-1954] **Le séminaire – livre II: Les écrits techniques de Freud**. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

_____. [1955] “Variantes de la cure-type”. In: **Écrits I**. Paris: Éditions du Seuil, 1999, pp. 322-361.

_____. [1958] “Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir”. In: **Écrits II**. Paris: Éditions du Seuil, 1999, pp. 217-242.

_____. [1959] “D’une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose”. In: **Écrits II**. Paris: Éditions du Seuil, 1999, pp. 9-61.

_____. [1959-1960] **Le séminaire – livre VII: L’éthique de la psychanalyse**. Paris: Éditions du Seuil, 1986.

_____. [1960] “Subversion du sujet et dialectique di désir dans l’inconscient freudien”. In: **Écrits II**. Paris: Éditions du Seuil, 1999, pp. 274-308.

_____. [1960-1961] **Le séminaire – livre VIII: Le transfert**. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

_____. [1962-1963] **Le séminaire – livre X: L’angoisse**. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

_____. [1964] **Le séminaire – livre XI: Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

_____. [1964-1965] **Le séminaire – livre XII: Problèmss cruciaux pour la psychanalyse**. Seminário inédito.

_____. [1965]. “Hommage fait à Marguerite Duras du ravissement de Lol. V. Stein”. In: **Autres écrits**. Paris: Éditions du Seuil. 2001, pp. 191-197.

_____. [1966-1967] **Le séminaire – livre XIV: La logique du fantasme**. Seminário inédito.

_____. [1969-1970] **Le séminaire – livre XVII: L’envers de la psychanalyse**. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

_____. [1972/1973] **Le séminaire – livre XX: Encore**. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

_____. [1974] **Télévision**. Paris: Le Seuil, 1974.

_____. [1975a] “Conférence du premier décembre 1975”. In: **Scilicet**, n. 6/7. Paris: Le Seuil, 1976.

_____. [1975b] “Impromptu sur le discourse analytique”. In: **Scilicet**, n. 6/7. Paris: Le Seuil, 1976.

_____. [1976-1977] **Le séminaire – livre XXIV: L’insu que sait de l’ une-bévue s’aile a moure**. Seminário inédito.

LÉVI-STRAUSS, C. [1958] **Anthropologie structurale**. Paris: Plon, 1958.

_____. [1964] **Le cru et le cuit**. Paris: Plon, 1964.

_____. [1971] **L’homme nu**. Paris: Plon, 1971

_____. [1978] **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 1985.

MANN, T. [1947] **Doutor Fausto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MILLER, J-A. “Jacques Lacan et la voix”. In: **Quarto**, n. 54. Bruxelles: Édition Resp. Ch. Le Boulengé, 1994.

_____. [1994-1995] **Silet**: os paradoxos da pulsão de Freud à Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

NASIO, J.-D. (Org.). **Le silence en psychanalyse**. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2001.

_____. **L'inconscient à venir**. Paris: Éditions Bourgois, 1980.

“NOTA sobre a beleza”. In: **Scilicet**, n. 6/7. Paris: Le Seuil, 1976, pp. 337-342.

POIZAT, M. **La voix du diable**. Paris: A.m. Metailie, 1991.

PETIT Larousse en couleurs. Paris: Larousse, 1980.

PLATÃO. **La République**. Paris: GF-Flamarion, 1966.

REGNAULT, F. **Conférences d'esthétique lacanienne**. Paris: Agalma, 1997.

_____. “Jouir du déchiffrement”, 2002. Disponível em:

<http://www.entretemps.asso.fr/Psychanalyse/Musicanalyse/Regnault.html>.

Acesso em 8 de dezembro de 2007.

RÊGO BARROS, R. do. **A sublimação**. EBP-Rio, 2008. Seminário inédito.

REIK, T. [1926]. “Au début est le silence”. In: NASIO, J.-D. (Org.). **Le silence en psychanalyse**. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2001, pp. 19-46.

ROUDINESCO, E. & PLON, M. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

RUDGE, A. M. “Construções em psicanálise e mitos”. In: **Percurso**, v. 18. São Paulo, 1997, pp. 25-32.

_____. **Pulsão e linguagem**: esboço de uma concepção psicanalítica do ato. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

THOMAS, M.-C. “Les formes du silences dans l’oubli de Signorelli”. In: NASIO, J.-D. (Org.). **Le silence en psychanalyse**. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2001, pp. 97-109.

VIEIRA, M. A. **L’Éthique de la passion**. Paris: Presses Universitaires de Rennes, 1998.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. “Música”. Disponível em:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica>. Acesso em 16 de agosto de 2007.

_____. “Andamento”. Disponível em:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Andamento>. Acesso em 16 de agosto de 2007.

_____. “Som”. Disponível em:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Som>. Acesso em 16 de agosto de 2007.

WISNIK, J. M. [1989] **O som e o sentido**. São Paulo: Cia. das letras, 1999.

ZOLTY L. “Le psychanalyste à l’écoute du silence”. In: NASIO, J.-D. (Org.). **Le silence en psychanalyse**. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2001, pp. 227-234.