

ENTRE A MÚSICA E O MITO: A TRÁGICA VOZ DE DIONÍSIO

Um percurso pelas invocações de Alain Didier-Weill

*Bruno Portes de Castro**

RESUMO:

A partir da leitura de Alain Didier-Weill, pretende-se neste trabalho perceber o entrelaçamento entre Apolo e Dionísio no âmago da tragédia grega, localizada na transição entre o ritual ditirâmico e a pólis, na tentativa de, a partir do mito de Édipo, apreender a relação do canto com o que se nomeou em psicanálise de feminino.

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia. Dionísio. Apolo. Corpo. Música. Mito. Sublimação. Feminino.

* Psicólogo. Psicanalista. Pesquisador do Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura, sob coordenação de Denise Maurano. Contato: brunopsiufjf@yahoo.com.br.

INTRODUÇÃO

Que relação poderia haver entre música e psicanálise?

Sempre perguntei-me o que é que havia de tão especial na música que era capaz de trazer um profundo renovo. Com a música, um novo sopro de vida trazia um clima de festa, como que em um convite mesmo à celebração de estar vivo. Aliás, não creio ser possível uma celebração sem música.

Então deparei-me com a psicanálise. Que sensação estranha ao perceber que conceitos tão complexos estavam tão próximos de mim. Lembrei-me dos meus livros de música, e de quanto tempo debruçava-me sobre eles na tentativa de apreender fusas, semifusas, tonantes e diminutas. O que eu não havia percebido é que já havia feito uma associação entre ambos e este trabalho me parece ser fruto disso.

Assim, fiquei fascinado quando, ao ler Lévi-Strauss, vi ali que era tênue a linha que separava música e mito, ao que, com Lacan e as noções de mito e fantasia, fortaleceram-se para mim os laços entre música e psicanálise. A propósito, trabalhei este tema anteriormente (CASTRO, 2007) ao retomar este antropólogo em suas proposições acerca dos movimentos de entrelaçamento entre música e mito, para percorrer o campo da neurose obsessiva com Freud e Lacan no “Homem dos Ratos” e, para além disso, para observar a articulação entre a psicanálise e antropologia, isto é, das possíveis similaridades colocadas por Lévi-Strauss entre o lugar psicanalista e o lugar do xamã quando do tratamento, pelo canto, de uma índia panamenha em trabalho de parto.

Mas e então, qual seria o estatuto da voz para a música e para o mito?

Desde muito jovem, ficava deslumbrado com aquela típica voz de cantora de *negro spiritual* ou com a rouquidão e peso na voz de um cantor como Louis Armstrong. Assim, a proposta de Lacan de que haveria uma pulsão (por ele nomeada, pulsão invocante)

que se movimenta em direção ao objeto voz, e de que ela está na própria constituição do sujeito, me foi impactante.

Ainda neste percurso, percebi que o que há de desconhecido na música se aproxima do que há de desconhecido em mim. Não é à toa que Lacan (apud DIDIER-WEILL, 1999, p. 10) afirma que a pulsão invocante é a “experiência mais próxima do inconsciente.”

Mas o mais curioso disso foi o fato de quão imbricados estão música e teatro, seja na história, seja na origem de ambos. A tragédia grega, constituída a partir de Apolo e Dionísio, em sua riqueza, deu as bases para a ópera, e para além do campo das artes, Freud, ao se deparar com ela se apropriou do mito de Édipo, postulando o conceito de Complexo de Édipo, tão importante para a teoria psicanalítica.

Portanto, através do presente trabalho, pretendo percorrer as idéias de Alain-Didier Weill, psicanalista e dramaturgo francês, que, sendo estudioso e pesquisador de Jacques Lacan, propõe um avanço na teoria psicanalítica. Articulada a outras três pulsões (oral, anal e escópica), Lacan propõe a pulsão invocante, a partir do qual o referido psicanalista e dramaturgo traçará meandros de convergência entre a teoria das pulsões e a arte musical.

E por falar em arte, algo que também me intrigava e que continua a me intrigar no campo da psicanálise, é a relação entre sublimação e feminino, já que em ambos, o belo comparece.

PULSÃO INVOCANTE, MÚSICA E DANÇA

Em *Invocações*, Didier-Weil (1999) postula uma relação muito curiosa entre música, dança e a pulsão. Neste livro, o autor coloca o tornar-se humano como uma vocação,

cuja transmissão se daria através da voz, através de uma “sonata materna” (Ibid., p. 9). Esta sonata tocaria o *infans* e lhe apontaria algo duplo: a continuidade musical das vogais e a descontinuidade significativa das consoantes. A descontinuidade diria, então, do campo da discriminação, da oposição, e portanto da lei; E na continuidade, por outro lado, seria onde encontraríamos o campo do “soar a música”, de um certo fora-da-lei, onde os limites espaço-temporais sofrem “uma súbita colocação entre parênteses” (Ibid., p. 10). Nesse sentido, a música convocaria o sujeito a habitar o campo da continuidade.

O autor relembra Lacan (1956-57, p. 10), quando este último identifica uma quarta pulsão engendrada no ser falante: a pulsão invocante. E a retoma como “a experiência mais próxima do inconsciente”. Ela se colocaria como um guia no movimento do sujeito para além dos limites de tempo e espaço, para além das leis do código simbólico.

Assim, para além da invocação significativa encarnada no movimento “*fort-da*”, ao “soar a música”, o sujeito se depararia com uma invocação Outra, que não é de ordem simbólica. O sujeito recebe como que um convite irrecusável a ultrapassar seus limites rumo ao desconhecido¹.

Em contrapartida, é importante ressaltar que, se por um lado a música aponta um para além da significação, por outro lado é possível ao significante que se aposse da invocação musical, na medida em que, pela via da poesia ele vai em direção ao não sentido, como que extraído do código léxico e de suas leis ordenatórias.

É instigante pensar a música como um convite, e para além disso como algo que atrai o sujeito em determinada direção. Alain Didier-Weill (1999, p.11-12), por essa via, circunscreve o que ocorre nessa relação do sujeito com a música, ou mais precisamente com o Outro da música:

¹ Tal convite faz-me recordar o mito da sereia, que com seu canto enlouquecedor atrai o marinheiro ao fundo do mar.

[...] eis que agora um Outro se dirige a mim, solicitando um ouvinte inaudito a quem faz ouvir essa novidade siderante: 'Em ti, estou em minha casa'.

Enquanto em minha vida cotidiana eu sentiria como um violador inaceitável quem quer que pretendesse semelhante feito, eis que não somente ouço a música me significar que está em sua casa em mim, mas ouço também, em mim, uma voz inaudita que lhe responde: 'Sim, é verdade, estás em casa'.

Diante dessa “estranha que é a música”, o sujeito se surpreende. Ao crer que ia escutar a música, se percebe, paradoxalmente, que é ele que é escutado por ela. Ele se dá conta de que a música é capaz de ouvir o que está silencioso neste estranho que é o sujeito do inconsciente. Tal escuta não seria uma escuta psicótica, visto ocorrer aí, não uma identificação imaginária, tampouco uma forclusão, mas uma identificação metafórica, uma dupla negação: “Sim, tu não és estranha ao estranho que sou eu” (Ibid., p. 12).

A partir daí, o sujeito do inconsciente que estava “esquecido desde sempre”, em latência, diz “sim” à invocação da música, ao convite a que vá além. É só a partir daí que o sujeito se torna agente, se torna Passante, agindo a música, dançando-a, isto é, passa a celebrar este estranho que antes lhe causava horror, que abalava sua própria determinação, sua própria condição de ser.

A propósito, no que concerne a essa determinação, o autor afirma que, se por um lado o sujeito é determinado, na medida em que é representado por significantes, por outro, é indeterminado por não haver no Outro, tesouro dos significantes, o significante que o defina. Se instaura aí a dialética da demanda, demanda sempre de amor, onde o sujeito se dirige ao Outro pedindo um significante que dê nome ao seu próprio ser. O sujeito se vê diante da angústia ao se dar conta de que é um “falta-a-ser”, pois se depara com a possibilidade de que simplesmente não exista, de que não seja.

Dessa feita, o “eu” [*je*] do inconsciente ao vislumbrar que pode ser um “não eu”, pede ao Outro um nome, um saber sobre si. Ele quer uma garantia para crer em sua

existência. Acerca disso acrescenta: “Ora, aí está o milagre da música: quando ela soa, verifica-se que o 'eu', que – enquanto 'não eu' – *não sabe* o que ouve, *crê* no que ouve.” (Ibid., p. 14).

É na medida em que o eu pensa acerca de sua existência que ele põe a crença nessa existência em xeque, pois, a linguagem, sendo limitada, não dá conta de responder à questão da existência, de concluí-la. Ao pensar, o eu procura um nome que responda à questão da existência, busca um porquê, inalcançável. No nível da linguagem, do simbólico, depara-se com a impossibilidade de um nome do ser, ali só se encontra um “nome de nome” (*nom de nom*). Portanto, neste nível, não se dá um sim, mas uma denegação, uma dupla negação, um “não do não” (*non de non*). Não se trata, como se coloca no discurso cartesiano, de um “Eu penso, *logo*, sou ali onde eu penso”, mas de um “Eu sou ali onde eu não penso”.

O “sim” está além da denegação, é uma *Bejahung*, uma afirmação, um ato de fé que ultrapassa o ato de saber, sendo um “sim” sem porquê. Mas a quê, ou a quem se direciona esse “sim”? É um sim diante da música que o invoca para que ele “venha-a-ser”. O que não quer dizer que após a música o sujeito é, mas que a música suscita um movimento no qual o sujeito celebra a sua condição de “falta-a-ser”, dando novo vigor ao seu próprio movimento:

Diremos, por ora, que o impacto da música não é rememorar, e sim comemorar o tempo mítico desse começo absoluto pelo qual um 'real', tendo se submetido ao significante, adveio como essa primeira coisa humana, *das Ding*, no nível da qual aquilo que era absolutamente exterior – a música da voz materna – encontrou o lugar absolutamente íntimo onde as notas poderão dançar. (Ibid., p. 16).

Assim, a música emerge como “empuxo à extimidade”, fazendo do corpo humano, um corpo dançante. O sujeito que antes se posicionava no nível da demanda, isto é, exigindo ao Outro que se manifestasse, que lhe desse uma resposta, ao ser tocado pela pulsão

invocante é convocado a que siga rumo à “pura possibilidade”.

Antes, enquanto demandante, ele perguntava ao Outro: *Che vuoi?* Que queres? Em sua alienação no Outro, o sujeito, ao lhe dirigir essa pergunta, esperava descobrir o que é que ele mesmo quer. É como se, diante de uma resposta a essa pergunta, o sujeito encontrasse a sua direção, o rumo a que ele tem que seguir para que ele seja, para que ele toque a essência de sua existência. Ele é um sujeito que duvida, e que, justo por isso, não caminha, não dá o passo.

Contudo, quando a música toca, é o sentido que perde o sua força diante do vigor da invocação. Não é necessário mais perguntar aonde ir. Uma direção já emergiu diante do sujeito, o chamando, o invocando: “Tudo se passa, com efeito, como se no instante mesmo em que começasse a dançar, ele soubesse aonde tinha que ir, sem ter mais, daí em diante, que perguntar a quem quer que seja por que deveria ir para ali, nem como deveria fazê-lo” (Ibid., p. 17).

Didier postula a idéia de um ponto virtual emergindo a partir do soar musical e que indica esta direção ao sujeito: *o Ponto Azul*. Ao som da música, anuncia-se o aparecimento deste ponto, “que ainda não está presente, mas que se situa num porvir possível, de onde convoca o sujeito como pura possibilidade” (Ibid., p.17). É nele que se espera produzir a “nota azul”. Se antes, o sujeito havia decidido pensar e por isso mesmo duvidava, agora, ele se posiciona neste lugar de pura possibilidade:

A possibilidade de crer na existência desse ponto de apelo detém o estranho poder de fazer evoluir os gestos desajeitados e imprecisos do sujeito em direção a um movimento súbito, habitado pela graça e pela precisão, como se com o desaparecimento da dúvida pudesse desaparecer a indecisão que parasitava os movimentos do sujeito e surgir uma espécie de decisão nova: decisão de ir em direção a (Ibid., p. 17).

É curioso observar um bebê e como na maioria das vezes as pessoas se

fascinam com seu “corpinho”. Seu “pezinho”, suas “mãozinhas”, e o próprio fato de os nomearmos de forma diminutiva parece nos indicar uma perda em nosso próprio corpo. Por mais que não sejam simétricos, os movimentos realizados por um bebê surpreendentemente nos apresentam graciosidade. Didier (Ibid., p.18) chama nossa atenção ao período da adolescência, onde uma “falta de jeito” aparece no corpo, como se este sujeito adolescente tivesse que se haver com essa perda de graciosidade, como se não estivesse mais “em casa”:

“o sujeito se sente estranho a um corpo que não habita mais e que não o habita mais.”

Nesta condição, aparece aí uma descontinuidade entre sujeito e corpo. Apresenta-se uma dualidade, onde ambos, como diz o autor, estão em “exílio”. O psicanalista parece aproximar esta dualidade à dualidade (corpo X mente) presente no “penso” cartesiano.

E, neste sentido, em sua proposta, a música teria a propriedade de “subverter todas as relações dualistas”, onde, na invocação, o corpo dança na música e a música dança no corpo.

Para ele, esta sensação de exílio, seria justo o que apontaria para o que se chama de sintoma em psicanálise. Para o psicanalista, o sintoma age sobre o sujeito e sobre o corpo privando-os de deslocamento: O sujeito se vê privado de deslocamento na fala e o corpo de deslocamento no espaço. Portanto, conclui que é o “fantasma da liberdade” o que impede o movimento: “Aí está o essencial do sofrimento sintomático” (Ibid., p.20).

Para articular esta questão do sintoma, Didier se pauta na construção lacaniana sobre três instâncias no psiquismo: O Real, o Simbólico e o Imaginário. O objetivo deste trabalho, não tem como foco estas três instâncias, e sendo assim, não seria pertinente um aprofundamento acerca destes conceitos. Assim, o que podemos dizer acerca do imaginário, por exemplo, é que ele se articularia à imagem, à forma, como postulado no texto lacaniano que trata do *Estádio do Espelho*. Já o simbólico, diria respeito à estrutura da linguagem, constituída a partir da articulação de significantes. Restando o Real, conceito lacaniano para apontar aquilo que é da ordem do “traumático”, do “inassimilável” e, portanto, do

“impossível”. Estas três instâncias, em articulação, sustentariam o psiquismo do ser falante.

A partir disso, Didier postula que é na medida em que se percebe uma descontinuidade entre o Real, o Simbólico e o Imaginário que o sintoma faz sofrer. Percebe-se então que o sintoma tem três faces, as quais se articulam a três interseções no RSI: o inaudito (R/S), o invisível (S/I) e o imaterial (I/R).

Como já foi dito, o sujeito, enquanto demandante, vai em direção ao Outro pedindo um nome, um significante que dê consistência ao seu ser. Entretanto, tal significante não há, visto não ser possível concluir a questão da existência no simbólico. Dessa forma, sujeito e significante se apresentam em descontinuidade, em relação de dualidade. Quando a dualidade entre sujeito e significante aparece, isto é, quando o sujeito não consegue ir além do sentido, ele permanece em silêncio, restando algo alhures: o inaudito (R/S). O autor relembra Beethoven, que, sendo surdo, escrevia músicas que não podia ouvir.

Em seguimento, na medida em que o corpo recebe uma forma visível, um véu se coloca, velando o que lhe é próprio de invisível. Um furo se apresenta entre o limite da imagem do corpo e o limite do significante. O corpo fica exilado em sua “simples imagem visível”, perdendo o campo do que está invisível (S/I). Por esta mesma via, ao mesmo tempo em que a pulsação do corpo é visível, ela não se relaciona ao espacial, mas ao ritmo, apontando para um invisível temporal ali presente. Assim, pela pulsação, dançará o corpo para além de sua visibilidade, encontrando o inaudito, o que demonstra uma continuidade entre o tempo, o som e o espaço material:

Tudo se passa como se o som, depois de ter submetido o sujeito do inconsciente, dando-lhe morada do inaudito, submetesse também a parte visível do corpo, dando-lhe como local de habitação o invisível. (Ibid., p. 24)

Por fim, Didier também aponta o sofrimento diante do fato da materialidade do

corpo não tocar o etéreo que é o sujeito. Neste momento, a materialidade perde a leveza que lhe era dada por essa “presença falante” que é o sujeito, perde o terreno do imaterial (I/R). O movimento humano coloca em evidência algo de invisível na imagem do corpo, fazendo dançar no que o inaudito tem de ilimitado. Assim, segundo o autor, é pela encarnação de uma sonoridade inaudita que o corpo é posto em movimento, o que demonstra que o som tem anterioridade ao próprio movimento. O que o autor propõe, portanto, é que o encontro do corpo com o inaudito e com o invisível, tem por efeito uma imaterialização da matéria do corpo.

Outrossim, no sintoma, o sujeito está exilado do significante, a imagem do corpo está exilada do significante e a materialidade do corpo está exilada do sujeito. Entendo que este exílio apontado por Didier, se relacione a uma separação, a um esquecimento, pelo sujeito, de sua causa significante.

Didier pontua como veremos mais à frente, o recalque originário como um ponto de substituição de um furo externo ou *trou-matisme* (furo real no simbólico) para um furo interno (furo simbólico no real). Essa passagem se daria a partir de um “significante siderante”, o qual nodula pulsão de morte e pulsão de vida, introduzindo a castração originária e trazendo a “perda de acesso à continuidade do corpo e do espírito que permitia aceder à dança” (Ibid. p. 71).

Entendo a partir dessa leitura, que diante dessa perda, o sintoma histérico, por exemplo, apontaria este esquecimento do contínuo que era o “corpo-espírito-som” antes do recalque originário, isto é, o distanciamento da nodulação entre corpo e espírito que autoriza a dança.

Com efeito, o resultado da castração originária é induzir, como vimos, um sofrimento de ordem dualista no qual o corpo e o sujeito se descobrem, tanto um quanto o outro, em exílio com relação à sua pátria significante (Ibid., p.71-72).

No exílio, diante da perda da liberdade de percorrer os campos do inaudito, do invisível e do imaterial, isto é, da pátria significante, a dança faz revelar, outra vez, a continuidade em que estão estes três campos: “Devido ao próprio fato de sua colocação em continuidade, cada um dos três caminha no mesmo passo: o passo de dança” (Ibid., p. 31).

Com relação a esse passo de dança, é importante lembrar que ele tem um ritmo, uma cadência, uma temporalidade. Segundo o autor, se por um lado, a música torna audível o ritmo, a dança *mostra* este ritmo, isto é, um tempo que antes estava no campo do inaudito, do invisível e do imaterial passa a se apresentar de forma sincrônica. O que é diverso do que ocorre no campo da fala, onde o sujeito, pela diacronia, está sempre temporalmente defasado na sua resposta em relação ao Outro.

A partir desta articulação, o autor retoma uma formulação de sociedades xamânicas, as quais postulam dois tempos: o tempo sagrado e o tempo profano. Didier diz que o tempo sagrado corresponde a um tempo anistórico, ao tempo no qual se encontra o sujeito antes do recalque originário, isto é, antes que o significante fizesse um corte no sujeito, gerando consciente e inconsciente, antes que se marcasse um início. E que, posteriormente a este recalque, o sujeito entraria na temporalidade profana, na partilha dos sexos, isto é, no tempo histórico. É o tempo histórico que inclui o sujeito num dualismo, onde o sexo e a fala exilam o sujeito do significante.

Didier articula que a sublimação seria um retorno a este tempo anistórico, “tempo da dessexualização”. Freud já falava de dessexualização, dando-lhe contudo, outro estatuto. Para o francês, se por um lado, Freud acredita que o objeto sexual é originário ao sujeito, isto é, que ele é de certa forma, um *primum movens*; por outro, seguindo a leitura de Lacan, este objeto só advém “depois da ação dessa causa material que é o significante

primordial” (Ibid., p. 32). Para o autor, este tempo anistórico é anterior à entrada do sujeito no simbólico e nas relações de objeto, é o tempo do “espírito do significante”, o “tempo da criação do tempo”.

Para ele, o que ocorre na psicose é que não ocorre este “começo absoluto da coisa humana”, isto é, o “espírito do significante” não lhe é transmitido pela voz materna (ou por um gesto de uma mãe surda-muda).

Ele retoma as produções de Jean During sobre a prática sufista, cultura mística do islão, calcada em danças e músicas ritualísticas. Nesta prática, observa-se a idéia de um terceiro ouvido, com o qual o Samá “ouve o canto silencioso dos minerais, das plantas e dos animais, assim como ouve a harmonia das esferas” (Ibid, p. 28). Acerca disso, ele propõe que só se pode ouvir o verbo se ele for habitado por uma melodia.

Didier postula que o passo da dança é um passo dado a partir de um impulso invocante no qual corpo e espírito são convocados por um “ponto azul”. Segundo o autor, não é possível um saber sobre a existência deste ponto azul, visto ser inconsciente e encarnar a “causa absoluta do sujeito”, enquanto sujeito do inconsciente. Em consequente, a vocação deste ponto, é invocar o sujeito a que venha:

Chamamos esse ponto de 'ponto azul' porque o articulamos à capacidade do sujeito, dividido pela tensão produzida entre a harmonia e a melodia, de atingir uma certa nota – ainda não presente – no nível da qual a tensão entre a sincronia harmônica e a diacronia melódica poderia ser resolvida. A transferência para essa ausência – que chamamos a nota azul – é, assim, a possibilidade de um ato de esperança no fato de que o que ainda não está lá possa cessar de não estar. A música que pode às vezes nos oferecer essa nota azul – assim batizada por Delacroix em carta dirigida a Chopin – nos ensina que a esperança que pode nos levar a esperar a promessa dessa nota prometida pode não ser vã (Ibid., p. 33).

Na dança, portanto, se daria um jogo entre ausência e presença, mas não no nível simbólico como o *fort-da*. Pois, na presença do ritmo, isto é, na cadência do passo, as

relações de temporalidade são subvertidas, se entrelaçando passado, presente e futuro. Um presente, um dom encarnado na nota azul surge no horizonte: “enquanto, no tempo histórico, o presente se precipita para o porvir, no tempo absoluto o que está por vir já está no presente, como se não houvesse distinção entre o porvir de onde pisca a nota azul e o ritmo que lembra o presente” (Ibid., p. 34).

Assim, a nota azul, ausente, está presente, na medida em que é “causa imediata desse efeito que é o sujeito.” E isso não se dá por uma via ideal, onde o sujeito deveria ir em busca dessa nota para ser. Ela já é sua causa, e ele já é efeito dela. Ao dançar, não é o sujeito que se aproxima da nota, como uma meta, como uma causa final. Mas é a nota que se apresenta no horizonte, como que se aproximando. Desta feita, causa e efeito se dão como indissociáveis. Para a psicanálise, então, não se daria tal qual na religião xamânica, onde tempo sagrado e o tempo profano estão em dualidade. De acordo com o autor, o tempo anistórico e o tempo histórico estariam em continuidade, tornando indissociável o sagrado do profano.

O que Didier argumenta é que a voz materna ao se dirigir ao *infans* já lhe transmitiu a descontinuidade através das consoantes, bem como a continuidade através vogais. Segundo o autor, diante da perda da continuidade e do sobressalto da descontinuidade, ou seja, diante da crueza do sintoma, a pulsão invocante é um novo sopro rumo ao inaudito, ao invisível e ao imaterial. Com o soar da música, o sujeito pode dançar no para além de si próprio. Pode dançar em sua “extimidade”.

Assim, no *setting* analítico, o sujeito, por meio de uma transferência - que também é transferência temporal -, verifica seus pontos de repetição traumáticos, e se reposiciona diante do gozo presente nesta repetição. Repetição esta, regida por um imperativo do supereu, do qual o sujeito se assujeita, determina-se por um tempo histórico. O que acontece, é que sob efeito desta transferência, o sujeito será levado a um mais-além no tempo,

isto é, o sujeito caminhará a um ponto de indeterminação na sua própria constituição, ponto este que o possibilitará rever sua economia de gozo.

É nesse sentido, que a transferência apresentaria a ação da pulsão de morte. Não em sua faceta de horror, pautada na destruição, mas tal qual postulou Lacan no *Seminário IV* (1956-1957) uma comparação entre a pulsão de morte e a função do Espírito Santo, onde o que se propõe é a anulação das significações presentes para que o novo possa advir. Acerca disso, se pergunta Didier:

O poder de anulação do sentido já adquirido, abrindo o campo de uma promessa significativa nova, não é isso o que é posto em jogo pelo 'ponto azul' a partir do qual a pulsão invocante nos parece a partir de agora passível de ser inserida na teoria freudiana? (Ibid., p. 37)

Assim, pela análise, o sujeito reveria a sua história e as ilusões nela imbricadas seriam desfeitas. Contudo, esta “desilusão” de forma alguma deveria levar o sujeito a encarar esse para além do histórico como um fardo. Segundo o psicanalista, a pulsão invocante seria um novo sopro a que o novo surja no sujeito...

MITO E MÚSICA EM LÉVI-STRAUSS

Lévi-Strauss, conhecido antropólogo francês e inaugurador do que se chamou de movimento estruturalista, trabalhou arduamente a articulação entre mito e música. Observa-se no antropólogo uma grande curiosidade em relação ao Renascimento, período onde as produções artísticas se destacaram por um retorno ao modelo clássico greco-romano, ocorrendo uma desvalorização do mito em favor do romance. O autor observa as produções musicais do período, como se a música tivesse assumido a função mitológica que o pensamento ocidental havia abandonado.

Em sua construção em concernência à pulsão invocante, Alain Didier-Weill retoma as produções deste antropólogo nas relações entre som, sentido e linguagem. Como pontuado, por exemplo, em *L'Homme nu* (1971, p. 580): “O som e o sentido se conjugam, engendram *um ser único comparável à linguagem*, já que, neste caso, juntam-se duas metades, uma feita de superabundância de som e outra de uma superabundância de sentido” (apud *Ibid.*, p. 150).

Didier postula que essa articulação feita por Lévi-Strauss – a qual o “ser único comparável à linguagem” advém - corresponderia ao tempo mítico quando o *infans* recebe, enquanto ouvinte e interpretante intérprete, o “puro som musical da voz materna”, o qual traz consigo a condição de possibilidade para a produção de significação. O psicanalista aponta, portanto, que a transmissão mais primária do simbólico à criança se daria por intermédio da música da voz materna.

Entretanto, acerca dessa leitura de Lévi-Strauss (apud *Ibid.*, p. 151), Didier acredita que o antropólogo propõe uma anterioridade do mito, e portanto do simbólico, sobre o som. Isso é reforçado um pouco mais adiante no mesmo livro citado: “Seria necessário, pois, que o mito morresse enquanto tal para que sua forma escapasse dele como a alma deixando o corpo e fosse demandar à música o meio de uma reencarnação.”

Dessa forma, na visão de Lévi-Strauss, a música viria só num segundo tempo, para ser meio de “reencarnação” do que morreu na instância do mito, que seria anterior. A isso, Didier articula que há algo que deve morrer no simbólico para que esse possa ser transmitido, isto é, é necessária a morte do pai para que se dê a transmissão do significante paterno. Nesse sentido, a música da voz materna traria em si algo da reencarnação deste significante do pai morto. A voz materna seria, portanto, a mediadora entre o que a precedeu - o Nome-do-Pai -, e o que a sucede - o inconsciente por advir no ouvinte. A música dessa voz

aponta, portanto, a continuidade do tempo; continuidade entre tempo anistórico e tempo histórico, entre o antes e o depois.

Sobre este significante, o Nome-do-Pai, nos diz Didier, a partir de Lacan, que ele é o significante do *pas-de-sens*. E isso porque, se por um lado, ele é a pré-condição de toda significação, isto é, é necessária a sua inscrição para que o sujeito dê um passo em direção a produção de sentido, por outro lado, nenhum significado pode tocá-lo. E por isso, um *pas-de-sens*: um “passo-de-sentido” ou um “sem sentido”.

Didier compara o significante do Nome-do-Pai ao significante denominado por Lévi-Strauss de “Mana”, na introdução à obra de Marcel Mauss *Sociologie et anthropologie*, o qual surgiria num ponto enigmático da linguagem. Didier entende que a música teria o poder de reencarnar esse “Mana” no som.

Por fim, o autor traça uma relação entre compositor e ouvinte. Ele aproxima assim, o som musical da voz materna à posição do compositor, na medida em que ambos transmitem uma mensagem enigmática construída a partir de um significante *pas-de-sense*, limite entre a música e o mito. Do outro lado, se encontram o ouvinte e o *infans*, os quais, para que tenham acesso a esta mensagem necessitam iniciar um processo de decifração.

Dessa maneira, tal articulação entre música e mito interessa à psicanálise, tanto por sua afinidade à pulsão invocante e ao significante do Nome-do-Pai, como se pensarmos no mito de Édipo, tão valorizado na obra freudiana.

FREUD, DIONÍSIO E A TRAGÉDIA GREGA

O que é que Freud nos transmite ao retomar Édipo? É por esta pergunta que Alain Didier-Weill irá desenvolver sua produção, defendendo a idéia de que não é somente

uma estrutura mítica que aí se expõe. Ao retomar Sófocles, Freud, sem se dar conta, toca num ponto em que se desdobra outra estrutura além da mítica: a do discurso trágico, herdeiro de um rito dedicado a Dionísio, “o mais obscuro dos deuses gregos” (Ibid., p. 49).

Na antiga religião grega, quando Dionísio tocava sua flauta, uma melodia se fazia ouvir pelas mulheres, que, possuídas pela música, com entusiasmo, corriam para a floresta formando o coro originário das mênades, formando “um corpo místico”. Estas bacantes se reuniam num ritual perigoso, no qual absorviam as postas dilaceradas de uma vítima.

É este ritual que dará lugar ao Ditirambo: Cinquenta coreutas rodeiam um altar dedicado a Dionísio cantando e dançando, sendo que, ao final, um sacrifício é realizado sobre este mesmo altar. Neste momento, não são mais as mulheres que participam, mas os homens.

À medida que o tempo passa este ritual deixa de ter um caráter secreto e místico para se tornar um espetáculo. Surge a figura do corifeu, um mestre do coro que se dispõe a dialogar com este coro. Fato curioso é o de que num primeiro momento, tal diálogo se dava por meio de uma improvisação por parte do corifeu: “originalmente, o corifeu improvisa uma série de versos depois dos quais o coro entoava um refrão, mas depois essa improvisação vai se tornando cada vez menos espontânea e o corifeu vai cantar textos poéticos escritos por poetas como Arion, Arquíloco e sobretudo Píndaro.” (Ibid., p.51).

É portanto através de um movimento espontâneo, da improvisação, que este corifeu, agora desligado do coro, faz ouvir a sua voz que não é mais a voz do coro.

É só quando o corifeu é substituído pelo *hipócrita* (“aquele que porta a máscara”) que o ditirambo dá lugar à tragédia grega. O hipócrita é o ancestral do ator, e tem um papel muito importante na tragédia grega. Antes, o corifeu e o coro eram “apenas um” - como aponta Jenamaire -, e este corifeu contava a história de um herói. Agora, porém, o hipócrita se desprende do coro anônimo e não mais contará, mas desempenhará a vida do

herói, despertando, nas palavras de Didier, “um entusiasmo apaixonado”, no qual aqueles que assistiam o espetáculo se empenhavam em uma catarse coletiva. O autor destaca a intensidade desse movimento, ao indicar a preocupação de alguns governantes, como Sólon, por exemplo, com o fato de que esta catarse não cessasse após o espetáculo. Didier associa este entusiasmo presente no hipócrita, ao entusiasmo das ménades ao escutarem a música de Dionísio.

É nesse sentido que o dramaturgo francês aponta na estrutura trágica uma “tensão irreduzível”. Tensão entre o coro e o ator, que antes eram “apenas um” e agora estão separados pela hiância característica na cena trágica. Foi Téspis, o primeiro a retirar um dos membros do coro opondo-o a este mesmo coro, inventando o protagonista. Assim, é quando um membro do coro pára de cantar o ditirambo e começa a falar, que nasce o ator: “[...] a fala do herói trágico nasce na medida em que ela é arrancada um dia à dimensão de uma música sacra” (Ibid., p. 39).

Todavia, se por um lado, a tragédia trazia a faceta mística de Dionísio, por outro, ela só surge num período em que a cidade, a política, e o masculino tomam lugar de destaque no seio da cultura grega. É Apolo, irmão de Dionísio, que ao tocar sua lira, transmite uma idéia de equilíbrio, de consistência e de racionalidade, em oposição a Dionísio, deus místico e irracional. Portanto, a cena trágica nasce sob “o efeito de um encontro em que Apolo traduzia por formas visíveis a música de seu irmão Dionísio” (Ibid., p. 41). É por isso, portanto, que, no dispositivo trágico, Dionísio surge como deus bilíngüe, na medida em que fala a língua do arcaico, e ao mesmo tempo pode ser traduzido no *logos* de Apolo.

O autor propõe o seguinte questionamento: “se Apolo é, na tragédia, o deus que permite traduzir de maneira mesurada, em imagens e palavras, algo de mais originário, de mais desmesurado que ele, perguntemo-nos por que foi por intermédio da música que Dionísio pôde fazer-se o passador de um passado imemorial” (Ibid., p. 45).

Desta feita, ele defende que, Freud, ao lançar mão de Édipo, toma-o como o herói que mata o pai e desposa a mãe, isto é, o Édipo, digamos, apolíneo. Contudo, o que Freud não percebe, é que este mesmo Édipo é o ator da cena trágica, herdeiro das tradições e música dionisíacas.

Didier acredita que Freud, “venerador da razão”, não foi mais a fundo na tragédia, possivelmente por sua ligação à concepção racionalista vigente em sua época, herdeira do iluminismo, e, portanto, sustentado por uma lógica apolínea. O psicanalista francês chega a postular que Freud não avançou em suas articulações acerca da culpa, do feminino e da sublimação, justo por não ir, na tragédia, em direção a Dionísio.

Na medida em que as bacantes se reuniam e absorviam as postas dilaceradas de uma vítima, formavam um “corpo místico”, no qual Dionísio, digamos, reencarnava despedaçado. Este corpo é o ancestral da tragédia grega. E é justo porque o ator se separou deste coro e este corpo tem agora um membro perdido, que ele sofre. O ator é o culpado do sofrimento do corpo, ou seja, a culpa então, é fruto da separação, da perda de algo.

Acerca do feminino, Didier (Ibid., p. 48) se pergunta:

[...] se o apelo que as mulheres recebiam da flauta era tão irresistível, qual era então essa parte de si mesmas, não identificável pela lei escrita, que era irresistivelmente reconhecida pela música?

¿Talvez, se Freud fosse levado a reconhecer o laço desse enraizamento primordial sonoro com o feminino, não seria ele levado a falar do mesmo modo sobre o 'continente negro'?

Didier relembra um fato curioso ocorrido na história da Igreja Católica em relação à música, mais especificamente no Concílio de Trento. Este concílio orientou as produções musicais clássicas no sentido a que utilizassem o modo dório (de Apolo), em detrimento do modo frígio (de Dionísio). Se por um lado, a tríade *do-mi-sol* - própria do modo dório - apontariam um acorde perfeito, e portanto uma referência possível à trindade divina, por outro lado, uma forma diminuta (*do-mi-sol bemol*), faz surgir um modo que,

apesar de apresentar harmonia, contestaria uma trindade, isto é, a idéia de que três fazem um. Este acorde dionisíaco foi batizado pela Igreja de *triton diabolicum*². A Igreja acreditava ainda, que este acorde em diminuta tinha o poder de “deixar as mulheres loucas de desejo”.

Ele acrescenta:

[...] como compreender que um semitom cromático possa transformar uma honesta mãe de família em bacante desganhada, que não seria guiada por um desejo de adultério, mas pelo desejo de um *Alter* para além do falo? Pois a estranheza fundamental dessa alteridade visada pela mênade liga-se ao fato de que o alhures por ela invocado é este lugar de onde surge, fundamentalmente, Dionísio: o lugar subterrâneo dos infernos (Ibid., p. 52).

Com relação a isso Didier postula que este desejo suscitado nas mulheres pela música dionisíaca não se refere a um desejo sexual. Este entusiasmo das mênades apontaria a um real não-sexual, um real místico. Neste ponto, uma falta de outra ordem aparece: não é mais o falo masculino o que deseja a mênade, não é uma falta de ordem sexual que a guia. Aqui, não se trata de uma falta instaurada pela castração, mas uma falta que se localiza num além, no fora-do-sexo, é outra coisa que está ausente, é *nihilum*, “de onde *ex nihilo* surgiu a vida, antes que fosse sexualizada pelo recalque originário, do qual o falo tirou sua significação” (Ibid., p. 54). É justo neste ponto que Didier localiza a pulsão invocante, “nos bastidores” do recalque originário, na passagem de *nihilum* para *ex nihilo*, anterior a qualquer sexualização.

Desta feita, o homem vê sua própria identidade ameaçada, na medida em que não é mais a privação do falo que orientará aí uma estruturação. Se por um lado, esta falta fálica, falta de ordem sexual, diria de uma estruturação apolínea, mítica, por outro lado, aquela falta Outra que aparece nas mênades apontaria um desejo dionisíaco, e portanto uma estruturação também Outra. É nisso que se cria o discurso trágico, na medida em que o mito e

² É interessante ressaltar que Didier aponta a presença deste acorde no *Blues* – movimento musical erigido por escravos norte-americanos e que foi uma das grandes influências do *Jazz* (Cf. PELLEGRINI, 2004).

a música dionisíaca se imbricam.

Didier prossegue o seu discurso postulando dois tempos do Nome do Pai: Dionísio e Apolo. Para ele, é possível encontrar correspondentes destes tempos na tradição bíblica. Assim, diferencia a *ruah* e o *Davar* de Deus. Estes dois tempos podem ser verificados, no movimento do profeta. Num primeiro tempo, este profeta é tomado de forma silenciosa pela *ruah*, pelo Espírito, que lhe anuncia uma missão. Contudo, este anúncio só se faz audível quando o profeta toma a palavra, isto é, quando o profeta se apropria da *Davar*. É aí que Didier aponta uma hiância entre o “espírito das palavras e as palavras espirituosas”, ou seja, entre *ruah* e *Davar*. Didier relembra como já explicitado acima, a proposta de Lacan no Seminário IV, quando este último compara a pulsão de morte ao Espírito Santo, e isto, na medida em que denotam um empuxo à anulação de um saber já posto, para que um novo possa advir – tal qual o Espírito Santo fecunda a Virgem Maria para a encarnação do “Verbo”, isto é, para que nasça Jesus Cristo.

Didier destaca o fato de que a música dionisíaca, ao atrair as mulheres gregas, de certa forma, desconstruía as significações de identidade instituídas pela lei escrita da cidade. É por esta via que se articulariam a pulsão de morte e o apelo, isto é, a invocação.

Portanto, se por um lado, Dionísio diria do “espírito”, por outro lado, Apolo apontaria o “verbo”. Assim, o que dividiria estes dois tempos do Nome-do-Pai, seria o recalque originário, na medida em que para que se passe ao verbo, ao *logos*, é necessário que o espírito da música seja recalcado. O que é interessante ressaltarmos aqui, é que a natureza deste recalque originário não é a mesma da natureza do recalque secundário. Se o segundo vai no sentido de manter o recalcado no esquecimento, o primeiro efetua *Aufhebung*³, isto é,

3 Segundo o *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise* o termo *Aufhebung* é utilizado por Hegel para designar aquilo que move a dialética, é “o poder mágico [...] de converter o negativo em ser” (KAUFMANN, 1993, p. 494). De acordo com o dicionário Wahrig Deutsches, Freud ao falar de sublimação, utiliza o termo *Sublimierung* - termo de origem latina - ao invés de *Aufhebung* – que designaria algo como *levantar, suspender*. (WAHRIG, 1980).

torna o processo do esquecimento algo inesquecível: “[...] o que terá desaparecido não cessará, como coisa desaparecida, de ser comemorado.” (Ibid., p. 58).

Portanto, o processo em que do coro anônimo, corpo místico possuidor do espírito da música dionisíaca, se destaca o ator, portador do nome, ser falante possuidor do *logos*, é considerado por Didier “uma metáfora do recalque originário”. É, portanto, a hiância entre a palavra e a música que aí ficam evidentes.

Nesse sentido, a tragédia grega consegue um ultrapassamento de limites, ou seja, consegue colocar em continuidade os pares que antes estavam em oposição, isto é, Dionísio e Apolo:

É no passo que, por um lado, arranca o ator do coro e, por outro, faz com que ele avance em direção à cidade que se realiza a subversão do limite que até então os separava. O coro e a cidade, que estavam em relação de descontinuidade, são postos em continuidade, pois o que falta a um – a palavra – e o que falta ao outro – a música – são postos em relação pelo passo separador do ator que vamos definir como passagem da falta trágica. (Ibid., p. 60-61)

Neste sentido, a voz do ator passa, de forma contínua, da vocação, ato da fala – próprio de Apolo – à invocação, ato de canto – próprio de Dionísio. É por isso que a música se dirige a uma “subjetividade absoluta”, uma pura escuta, onde som e sentido não estão dissociados.

Portanto, a idéia de terceiro ouvido iria, segundo Didier, exercer essa função presente na tragédia, na medida em que ele ultrapassa os limites entre som e sentido, fazendo ouvir o espírito e *logos*: “Cantar, nesse sentido, é o único ato humano sobre o qual se pode dizer que encarna uma invocação à qual o Outro responde, não no só-depois, como faz o fogo do céu, quando vem autenticar o apelo do profeta, mas de maneira instantânea: quando canta a voz, é imediatamente a voz do Outro que, através da voz do sujeito, se faz ouvir” (Ibid., p. 66).

Desta feita, se o recalque institui um tempo de latência para que o recalçado retorne, isto é, se o recalque institui uma diacronia entre o sujeito e o Outro, a música induz a uma sincronicidade estrutural encarnada no passo de dança e no canto. É por isso que Didier postula que a música conduz a um tempo anterior ao tempo do recalque originário, no qual o Outro foi esquecido.

Por este caminho, Didier aponta quatro tempos da pulsão invocante.

O primeiro tempo corresponderia a um primeiro impulso, um “enxerto originário”, através do qual som, sentido e corpo, em continuidade, se movem pelo som musical externo. Ainda não há um sujeito do inconsciente.

O segundo tempo, seria o tempo do trauma, “le trou-matisme”⁵, tempo no qual o sujeito descobre o furo real da privação materna. A fala será a única que poderá simbolizar o trauma.

O terceiro tempo é o tempo do “empuxo à simbolização” da pulsão invocante diante deste furo real que é o *trou-matisme*. Neste tempo, a diacronia estará presente na música na medida em que ela faz pulsar a ausência-presença, na medida em que, agora, se trata de uma ausência “na presença de um corpo”.

No quarto tempo, o sujeito passará de um furo real no simbólico (*trou-matisme*), e portanto externo, para um furo simbólico no real, advindo a castração originária, sendo portanto interno. Se anteriormente, o sujeito dançava sobre a falta do Outro (A), agora ele falará de sua falta (\$). Tal passagem se dá a partir da introdução, além do som musical, de um “significante siderante”, passador do espírito da linguagem: “Enquanto a música só podia *significar* a ausência na sua tripla instalação – o inaudito, o invisível, o imaterial – a fala vai *nomear* a ausência: 'fort-da'.” (Ibid., p. 71).

⁵ Não se pode esquecer que *trou* corresponde a furo na língua francesa.

Esta castração originária traria então, um descompasso sonoro entre o sujeito e o Outro. A proposta de Didier, é que, pela sublimação, um “desvio pulsional” se coloque, isto é, na medida em que a pulsão invocante tem por objetivo a descoberta do ponto azul, traz como promessa o reencontro do Outro, ainda que seja só uma promessa.

Após a entrada do sujeito na fala, o espírito da música se encontrará prisioneiro do sentido das palavras. Acerca disso, Didier pontua que o chiste, às vezes, será capaz de libertá-lo, na medida em que segue em direção ao ponto azul.

Didier chega a dizer que o profeta coloca-se na condição de emissor de um chiste: “O profeta, depois de ter sido o receptor do espírito da presença de Deus, fez-se o emissor de um chiste *nomeando* essa presença que, ficando re-(a)presentada, arranca-se ao presente do tempo absoluto para entrar no tempo da história” (Ibid., p. 85).

O autor define, assim, a sublimação como um ato simbólico, onde, diante do real inominável, o sujeito emite uma última palavra, que é comparável a um chiste. Encontra-se um significante “que mata todos os sentidos”. Uma aposta de afirmação na existência.

Daí a articulação com a pulsão invocante: “Não se trata de uma demanda dirigida a um outro que estivesse ali, e sim de uma invocação supondo que uma alteridade pudesse advir.” (Ibid., p. 126).

Didier relembra duas formas de canto presentes ao longo da história da ópera. Com Monteverdi, por exemplo, era o *parlar cantando* que obteve o seu destaque. Neste modo, são as “escansões próprias às leis da fala” e suas descontinuidades, que acedem a um primeiro plano. Em contraponto a este modo ele coloca o *prima la voce*, forma característica da ópera romântica, onde a figura da diva aponta uma voz que, ao atingir notas no extremo agudo, faz ouvir a “pura continuidade” própria do som.

Portanto, quando o *infans* ouve a voz materna, o que se transmite a ele é, num primeiro momento a continuidade do *prima la voce*, a pura sonoridade materna, para que

depois ouça as palavras escandidas, isto é, o *parlar cantando*.

Desta forma, é na medida em que uma contradição é inerente à linguagem (continuidade e descontinuidade, estruturado e desestruturado, ...), a voz materna transmite ao *infans* uma lei simbólica que possibilita a leitura de um sentido, ao mesmo tempo em que lhe é passado um fora-da-lei, uma subversão dessa lei que aponta um sem sentido do puro som.

Didier compara ainda esta contradição, à contraposição existente na música entre harmonia e melodia. Se por um lado a harmonia se inscreve enquanto pautada na sincronia (várias notas tocadas simultaneamente para se produzir um acorde), por outro lado a melodia apontaria a diacronia (uma seqüência de notas tocadas ao longo de um período de tempo). Assim, mais uma vez vê-se que “[...] a harmonia dada a ouvir pela lira de Apolo se opõe à melodia transmitida pela flauta de Dionísio” (Ibid., p. 155).

Neste mesmo sentido, o modo dório, caracterizado no acorde apolíneo (do-mi-sol), visto tentar sustentar a consonância, o equilíbrio, a sobriedade e a boa medida procura tamponar o trauma, isto é, vela a dimensão da dissonância, do desequilíbrio, do êxtase e do desmedido presentes no modo frígio.

Assim, Didier (p. 156). postula que nos processos de vocação e invocação, o trágico se apresenta. Trágico, na medida em que é o conflito entre a lira de Apolo e a flauta de Dionísio que se apresenta na voz materna, e mais do que isso, na medida em que o circuito da pulsão invocante entrou em cena levando o sujeito a um movimento de celebração: “O conflito de que a diva nos faz participar não seria, assim, aquele pelo qual ela nos faz ouvir, por um lado, sua voz de anjo, fora do sexo e, por outro, seu grito que testemunha a dor implicada pela necessidade que se impõe ao anjo de encarnar-se num corpo sexuado?”

Observa-se assim, o sexual e o fora-do-sexo se apresentando em tensão na ópera romântica calcados no canto da diva que parece nos invocar, mesmo diante do tempo histórico que nos separa. Dessa forma, a música parece apontar uma relação que ultrapassa o

próprio objeto, indo em direção ao não-senso, ao feminino, ao início de uma Outra história...

REFERÊNCIAS

- CASTRO, B. P. “Entre o Mito e a Música: Pontuações sobre a estrutura”. In: *Psicanálise & Barroco em Revista*, dez, v.5 n.2, 2007, p. 95-103. Disponível em: <www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista>. Acesso em 20/03/09, às 13:00h.
- DIDIER-WEILL, A. *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.
- FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- _____. (1905d). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. vol. VII.
- _____. (1923b). *O ego e o id*. vol. XIX.
- _____. (1930/1929). *O mal-estar na civilização*. vol. XXI.
- _____. (1915c). *As pulsões e suas vicissitudes*. vol. XIV.
- _____. (1920g). *Além do princípio do prazer*. vol. XVIII.
- KAUFMANN, P. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- LACAN, J. (1956-1957). *O Seminário, Livro 4: A relação de objeto*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.
- _____. (1959-1960). *O Seminário, Livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.
- _____. *O Mito individual do neurótico*. 2ª Edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.
- LÈVI-STRAUSS, C. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- PELLEGRINI, A. *Jazz: das raízes ao pós-mpb*. São Paulo: Códex, 2004.
- WAHRIG, G. *Wahrig Deutsches Wörterbuch*. Munique: Verlagsgruppe Bertelsmann GMBH, 1980.

**BETWEEN THE MUSIC AND THE MYTH: THE TRAGIC VOICE OF DIONYSUS
A JOURNEY THROUGH THE ALAIN DIDIER-WEILL'S INVOCATIONS**

ABSTRACT:

Starting from the Alain Didier-Weill's production, we attempt to perceive the interlacement between Apollo and Dionysus in the core of the greek tragedy, situated in the transition between the dithyrambic ritual and the polis. Therefore, considering the Oedipus myth, we try to apprehend the relation of the song with what, in psychoanalysis, was named Feminine.

KEYWORDS: Tragedy. Dionysus. Apollo. Body. Music. Myth. Sublimation. Feminine.

**ENTRE LA MUSIQUE ET LE MYTHE: LA TRAGIQUE VOIX DE DIONISE
Un parcours par les invocations d'Alain Didier-Weill**

RÉSUMÉ:

Dans ce travail, à partir de la lecture d'Alain Didier-Weill, nous avons l'intention de faire apercevoir la liaison entre Apollo et Dioniso dans la tragédie grecque, placée entre le rituel dithyrambique et la polis. C'est un essai de, à partir du mythe d'Oedipe, comprendre la relation du chant avec ce qui a été nommée en psychanalyse comme féminin.

MOTS-CLÉS: Tragédie. Dioniso. Apollo. Corps. Musique. Mythe. Sublimation. Féminin.

Recebido em 10/05/2009

Aprovado em 25/05/2009

© 2009 *Psicanálise & Barroco em revista*
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura
Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos
Juiz de Fora, MG - Brasil
Tel.: (32) 2102 3117

revista@psicanalisebarroco.pro.br

www.psicanalisebarroco.pro.br/revista