

O OBJETO SONORO EM FREUD

Claudio Munayer David

RESUMO

A intenção inicial desta pesquisa é tentar compreender porque a música ainda não atraiu uma substancial atenção dentro dos estudos psicanalíticos, dada a importância da influência artística desde os primeiros escritos teóricos de Freud. Ela resgata algumas das representações originais dos conceitos psicanalíticos devido à convicção de que esse desencontro está paradoxalmente associado à história do fundador da psicanálise. A associação entre a linguagem verbal e a imagem musical parece fecunda na medida em que ambas podem ser compreendidas pelas representações sonoras. Em textos como o *Projeto para uma Psicologia Científica* (1895), por exemplo, Freud descreve a qualificação do desejo através do grito do lactante até a palavra, identificando a representação sonora na origem das pulsões. Considerando as idéias de Freud é possível deduzir que determinadas representações sonoras da fala que escapam à imagem verbal interferem na semântica do discurso ou mesmo do pensamento, em um constante jogo entre a representação de palavra e sua função pulsional. Esta pesquisa demonstra que a fala possui diferentes formas de representações que estão associadas a todos os tipos de processos psíquicos, e que algumas destas formas podem ser traduzidas por uma lógica própria da música.

PALAVRAS-CHAVE: Representação sonora. Imagem verbal e musical. Musicalidade da fala.

1. A MÚSICA FALA?

a) Do-ar musical à psicanálise

Os avanços tecnológicos da obstetrícia, como por exemplo, o *Ultra-Som 4-D*, abrem novas janelas para as pesquisas pré-natais. A possibilidade de visualização tridimensional em tempo real das expressões faciais e corporais do feto vem mudando drasticamente a forma dos pais se relacionarem com a gravidez e com o pós-parto. O que antes era concebido exclusivamente como um desenvolvimento biológico, passa a ter um significado psíquico. Os pesquisadores acreditam que o psiquismo embrionário é uma forma de prover o feto de um mínimo de respostas que serão essenciais para a sua sobrevivência no novo universo que terá que enfrentar após o nascimento. Nos primeiros meses de gestação o sistema nervoso ramifica-se em bilhões de conexões e desde então são observáveis inúmeras respostas que podem ser associadas a sentimentos de prazer e desprazer, como por exemplo, o sorriso, o choro, o chute e a mudança de posição. Aos seis meses de gestação o feto humano já apresenta o mesmo tipo de atividade cerebral de um bebê em seu primeiro ano de vida. Já se sabe que o feto dorme e que muito possivelmente também sonha. Mas sonha com o quê?

Os estímulos auditivos são os primeiros a causar grande impacto no comportamento fetal, portanto, os cientistas acreditam que o provável sonho fetal se componha principalmente de *imagens sonoras*, não só externas, mas, antes de tudo, dos sons orgânicos da mãe, principalmente das variações de certos padrões rítmicos, como os batimentos cardíacos e a respiração. Pouco adiante já se pode observar determinadas reações do feto ao contato físico e à voz da mãe e, em seguida, à música e à poesia, atendendo a padrões sonoros específicos e seletivos. Essas pesquisas constataam que, além do embrião humano já possuir uma aguçada audição extremamente precoce, a memória adquirida durante a gestação é uma memória de longo prazo, o que quer dizer que as mesmas respostas observadas no feto reincidem na criança muitos anos depois do nascimento. A conclusão dessas pesquisas é que as primeiras imagens registradas, ainda na barriga da mãe, podem marcar definitivamente a estruturação do psiquismo. Assim, estas *representações* são as mais arcaicas na ontologia humana e, no que nos concerne, devem estar ligadas diretamente ao surgimento da pulsão, antes mesmo do nascimento. Ademais, a comprovação científica de um psiquismo fetal induz os próprios pais a construir suas expectativas pré-natais em um outro universo de significação.

As associações entre *representações sonoras* e as mais diversas áreas do saber são forjadas desde muito antes da Grécia Antiga, percorrendo as religiões, a filosofia, as ciências até os dias atuais, como pode testemunhar a obstetrícia, a física quântica, ou a própria psicanálise. A música abrange fenômenos psíquicos e culturais que ultrapassam em muitos aspectos as delimitações dos conceitos convencionais de estética. Ela acompanha o homem desde seus primórdios, das apaziguadoras canções de ninar aos transes religiosos até os rituais fúnebres. Em seus aspectos mais simples e primitivos, a música é considerada uma manifestação folclórica essencialmente anônima, apoiada na transmissão oral, e que espelha particularidades étnicas de um povo. Ela surgiu nas mais remotas culturas para a celebração de acontecimentos festivos e litúrgicos. O artefato musical mais antigo de que se tem registro é um instrumento de sopro encontrado nos Alpes da Eslováquia, datado entre 43.000 e 82.000 anos atrás. Feito de osso de urso, ele é baseado nas relações das distâncias entre as notas musicais e é capaz de produzir intervalos similares aos de tons e semitons.

No Egito, os músicos gozavam de grande prestígio dentro da comunidade. Os egípcios utilizavam a música tanto para a guerra como para a recreação, mas preferiam as expressões consideradas elevadas, como as dos cultos aos deuses e dos banquetes cerimoniais. O *Alcorão* tem seus *versículos cantados*, sendo esta tradição mantida até os dias de hoje. Muito do que se sabe a respeito do povo hebreu foi transmitido através da *Bíblia*, onde encontramos diversas referências à música. Os *salmos* foram os principais cantos *sacros*, atribuídos a David, musicista e chefe do exército. Quando David assumiu o trono, propagou a música entre seu povo através de grandes reuniões em praça pública, quando convocava os melhores instrumentistas do reino. As primeiras noções de teoria musical da China remontam a cerca de 4000 a.C, criadas pelo músico e filósofo Ling Lum¹. Os chineses acreditavam que a música tinha sua origem na natureza. A música era uma *instituição oficial*; somente imperadores e príncipes podiam compor, com o objetivo de orientar o povo e purificar-lhes o pensamento. Segundo os *Vedas*², a *Vina*, principal instrumento musical da Índia, teria sido doada ao homem

¹ Ling Lum explicou e sistematizou a escala de cinco tons, mais conhecida como escala *pentatônica*. Ele deu a cada tom os nomes das classes sociais da China, desde o imperador até o camponês. A *pentatônica* é surpreendentemente, até os dias de hoje, a escala mais utilizada nas mais diversas culturas.

² Os *Vedas* são os textos mais antigos do *Hinduismo*. Eles também influenciaram o *Budismo*, o *Jainismo* e o *Sikismo*. Os *Vedas* contêm hinos, encantamentos e rituais da Índia antiga.

diretamente pelo Deus *Brahma*. Na antiga Babilônia, arqueólogos encontraram placas de barro datada em 1900-1800 a.C. com figuras seminuas tocando instrumentos musicais, muitos deles similares ao violão atual.

Da *Lira* de Orfeu e David à *Cítara* de Salomão e Confúcio, para as principais civilizações da Antigüidade, a produção dos sons através das cordas vocais e de instrumentos musicais representava a mais sublime de todas as artes. Tais conceitos e usos também se propagaram no Ocidente até se cristalizarem nas escolas filosóficas gregas, em teorias não isentas de caráter místico e metafísico. Segundo a tradição bíblica, Salomão teria composto o mais importante e polêmico cântico do Antigo e do Novo Testamento: *O Cântico dos Cânticos*. Esse livro tornou-se a mais importante referência dos místicos ocidentais, consagrando-se em nomes como São Bernardo, São João da Cruz, Santa Clara, São Francisco, entre outros. Conta-se que Orfeu (Séc. VI a.C.) teria desenvolvido uma doutrina baseada na entonação da voz humana junto à *Lira*. Ao afinar-se com a *Lira*, a voz humana tenderia a extrair maiores variações expressivas das palavras. Não somente as idéias de Platão foram fortemente influenciadas pelos mistérios órficos, mas Heródoto, Aristófanes e Aristóteles também deixaram vários escritos sobre o orfismo. É bem provável que o orfismo tenha exercido uma forte influência na cultura grega do início do século VI a.C., de outra maneira, não se poderia explicar a filosofia, a música e a doutrina de Pitágoras. Ainda hoje a música vocálica é chamada de *Canto Orfeônico* e foi introduzido no Brasil por Heitor Villa-Lobos nos anos trinta.

A música era um assunto que nenhuma corrente filosófica poderia ignorar, pois “a organização dos sons *inteligentemente* era considerada a mais importante das ciências, a base de um governo estável e harmonioso e o caminho da iluminação religiosa” (BARSA, Enciclopédia, *CD-ROM*). A palavra música vem do grego: *mousikê*, que significava a arte das musas, e englobava a poesia, a dança, o canto, a declamação e a matemática. Na Grécia, a notação musical era alfabética; os gregos usavam letras para representar os sons. A cultura grega relacionava intimamente música, psicologia, moral e educação. No âmbito da ética musical, dentre as posturas mais radicais, destaca-se: a de Pratinas, rígida e conservadora, extremamente reacionária, condenava o instrumentalismo; e a de Pídaros, mais positiva, expressa uma sincera crença no poder da influência musical no decorrer do processo educativo. Platão, representante máximo da

filosofia musical grega, apoiava-se na afirmação da essência psicológica da música. Segundo ele, a música poderia exercer sobre o homem poder maléfico ou benéfico, por imitar a harmonia das esferas celestes, da alma e das ações. Daí, a necessidade de se colocar a música sob a administração e a vigilância do Estado, sempre a serviço da edificação espiritual humana, voltada para o bem da polis almejada como cidade justa. E finalmente, as idéias de Aristóteles, que destacava o papel da poesia, da música e do teatro na purgação das paixões.

Ainda na Grécia antiga, a música também se destacou na origem do *logos científico*. As pesquisas realizadas por Pitágoras (580 a 496 a.C.) com o *Monocórdio*³ são consideradas as precursoras das ciências modernas; como os mais antigos registros classificados dentro das exigências das ciências contemporâneas. Pitágoras associou os intervalos musicais ao conceito matemático de frações, introduzindo, assim, no conhecimento humano as relações entre a aritmética, geometria, astronomia, com base em relações musicais. Suas descobertas selaram o paradigma das ciências, mas também das artes e influenciaram profundamente as correntes filosóficas subseqüentes, como pode ser observado no *Quadrivium* dos sofistas, no qual a música constitui-se como o quarto elemento, justamente com a geometria a aritmética e a astronomia. A partir das leis descobertas, Pitágoras equacionou uma teoria (a *Música das Esferas*) baseada nas freqüências vibratórias correspondentes às sete notas da escala diatônica. Os pitagóricos acreditavam que todo o universo era regido por leis matemáticas derivadas dos padrões harmônicos dos sons, e que tudo poderia ser percebido e tocado através da manipulação da energia pura advinda da música.

Em Roma a música se torna prosaica; passando a exaltar a glória militar, embora, no recesso dos lares, continuasse a ser praticada a suave música grega. Nas catacumbas, os cristãos oravam e exprimiam seus sentimentos de fé, esperança e amor através da música, considerada como um elemento crucial de elevação espiritual. Sua inspiração eram os *salmos hebraicos*, que São Pedro havia trazido da *Antioquia* no ano de 54. A *música monódica* se desenvolveu graças à Igreja Católica; a *monódia* era somente vocal, pois, os instrumentos, considerados diabólicos, eram proibidos. Bizâncio, Roma, Antioquia e Jerusalém foram os grandes centros dos primórdios da *música sacra*, mas a música acompanha todas as eras da cristandade. A *música litúrgica*

³ O *Monocórdio* é um instrumento feito a partir de uma tábua quantificada e uma única corda, e associa seqüências matemáticas às freqüências harmonicas dos sons.

foi organizada em cada região de forma diferente e própria, cabendo ao Papa Gregório I (Gregório Magno), no século VI, unificar os cânticos religiosos, como recurso para padronizar a *liturgia* na Europa. Ele reuniu todos os cantos considerados perfeitos. Com indicações sobre o modo de cantá-los, sistematizou-os de acordo com as festas do ano litúrgico e codificou tudo em dois livros (*Antiphonarium* e o *Cantatorium*) os quais acorrentou, simbolicamente, em um altar da Igreja de São Pedro em Roma. Gregório Magno reformou a *Schola Cantorum*; a música religiosa, símbolo uniforme da fé cristã, deveria ser levada a todos os lugares do mundo, expressando a palavra de Deus. O *Cantus Planus* (cantochoão), representavam a depuração da influência oriental através de melodias planas e lineares, e passou a ser conhecido como *Cantos Gregorianos*, em homenagem ao Papa Gregório Magno, e se transformou na música oficial da Igreja e das universidades durante cerca de mil anos.

Virtruvius Pólio (85-26), o mais famoso arquiteto romano da *Antigüidade*, adotou as relações pitagóricas de harmonia através da denominação grega de *simetria*. A progressão geométrica foi utilizada de forma hermética na construção das catedrais *Góticas* e, mais tarde, popularizada na *Renascença* pelas publicações de Vignola⁴ sobre a obra de Virtruvius e da arquitetura romana. As pesquisas de Leonardo da Vinci (1452 a 1519) também foram fortemente influenciadas pela equação matemática denominada *Proporção Áurea*, nome adotado universalmente para a *Seqüência de Fibonacci*⁵, como podemos constatar no *O Homem Vitruviano* ou em seus estudos de engenharia e da quadratura do círculo. A *Proporção Áurea* é o desdobramento dos fundamentos pitagóricos descobertos com o *monocórdio*, do equilíbrio perfeito proporcionado pelo ponto harmônico de divisão de um segmento de reta.

⁴ Giacomo (ou Jacopo) Barozzi da Vignola (1507-1573) foi um dos grandes arquitetos *maneiristas* do século XVI. A partir de 1564 Vignola acompanhou o trabalho de Miguel Ângelo na Basílica de São Pedro, e construiu as suas duas cúpulas subordinadas. A Igreja de *Sant'Andrea* na Via Flaminia, com sua cúpula oval, se tornou numa das características mais comuns do Baroco. Os seus livros *Regole delle cinque ordini d'architettura* e o póstumo *Due regole della prospettiva* ajudaram a formular os cânones do estilo clássico na arquitetura.

⁵ Leonardo da Pisa Fibonacci (1200) foi autor do primeiro tratado de Álgebra escrito por um latino. Entre diversas soluções matemáticas de suma importância, Fibonacci equacionou a série de números ordinários que levam seu nome; valioso esclarecimento para a *Proporção Áurea*. A partir da fração 21/34, aparece um valor constante que é o *Numero de Ouro* ou *Proporção Áurea* (1,618). Sua inversão resulta em outro valor constante (0,618), enquanto a proporcionalidade continua a mesma. Ex: 1+1=2, 1+2=3, 2+3=5, 3+5=8, 5+8=13, 8+13=21, 13+21=34, etc. Estes números, representados em frações, constituem uma série harmônica e proporcional entre si. Começando pelo um e formando frações com os números sucessivos, obteremos uma série de relações proporcionais entre os maiores e os menores.

Ex: $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{5}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{8}{13}$ $\frac{13}{21}$ $\frac{21}{34}$ $\frac{34}{55}$ $\frac{55}{89}$ etc.
1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 144

A *Igreja Medieval* punia severamente quem utilizasse elementos musicais considerados proibidos como, por exemplo, o famoso “diábolo”. O “diábolo”, ou trítone, é o intervalo diatônico de maior conflito harmônico, ou dissonância, e é associado a imagens de tensão, de instabilidade e de ansiedade. Inversamente, as vozes do *Canto Gregoriano*, a exemplo dos *Mantras* budistas ou hindus, cantavam em uníssono, representação musical que é associada a afetos de comunhão, plenitude, segurança e poder. A censura da música também ocorreu nas esferas políticas, dos remotos impérios chineses ao nazismo no qual as sinfonias de Wagner eram executadas como verdadeiras marchas de guerra. Os avanços tecnológicos e os meios de comunicação de massa difundiram a música em uma escala geométrica, criando verdadeiros impérios fonográficos bem adaptados às regras do capital. Aqui também podemos identificar um controle do mercado musical, cujas fórmulas banais e descartáveis atendem às necessidades do capital e da ideologia dominante. Na ciência contemporânea, Max Planck, o pai da física quântica, se aproxima das experiências de Pitágoras ao basear seu salto quântico nos saltos das notas musicais. Atualmente a música invade os carros, as TVs, os computadores, os esportes e incontáveis outras cenas das atividades humanas.

Do folclore ao erudito, do profano ao sacro, da filosofia à ciência, das canções de amor às marchas de guerra, dos rituais primitivos ao capital virtual, não podemos encontrar nenhum tipo de sociedade na qual a música não exerça um papel significativo. Talvez não seja por acaso que a sabedoria popular traga um dito instigante para a psicanálise: *A música é a linguagem universal*. Realmente podemos viajar no tempo e no espaço ao ouvirmos ou mesmo pensarmos em uma melodia.

Lacan, ao discutir a filosofia grega, não pôde evitar certos encontros com a música, mas suas mais interessantes contribuições sobre o assunto são encontrados nas entrelinhas, mais próximos de Freud e de Saussure. Vale, contudo, pontuar algumas importantes heranças gregas incorporadas pelas suas idéias. No seminário *A Transferência* (1992), Lacan destaca a importância do tom de voz utilizado por Sócrates em seus discursos, e ao refletir sobre as noções de harmonia e de acorde contidas no *Banquete* de Platão, ele questiona a forma intuitiva com a qual a medicina, encarnada por Erixímaco, utiliza-se dessas representações musicais de influência pitagórica para comprovar o seu valor ético (LACAN, 1992: 74-75). Contudo, no seminário *De um*

Outro ao Outro (2000), Lacan apresenta a equação de Fibonacci como base matemática para seus *matemas*, para sua teoria sobre o objeto *a*, assim como para explicar o salto estrutural realizado na entrada do *Nome do Pai*, retomando ao assunto no seminário *O Avesso da Psicanálise*: “É curioso e representativo que tivéssemos que esperar a série de Fibonacci para ver despender o que é dada na apreensão dessa proporção que se chama média proporcional. Aqui a reescrevo – vocês sabem que fiz uso dela quando falei De um Outro ao outro” (Lacan, 1992: 148).

Outros encontros de Lacan com a música se deram nas canções do Amor Cortez, na poesia e na própria fala. Através da idéia de *lalangue*, Lacan discerne claramente as diferenças e convergências entre a palavra e a linguagem, mas a entonação da voz é discutida em várias passagens de seus Seminários. Outra preciosidade pode ser encontrada no seminário *Os Escritos Técnicos de Freud* (1975), onde Lacan faz equivaler os sonhos e os hieróglifos aos sons das palavras. Ele afirma:

Freud mostra-nos como a palavra, isto é, a transmissão do desejo, pode se reconhecer através de qualquer coisa, desde que esse qualquer coisa seja organizada em sistema simbólico. Está aí a fonte do caráter durante muito tempo indecifrável do sonho. E é pela mesma razão que não soubemos durante muito tempo compreender os hieróglifos – não os compúnhamos no seu sistema próprio, não percebíamos que uma pequena silhueta humana podia querer dizer *um homem*, mas que podia também representar o som *homem*, e como tal, entrar numa palavra a título de sílaba. (Lacan, 1975: 277-278)

Curiosamente, algumas páginas adiante, ele atribui a diferenciação entre a palavra e a linguagem ao Sr. Benveniste, e não a Freud que, afinal de contas, já havia feito claramente esta distinção desde sua monografia sobre as afazias, rompendo radicalmente com a visão dos filólogos de sua época. Segundo Lacan:

Essa observação é de maior importância, porque essas duas zonas da significação, é talvez algo a que nos referimos, porque é uma maneira de definir a diferença entre palavra e a linguagem. Um homem tão eminente quanto o Sr. Benveniste fez essa descoberta recentemente. Ela é inédita, e ele a confiou a mim como um encaminhamento atual do seu pensamento. É algo que é feito para nos inspirar a reflexão. (Lacan, 1975: 282)

O mais curioso de tudo é ver Lacan no seminário *A Angústia* (2000), detalhar a estruturação da Fase do Espelho baseando-se em imagens sonoras pré-verbais. Mas, por fim, Lacan parece não ter deixado nenhum registro de um estudo onde a música se constituísse como o foco central de suas investigações. No seminário *Mais Ainda*, ele diz: “Seria preciso, alguma vez – não sei se jamais terei tempo -, falar da música, nas

margens” (LACAN, 1972-73). Devido a uma questão de delimitação teórica, infelizmente não poderemos nos aprofundar nas idéias de Lacan no presente trabalho.

b) Do-ar psicanalítico à música

Na elaboração da teoria psicanalítica, Freud se valeu não só das ciências, mas também das artes, dos mitos religiosos, entre outras formas de expressões humanas. Freud afirma que ao lado da queda da teoria geocêntrica, baseada nas descobertas científicas de Copérnico [golpe cosmológico] - e da queda do conceito antropológico, com as descobertas de Darwin na teoria da evolução [golpe biológico], a psicanálise deveria se constituir no terceiro grande golpe no *narcisismo universal*, ao afirmar que “o ego não é o senhor da sua própria casa” [golpe psicológico] (FREUD, 1917: 153).

Ao questionar a origem do psiquismo e os processos mentais envolvidos nele, a psicanálise propôs uma reflexão sobre a própria construção do saber. Freud notou que havia uma ruptura nos processos psíquicos e que essa ruptura não só era a causadora de vários distúrbios emocionais, como também limitava as possibilidades de ampliação do conhecimento. Uma vez transposta a barreira da consciência, um novo horizonte se abriu para perguntas e respostas, sobre uma área da mente humana que não respondia à lógica convencional. Freud (1913) propôs que suas descobertas impreterivelmente abalavam os conceitos humanos como um todo e sugeriu que inúmeras áreas do saber deveriam ser repensadas, pois, munidas das descobertas psicanalíticas, diversos fenômenos incompreensíveis até então, passariam a se constituir em novas áreas de estudo: “Meu objetivo terá sido atingido se eu tiver deixado claras as muitas esferas de conhecimento em que a psicanálise é de interesse e os numerosos vínculos que começou a forjar entre elas” (FREUD, 1917: 192). O reconhecimento da psicanálise a transportou no tempo e no espaço, confrontando sua teoria com outros saberes, forjando novos vínculos, vários deles com as artes. Diante dos novos horizontes abertos pela psicanálise, surgiu a possibilidade de se compreender a música segundo uma nova ótica, a lógica do inconsciente. Contudo, certas áreas do saber provavelmente façam parte de uma espécie de *inconsciente psicanalítico*, pois, ao denunciar a ruptura dos processos psíquicos, Freud não deixa de expor o próprio universo analítico ao furo que desvela.

Percebemos, então, que a música é uma das formas de expressão humana que menos foi explorada pela psicanálise. O contraponto da riqueza das manifestações musicais com sua pequena penetração dentro do saber psicanalítico ressoou em nossas

reflexões como uma pausa, um silêncio dentro das ambições de Freud por um saber que não se calaria a nenhuma forma de expressão humana. Ademais, em textos como o *Projeto para uma psicologia científica* (1895) e *O mal-estar da civilização* (1929), Freud associa a origem da linguagem, e conseqüentemente dos processos psíquicos, aos primeiros intercâmbios sonoros do bebê com a mãe. Podemos acrescentar, ainda, que a teoria psicanalítica é fundamentada, antes de tudo, na clínica, na tradução de uma cena que é essencialmente sonora, onde a fala, além dos significantes verbais, representa padrões de tom, timbre, ritmo e intensidade. Então, como não pensar em forjar um vínculo entre a psicanálise e a música?

No apêndice C – “Palavras e Coisas” do artigo *O Inconsciente* (1915), Freud diz que a imagem sonora é o elo exclusivo entre a representação de palavra e a representação de coisa. Portanto, ambas, a palavra e a música utilizam-se das imagens sonoras como meio de expressão psíquica. Este elo pode nos auxiliar na compreensão da qualificação dos afetos por meio dos sons, pois acreditamos que o discurso possui sentidos sonoros complementares derivados de processos psíquicos distintos, e que eles podem ser traduzidos em uma análise que considere os significantes sonoros utilizados na linguagem musical.

A constatação de que a música não faz parte das prioridades investigativas dos teóricos da psicanálise nos fez suspeitar que o objeto sonoro, princípio básico da clínica analítica, faz parte de algo que foi recalcado nas construções teóricas do *pai* da psicanálise. Freud (1915) descreve as representações sonoras como sendo o núcleo das representações de palavras, mas nunca chegou a aprofundar-se nesta afirmação de capital relevância para a pesquisa analítica. Assim, acreditamos que a música, enquanto saber privilegiado sobre as relações entre os objetos sonoros e o psiquismo, faz parte do próprio fundamento inconsciente da psicanálise.

Freud (1913) acreditava que a fala deveria ser compreendida como uma complexa rede associativa que envolveria diferentes processos e formas de expressões psíquicas. Determinados padrões nos gestos, por exemplo, não encontram uma representação na silenciosa linguagem dos surdos e mudos, mas podem interferir na mensagem. A textura do material ou a disposição espacial pode significar algo que

ultrapassa as invisíveis palavras do braile. O traço e a caligrafia podem falar algo da cultura, da história, da intenção ou do estado afetivo do autor.⁶ Freud diz:

Estarei sem dúvida infringindo o uso lingüístico comum ao postular um interesse na psicanálise por parte dos filólogos, isto é, dos peritos na fala, porque, no que se segue, a expressão 'fala' deve ser entendida não apenas como significando a expressão do pensamento por palavras, mas incluindo a linguagem dos gestos e todos os outros métodos, por exemplo, a escrita, através dos quais a atividade mental pode ser expressa. Assim sendo, pode-se salientar que as interpretações feitas por psicanalistas são, antes de tudo, traduções de um método estranho de expressão para outro que nos é familiar. (FREUD, 1913: 179)

Contudo, o objeto sonoro parece ser o melhor veículo para as expressões psíquicas, não só no meio ambiente que nos envolve, mas também entre as representações humanas, o que pode garantir a precocidade e, conseqüentemente, a originalidade das impressões sonoras descritas por Freud desde seus primeiros estudos sobre as afasias até seus últimos escritos. Ao contrário de outros estímulos externos, que podem ser facilmente evitados, certas qualidades físicas e biológicas dos estímulos acústicos, associadas à posição prematura que as representações sonoras ocupam na cadeia dos investimentos, tornam esses estímulos difíceis de serem afastados. Os sons invadem o sonho e despertam o sono, preenchem o silêncio do espaço auditivo na origem das cadeias associativas, criando uma sintonia muito fina com as pulsões.

Apesar de Freud reconhecer a relevância das *representações sonoras* para o psiquismo, paradoxalmente, no texto *O Moisés de Michelangelo* (1914) ele confessa ser portador de uma indisposição frente aos sons musicais. No entanto, acreditamos que a sensibilidade auditiva tem que ser mesmo o motivo impulsor de um conhecimento que se imprime, antes de tudo, na escuta. Portanto, nosso ponto de partida foi tentar compreender quais os motivos que poderiam ter conduzido o criador da psicanálise à tamanha dissociação frente aos estímulos auditivos. Pesquisando o universo musical de Freud, trabalhamos a hipótese de que a sua insensibilidade musical pode ter se originado de um processo de recalçamento. O limite analítico manifestado por Freud ante a música parece delimitar um conflito, o que poderia explicar a origem de sua paradoxal indisposição frente a esta rica forma de expressão humana. Em um primeiro momento,

⁶ Lacan também discute sobre a diferença entre a letra e o significante no texto *Lituraterra* (1971).

defendemos a idéia de que as representações musicais tenham sido recalçadas na origem das impressões psicanalíticas por seu próprio *Pai*.

c) A música da fala

Ouvir a voz na clínica psicanalítica, mas também fora dela, é ouvir toda gama de variações de timbre, tonalidade, ritmo, intensidade, acentuação, enfim, um universo de padrões acústicos que compõem a fala. Vários desses objetos possuem uma representação gráfica que lhes atribui um valor lingüístico formal, mas nem todos possuem um reflexo visual, o que lhes priva de uma tradução gramatical. Parte do sentido original da comunicação humana se perde a cada processo de tradução, criando uma crescente defasagem entre as representações e sua origem pulsional. Assim, as expressões sonoras podem distorcer, e até mesmo inverter o significado de um discurso sem que haja, para tal, qualquer alteração do conteúdo semântico no mesmo.

Em um segundo momento de nossas reflexões, procuramos resgatar as projeções originárias do psiquismo. Esta parte da nossa pesquisa é fundamentada na importância atribuída por Freud (1895) às representações sonoras no *Projeto para uma psicologia científica*, onde os primeiros sons emitidos e percebidos pelo lactante possuem uma função estruturante no psiquismo. Para Freud (1895), mesmo o ato de pensamento mais abstrato, ainda assim, é o reflexo de uma descarga afetiva. Acompanhando a tradução dos afetos, do “grito” até os significantes verbais, procuramos compreender a posição privilegiada dos sons na origem das pulsões e, conseqüentemente, na cadeia de significantes. Os objetos sonoros encarnam o sentido das palavras, mas também suportam outras formas de representações, como a música. Ao associarmos a fala à música, acreditamos ampliar nossa compreensão em ambas as áreas e a respeito da linguagem humana em geral.

2. OS SONS DE FREUD

2.1. O limite analítico

Edith Lecourt (1997), no livro *Freud e o universo sonoro, o tique-taque do desejo*, faz um vasto apanhado bibliográfico dos textos e cartas sobre a relação de Freud com o sonoro e com a música. Ela afirma que tomar ao pé da letra uma “não-musicalidade” de Freud, baseada em alguns de seus textos, é a pior coisa que se pode fazer contra o fundador da psicanálise. Lecourt questiona:

O fundador de uma técnica que passa exclusivamente pela palavra, centrada na relação auditiva paciente-terapeuta, já não demonstra assim um investimento especial? Como não investigar o modo pelo qual ele próprio se situava no universo sonoro dos ruídos e da música? (LECOURT, 1997: 9)

Freud mostrou-se muito sensível à troca de sons, com o que deveria “fazer-se ouvir” e o eco recebido ou não pelo ambiente, insistindo na dimensão auditiva do dispositivo psicanalítico. Todavia, no artigo *O Moisés de Michelangelo*, ele confessa uma limitação analítica frente aos afetos despertados pelos sons musicais:

Posso dizer de saída que não sou um conhecedor de arte, mas simplesmente um leigo. Tenho observado que o assunto obras de arte tem para mim uma atração mais forte que suas qualidades formais e técnicas, embora, para o artista, o valor delas esteja, antes de tudo, nestas. Sou incapaz de apreciar corretamente muitos dos métodos utilizados e dos efeitos obtidos em arte. Confesso isto a fim de me assegurar da indulgência do leitor para a tentativa que aqui me propus. Não obstante, 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, 1914: 217)

Poderíamos perguntar a Freud se “os métodos e efeitos obtidos”, se as qualidades “formais e técnicas” apropriadas de um artista podem ser dissociadas da interpretação de uma obra. Mas Freud não costuma ater-se aos riscos e prossegue:

Mas por que a intenção do artista não poderia ser comunicada e compreendida em palavras, como qualquer outro fato da vida mental? Talvez, no que concerne às grandes obras de arte, isso nunca seja possível sem a aplicação da psicanálise. O próprio produto, no final de contas, tem de admitir uma tal análise, se é que realmente constitui uma expressão efetiva das intenções e das atividades emocionais do artista. Para descobrir sua intenção, contudo, tenho primeiro de descobrir o significado e o conteúdo do que se acha representado em sua obra; devo, em outras palavras, ser capaz de interpretá-la. É possível, portanto, que uma obra de arte desse tipo necessite de interpretação e que somente depois de tê-la interpretado poderei vir a saber por que fui tão fortemente afetado. (FREUD, 1914: 218)

Diante da necessidade de compreender seus afetos à sua própria maneira, Freud acaba propondo uma questão que poderia ser colocada para ele mesmo: por que a expressão musical “não poderia ser comunicada e compreendida em palavras, como qualquer outro fato da vida mental?”.

2.2. O conflito auditivo

O prazer obtido de uma composição musical é tanto maior quanto a capacidade de se combinar o máximo de contradição com o máximo de unidade entre os elementos

que se opõem. A música depende da possibilidade de construção de oposições de significantes, de um conflito entre aquilo que se ouve e aquilo que está sendo contradito pelo que se ouve. Ela depende da imprevisibilidade tanto quanto da expectativa. A despeito de conhecimentos teóricos, o leigo também é capaz de apoderar-se dos significantes musicais, ordenando os sons percebidos, criando expectativas sonoras ou mesmo composições. A contradição maior parte da suposição de que não faltavam recursos que impedissem Freud de tal apropriação. A música foi a primeira forma de expressão artística à qual ele teve acesso, a começar por sua própria mãe musicista. Sua localização em Viena, um dos maiores centros da música erudita, proporcionou a Freud um contato muito próximo com alguns dos maiores nomes dessa arte. Em uma obra marcada por traduções de diferentes formas de linguagens, a música deveria ser alvo de suas reflexões. Por que Freud, talentoso gênio da interpretação, não se debruçou nessa inestimável forma de expressão humana? Quais seriam os afetos despertados por ela que silenciavam sua compulsão analítica?

Guilherme Massara Rocha (2003), no artigo *Os sons e as coisas – notas sobre o real em Freud*, ao refletir sobre a limitação analítica de Freud frente aos afetos musicais, nos oferece uma importante distinção entre o impacto causado pela ópera e pela música desprovida de letra. Para o autor, o texto cantado na ópera oferecia a mediação necessária à inclinação racionalista de Freud:

Poderíamos perguntar a Jones, portanto, como um sujeito que tinha aversão à música assistiria a tantas óperas e citaria dezenas de extratos das mesmas em sua obra. Freud, analista de Mahler, assistira de fato a inúmeras óperas, mas não gostava de ir a concertos e recitais. Poderíamos pensar aqui que a ópera, para aquele que se definia como um analista-racionalista nos termos em que fizemos destacar anteriormente, cairia como uma luva, na medida em que a trama simbólica no espetáculo, o discurso propriamente dito, poderia exercer a função de uma mediação sobre o temor de um inescrutável confronto com as paixões da alma. Na ópera propriamente dita, é como se a música, ou a verdade daquilo que ela suscita, se fizesse representar, ou traduzir, nos termos da trama que ela acompanha. (ROCHA, 2003: 3)

Apesar de aludir uma parte do problema, a distinção feita por Rocha ainda não pode ser conclusiva, pois Freud se permitia interpretar o silêncio das esculturas e pinturas, que também não possuem um discurso explícito na obra. O próprio Rocha nos lembra que o enigma é mesmo condição básica do conhecimento psicanalítico, e que nada de especial haveria nessa situação, visto que a insuficiência da fala é algo genérico que toca na própria constituição de nosso universo de significação. De qualquer forma,

nem mesmo toda a força dramática da ópera foi capaz de impulsionar a inclinação racionalista de Freud. Apesar de ter assistido a várias óperas, ainda assim ele nos privou de uma preciosa interpretação sobre a música.

Seguindo mais uma trilha deixada por Rocha, a análise de Gustav Mahler nos oferece uma oportunidade singular para compreendermos a relação de Freud com a música. Segundo Ernest Jones (1979), no livro *Vida e obra de Sigmund Freud*, a análise do músico revelou que certas passagens musicais, consideradas por Freud como melodias banais, estavam relacionadas com traumas da infância do compositor. É interessante notarmos que, ante ao que Freud compreendeu como aspectos que desvalorizavam a música, ele não manifestou seus limites analíticos.

Determinados conflitos conceituais jamais concluídos não paralisaram a necessidade analítica de Freud, pelo contrário, o impulsionaram até o final da vida em infundáveis reformulações teóricas. No entanto, com raras exceções, como na ópera ou na análise de Mahler, sua impossibilidade de representar os afetos musicais em palavras acaba por refletir uma silenciosa idealização que distingue radicalmente a música das outras formas de expressões analisadas por Freud. Então, qual seria a origem da estranha indisposição de Freud às paixões despertadas pela familiar música?

2.3. Da familiar à estranha música

Paulo Costa Lima (1995), no artigo *Música, um paraíso familiar e inacessível*, resgata a definição de Schopenhauer segundo a qual a música conteria ao mesmo tempo algo de inefável e íntimo, inteligível e inexplicável, como um paraíso familiar embora inacessível. O autor descreve uma dimensão não-falável da música, algo relativo a um *gozo musical* que não se deixaria ligar a nenhuma forma de representação do discurso. Na opinião de Lima, a música oferece a possibilidade de uma proteção contra o perigo do sentido impróprio da articulação verbal. A evasão do domínio verbal na música possibilitaria uma regressão a experiências tão primárias quanto à magia do movimento, na qual a ausência original de limites entre o eu e a realidade exterior poderia ser revivida.

A idéia de um paraíso familiar embora inacessível, contida na definição de Schopenhauer, nos remete ao artigo *O estranho* (1925) no qual Freud afirma que a sensação de estranhamento advém de uma duplicação, da divisão e intercâmbio do eu

em um constante retorno da mesma coisa, em uma repetição dos mesmos aspectos, ou vicissitudes, através das gerações que se sucedem. Qualquer coisa que lembre esta íntima compulsão à repetição de algo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz, é percebido como estranho. Esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo do recalque. Para Freud, o complexo de castração proporciona a ansiedade advinda da sensação de estranheza. Em suas palavras:

A nossa conclusão podia, então, afirmar-se assim: uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido recalcados revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se. (FREUD, 1925: 265-266)

Porém, nem tudo o que evoca desejos reprimidos e modos superados de pensamento é, por causa disso, estranho. Quando se consegue uma proteção contra a incerteza intelectual, o reencontro com estes elementos pode ser prazeroso. Uma apresentação bem definida do autor que indique que a obra não pretende cruzar o limite da ficção, ou a licença poética dos contos de fadas, oferece exemplos que anulam o caráter estranho da obra. Originalmente, o *duplo* era uma segurança contra a destruição do ego, uma negação do poder da morte através de uma alma imortal. Freud diz:

Essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem sua contraparte na linguagem dos sonhos, que gosta de representar a castração pela duplicação ou multiplicação de um símbolo genital. O mesmo desejo levou os antigos egípcios a desenvolverem a arte de fazer imagens do morto em materiais duradouros. Tais idéias, no entanto, brotaram do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. [...] As outras formas de perturbação do ego podem ser facilmente avaliadas pelos mesmos parâmetros do tema do 'duplo'. São elas; um retorno a determinadas fases na elevação do sentimento de autoconsideração, uma regressão a um período em que o ego não se distinguira ainda nitidamente do mundo externo e de outras pessoas. (FREUD, 1925: 254)

A necessidade de uma proteção contra a incerteza intelectual confirma a hipótese de Rocha, cujo texto da ópera anularia o temor de um confronto com as paixões da alma. Porém, para Lima, a representação musical já se constitui como essa proteção necessária para uma união sonora prazerosa. Poderíamos, então, supor que a aversão de Freud ante a familiar música esta associada a alguma outra representação recalçada.

2.4. O poderoso efeito das artes

A idealização de um *poderoso efeito* despertado pelas artes, mais conflituoso em relação à música, reincide em várias passagens da história e obra de Freud. No artigo *Moral Sexual ‘civilizada’ e doença nervosa moderna*, Freud (1908) afirma que a quantidade de sublimação possível, além das variações de indivíduo para indivíduo, também varia muito de acordo com a atividade profissional. De acordo com ele:

É difícil conceber um artista abstinente, mas certamente não é nenhuma raridade um jovem *savant* abstinente. Este último consegue por sua autodisciplina liberar energia para seus estudos, enquanto que naquele provavelmente as experiências sexuais estimulam as realizações artísticas. Em geral não me ficou a impressão de que a abstinência sexual contribuía para produzir homens de ação enérgicos e autoconfiantes, nem pensadores originais ou libertadores e reformistas audazes. Com freqüência bem maior produz homens fracos, mas bem comportados, que mais tarde se perdem na multidão que tende a seguir, de má-vontade, os caminhos apontados por indivíduos fortes. (FREUD, 1908: 181)

Edith Lecourt (1997), acredita que a relação de Freud com a música é o reflexo de um conflito com a figura do músico, do uso particular que ele é capaz de fazer do poder que aí se oculta. Lecourt suspeita que este conflito encontre suas origens no relacionamento do pequeno Freud com sua mãe “muito musical” (LECOURT, 1997: 171). Alguns incidentes significativos na vida de Freud podem sustentar essa hipótese.

Ernest Jones (1979), no livro *Vida e obra de Sigmund Freud*, afirma que a aversão à música era uma característica conhecida da personalidade de Freud. Jones descreve o episódio no qual ele obrigou a mãe a desistir de ensinar piano para suas irmãs. Aos treze anos de idade, embora Freud tivesse um escritório só para si, considerava insuportável e, portanto, prejudicial aos seus estudos as escalas tocadas por sua irmã mais nova. O jovem estudante insistiu para que o piano fosse retirado do apartamento e, a partir de então, ninguém da família recebeu qualquer tipo de instrução musical. Posteriormente, o mesmo ocorreu com seus filhos, embora sua esposa Martha também gostasse muito de música.

Mais tarde, o mesmo tipo de impressão negativa pode ser observado sobre o dom musical do menino Kreisler. Os parentes de Freud haviam pedido que ele fosse visitar a mulher de seu médico de família que estava morando em Paris. Freud diz:

Essa pobre mulher tem um filho de dez anos que, depois de estudar dois anos no Conservatório de Viena, lá recebeu o primeiro prêmio e revelou dotes extraordinários. Agora, em vez de pôr um freio discreto no menino prodígio, o infeliz e esgotado pai, que

tem uma casa cheia de crianças, mandou o menino e a mãe para Paris a fim de que ele entre no Conservatório e ganhe um prêmio. Imaginem as despesas, a distância, a separação de casa. (FREUD apud LECOURT, 1997: 173)

Jones comenta esse fato como um lamentável engano por parte de Freud, visto que alguns anos depois Kreisler dava um concerto no *Steinway Hall* em *New York*, tornando-se, então, em um músico muito bem-sucedido. Freud se relacionou com vários outros grandes nomes da música de sua época, como o próprio Mahler. A propósito, segundo Jones, Freud afirmou nunca ter conhecido alguém que compreendesse tão rapidamente os princípios psicanalíticos como este músico. Em outro episódio, Jones descreve a primeira grande crise de ciúmes de Freud em seu relacionamento amoroso com Martha. Max Meyer, outro músico renomado, causava certo encantamento em Martha. Segundo Jones:

Um certo Max Meyer, de Hamburgo, primo de Martha, tinha, antes que ela encontrasse Freud, sido a sua primeira preferência. O fato foi bastante para causar as primeiras reações de ciúme. O caso alimentara-se através de uma das irmãs de Freud, que lhe relatou, maliciosamente, quão entusiástica se mostrava Martha em relação a algumas canções que Max havia composto e cantado para ela. Max fez com que Freud se tornasse furioso. (JONES, 1979: 134)

Jones afirma que ele considerava não ter, em relação às mulheres, o poder mágico que Max e outros artistas possuíam. Nas palavras de Freud:

Creio existir uma inimizade geral entre os artistas e aqueles que se entregam às pesquisas do trabalho científico. Sabemos que os artistas possuem, no âmago do seu coração, uma chave-mestra que abre com facilidade todos os corações femininos, enquanto nós permanecemos inermes diante da estranha configuração da fechadura e temos de passar, primeiramente, pelo tormento de descobrir uma chave apropriada. (FREUD apud JONES, 1979: 135)

2.5. A rivalidade entre irmãos

Freud (1920), no artigo *A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher*, generaliza a rivalidade entre irmãos, a rivalidade paterna, a tentação homossexual e o dom artístico ao descrever três casos simultaneamente. No primeiro, dois irmãos gêmeos disputam pelo amor das mulheres, um deles abandona-as por considerar que está violando o terreno do outro. No exemplo seguinte, um artista afasta-se do seu trabalho e das mulheres como forma de afastar-se do conflito com o pai, pois em sua imaginação todas as mulheres pertenciam ao pai. Para Freud, o medo pelo pai constituía o motivo de ambas as renúncias. No terceiro caso, ele descreve a rivalidade

entre dois irmãos músicos:

Entre irmãos e irmãs não gêmeos, essa 'retirada' desempenha um grande papel noutras esferas, tanto como na escolha erótica. Por exemplo, um irmão mais velho estuda música, sendo admirado por isso; o mais jovem, musicalmente mais bem dotado, logo abandona seus próprios estudos musicais, a despeito de gostar deles, e não pode ser persuadido a tocar novamente um instrumento. Isso é apenas um exemplo de uma concorrência muito freqüente e a investigação dos motivos que levam a essa 'retirada', de preferência a rivalidade aberta, revela condições muito complicadas na mente. (FREUD, 1920: 171, nota - 3)

Retornando às pretensões musicais da irmã Rosa, em vez de Freud compartilhar dos elogios feitos a ela devido aos êxitos obtidos em seus concertos, ao contrário, ele a advertia sobre os riscos implicados em aceitá-los. Lecourt considera que havia algo além de uma hipersensibilidade aos sons, passando por uma rivalidade que poderia ser insuportável para o pequeno e estudioso Freud. A autora afirma:

Se uma de suas irmãs se tornasse musicista, não correria ele o risco de ser destronado do coração da mãe? Quantas vezes não afirmou a força de penetração e o caráter absolutamente privilegiado da comunicação artística, lamentando amargamente quase nunca fazer parte dela? (LECOURT, 1997: 172)

2.6. O recalçamento paterno

Lecourt (1997) revela uma encantadora musicalidade na vida e obra do pai da psicanálise, nas metáforas, nas cartas amorosas e nos conselhos de mesmo cunho aos seus amigos. Contrapondo à sua famosa indisposição, Jones (1979) também nos revela uma atmosfera extremamente musical na vida de Freud. Assim, o alarde da sua paradoxal aversão à música aponta para a existência de um conflito.

Lecourt suspeita de um caráter incestuoso despertado no pequeno Freud pelo fascínio das melodias constantemente cantadas e tocadas por sua mãe e, posteriormente, recalçadas pela influência paterna que marcou seu desenvolvimento intelectual (LECOURT, 1997: 175-176). A indisposição manifesta por Freud pode ter se originado de um processo de recalçamento, através do qual ele teria se tornado inacessível às representações musicais. Assim, Freud teria recalçado a familiar música em suas impressões e posteriormente sua interdição poderia ter sido herdada pelos seus seguidores. Essa hipótese justificaria por que a psicanálise até hoje se debruçou tão pouco sobre essa rica forma de expressão humana.

3. O PROJETO SONORO

3.1. O princípio do *Projeto*

Apesar de ser manifestamente um documento neurológico, o *Projeto para uma psicologia científica* (1895) é um texto de grande importância para a gênese da psicanálise, pois contém em si mesmo o núcleo de grande parte das idéias psicanalíticas. Nesse texto, Freud buscou elaborar uma teoria do funcionamento psíquico segundo uma abordagem quantitativa, uma espécie de economia da força nervosa. No *Projeto*, o psiquismo é concebido como um aparelho capaz de transmitir e de transformar energia. A quantidade está implícita em toda a teoria do conflito, como causa não só das neuroses, mas também de toda uma série de estados mentais desenvolvidos por Freud através da idéia das Qs.

Originalmente os neurônios não são diferenciados, a distinção ocorre pela diferença quantitativa que lhes chegam, devido à posição que eles ocupam no aparelho psíquico. A função dos neurônios permeáveis (ϕ) é apenas fragmentar e conduzir as grandes Qs externas até os neurônios da memória. Os neurônios impermeáveis (ψ) recebem quantidades menores de Qs(η) e são os responsáveis pela memória, pois registram as passagens das quantidades provenientes do interior do organismo através das facilitações criadas nas barreiras de contato. Os neurônios perceptuais (ω), ou da consciência, fornecem as qualidades responsáveis pela indicação de realidade do estímulo. Eles não recebem Qs diretamente, mas adquirem pequenas quantidades por um processo de índole temporal que não sofre resistência das barreiras de contato. Essa característica é derivada do período do movimento *neuronal* e é transmitida a todas as direções sem inibição por um processo de indução.

A atividade do aparelho mental está sujeita à série prazer-desprazer, na qual os sentimentos desagradáveis estão ligados a um aumento, e os agradáveis, a uma diminuição dos estímulos internos. No *princípio de inércia*, a função primária do sistema nervoso é neutralizar por meio de descarga a recepção de quantidades que lhes chega, já que o aumento de energia no sistema causa desprazer. Mas a descarga imediata não elimina a fonte do desprazer, o que só pode ocorrer através da satisfação do órgão de origem da excitação. A realização da ação específica efetua uma descarga permanente e atrai a atenção para todas as imagens envolvidas no processo. A totalidade

desses eventos constitui a vivência de satisfação, que tem as conseqüências mais radicais no desenvolvimento das funções psíquicas.

Os resíduos da experiência de desprazer e de satisfação constituem os afetos e os estados de desejo. O desejo é uma espécie de atração positiva pelo objeto, contudo esta vivência não é constituída exclusivamente pelo prazer, pois a satisfação será revivida como uma experiência de desprazer anterior. A repetição da vivência de satisfação inclui tanto a repetição do prazer como também do desprazer e, em ambos, ocorre um aumento de tensão no aparelho psíquico, produzindo, no caso de um afeto, uma liberação súbita e, no de um desejo, uma somação. Segundo Freud, o desprazer permanece como o único meio de educação.

A experiência do desprazer leva a uma repulsa por imagens hostis. A quantidade, que na primeira experiência se descarregou por uma ação reflexa, encontra agora uma resistência, uma defesa primária, que é a conseqüência da tendência básica do sistema nervoso de evitar a dor. Por outro lado, o investimento da atenção nas imagens correspondentes ao objeto de desejo causa um aumento da tensão interna, dando origem aos investimentos colaterais. Ao mesmo tempo em que a atração de desejo possibilita que menores quantidades vençam as barreiras de contato, a defesa primária inibe o curso da quantidade, desviando sua trajetória para os investimentos colaterais. O acúmulo de energia dentro do sistema, derivado das resistências e dos investimentos, cria uma nova organização psíquica denominada como *processos secundários*.

3.2. As lembranças sonoras

Na tentativa de postular o funcionamento do processo secundário da mente, Freud se depara com a questão das qualidades. O processo secundário se origina da diferença entre as qualidades da percepção e as imagens pré-investidas pela atenção. Todas as percepções inevitavelmente investem os neurônios motores, o que gera as informações de qualidade, mas das facilitações estabelecidas pelo pensamento, geradas pelos investimentos colaterais, resta apenas o seu efeito e não uma lembrança. O ego não pode simplesmente reinvestir uma imagem sem que haja as respectivas indicações de realidade, caso contrário ele enganaria a si mesmo, alucinaria o objeto de desejo e não realizaria a ação específica. Segundo Freud, nada impede de acreditar que, em um primeiro momento, isto realmente ocorra, gerando a alucinação do objeto com a

consecutiva liberação de desprazer.

Assim, alguma tensão interna tem que ser admitida para a realização das ações específicas, o que dá origem a um segundo princípio: o *princípio de constância*. Na busca da identidade com as percepções, a atenção mantém investidas as imagens de qualidade, orientando o ego quanto à percepção adequada na repetição da experiência de satisfação. A indicação de realidade do pensamento exige um elo seguro entre as percepções e os processos psíquicos, elo este encontrado nas representações sonoras. Para Freud, os investimentos da fala são responsáveis pelas lembranças.

3.3. A voz psíquica

Os investimentos da fala são formados pela associação de neurônios ψ (memória) com as representações sonoras que, por sua vez, se encontram associadas com as imagens motoras. O investimento nas imagens sonoras permite ao próprio ego reinvestir a informação de descarga, possibilitando a passagem de quantidades que deixam traços na forma de lembranças. Freud diz que, quando pensamos com intensidade, chegamos mesmo a falar em voz alta, portanto, pensamos em voz baixa:

Em todo caso, a excitação passa da imagem-sonora para a imagem-verbal e desta para a descarga. Por conseguinte, quando as imagens mnêmicas são de tal natureza que uma corrente parcial pode partir delas para imagens-sonoras e para as imagens-verbais, a catexia das imagens mnêmicas é acompanhada por informações de descarga, o que constitui uma indicação de qualidade e também, conseqüentemente, indicação de que a lembrança é consciente. (FREUD, 1895:420)

Ao encarnar e dinamizar as lembranças, as imagens sonoras também reproduzem padrões sonoros que escapam aos significantes verbais. Quando pensamos nossas próprias idéias, utilizamos representações sonoras da nossa própria fala, e, quando lembramos algo que nos foi dito, tendemos a pensar com qualidades sonoras da voz do locutor. Podemos representar uma pessoa no pensamento pelas qualidades de sua fala. Da mesma forma, se estivermos escrevendo uma declaração de amor, pensaremos em imagens sonoras suaves e atrativas, e, se estivermos pensando em uma briga calorosa, podemos mesmo chegar a gritar. Ao se representarem no pensamento, as imagens sonoras também representam algo de seu sentido sonoro puro, como em um pensamento musical.

O timbre, a entonação e ritmo particular de um pensamento refletem algo das escolhas do pensador, de sua intenção, do seu estado afetivo e do contexto sociocultural.

Não podemos, contudo, ser inocentes quantos às distorções inerentes a qualquer forma de tradução. Freud fala que, quando nos encontramos em uma situação de dor e não podemos gritar, deslocamos as contrações dos músculos da fonação para outros músculos do corpo. As imagens sonoras são susceptíveis ao deslocamento e a condensação. Assim, o grito pode ser abafado em um pensamento contido, e uma declaração de amor pode ser pensada aos prantos.

3.4. A descarga do pensamento

Freud acredita que a corrente de Q durante o pensamento deve ser pequena, pois o gasto de grandes Qs significa uma perda para o ego que deve ser limitada na medida do possível, evitando o desperdício de energia necessária para a realização das ações específicas. Ademais, uma grande Q percorreria paralelamente várias vias associativas, descarregando-se nos terminais motores antes mesmo que os processos de pensamento pudessem ser desencadeados. Para que uma pequena corrente possa transpor as barreiras de contato, é necessário que as associações da fala, durante o processo de pensamento, estejam mais intensamente investidas do que durante a percepção simples.

A delimitação das imagens investidas pela atenção reduz a descarga e concentra os investimentos. As representações verbais, imagens sonoras extremamente qualificadas, proporcionam um menor gasto energético, contudo, a qualificação não pode interromper o fluxo, pois ela mesma se constitui em informações de descarga. A diferença entre o reflexo do grito e a projeção do pensamento está na forma de liberação, súbita ou por somação dos afetos, mas em ambos os casos ocorre um aumento de tensão no aparelho psíquico que tende a uma descarga sonora. Para Freud:

Talvez seja possível conhecer e reproduzir os processos perceptivos pela sua associação com as descargas de percepção, mas das facilitações estabelecidas pelo pensamento resta apenas o seu efeito, e não uma lembrança. Uma mesma facilitação de pensamento pode ter sido gerada por um único processo intenso ou por dez processos de menor força. As indicações de descarga verbal são, porém, as que vêm agora compensar essa lacuna; pois equiparam os processos de pensamento com os processos perceptivos, conferindo-lhe realidade e possibilitando a sua lembrança. (FREUD, 1895: 421)

Freud afirma que não se pode eliminar por completo as quantidades, pois os neurônios da consciência (ω), também devem ser concebidos como investidos com $Qs(\eta)$, e se esforçam para conseguir a descarga. Para ele, por menor que possa ser a força de um pensamento, ainda assim ele é um processo de descarga sonora, o que, no

final das contas, o equipara às percepções auditivas.

3.5. Atenção - O eco do grito

A princípio, as ações específicas só podem ser realizadas quando a atenção de uma pessoa experiente é voltada para um estado infantil. Quando o trabalho da ação específica é executado no mundo externo pela pessoa que ajuda nos cuidados da criança, essa última fica em posição de executar no interior de seu corpo a atividade necessária para remover o estímulo endógeno. Freud afirma:

Em primeiro lugar, existem objetos — percepções — que nos fazem gritar, porque provocam dor; é imensamente importante que essa associação de um som (que também desperta imagens motoras da própria pessoa) com uma [imagem] perceptiva, que em si já é complexa, ressalta [ressalte] o caráter hostil daquele objeto e serve [sirva] para dirigir a atenção para a [imagem] perceptiva. Numa situação em que a dor impede o recebimento de boas indicações da qualidade do objeto, a informação sobre o grito do próprio sujeito serve para caracterizar as lembranças que provocam desprazer e para convertê-las em objetos da atenção: está criada a primeira categoria de lembranças conscientes. Pouco falta agora para inventar a fala (FREUD, 1895: 421-422)

Antes mesmo que a mãe possa ter a oportunidade de dar algum significado ao grito, ele desperta a atenção da própria criança, qualificando, assim, a sensação de desprazer. É em relação à dor, “o mais imperativo de todos os processos” (FREUD, 1895: 359), que o eco da descarga sonora origina os primeiros traços de lembranças. Mas o choro da criança também atrai a atenção da mãe que, ao realizar a ação específica, remove o estímulo interno de forma permanente, apresentando a experiência de prazer para a criança. O grito é o primeiro traço psíquico, o elo entre as percepções internas e externas, o representante das alterações biológicas no espaço auditivo, o ponto inicial de referência da consciência e dos *processos secundários*. Para Freud:

Essa via adquire uma função secundária ao atrair a atenção da pessoa que auxilia (geralmente o próprio objeto de desejo) para o estado de anseio e aflição da criança; e, desde então, passa a servir ao propósito da comunicação, ficando assim incluída na ação específica. (FREUD, 1895: 421)

3.6. O objeto sonoro

A distinção impressa por Freud entre as imagens sonoras e a palavra é de suma importância para nossa hipótese, pois os significantes musicais também se qualificam como representações sonoras. A voz é considerada o primeiro instrumento melódico e as mãos e os pés os primeiros instrumentos de percussão. O homem primitivo buscava

harmonizar seu próprio ritmo com o dos seus semelhantes. Assim, a dança e o canto se acompanhavam do bater das palmas e dos pés. Ao associar a melodia cantada a uma representação de tempo, ele podia colocar-se em uníssono com os demais, representando simultaneamente sua unidade e sua separação com um objeto. Freud diz:

Existem outros objetos que emitem constantemente certos sons — isto é, em cujo complexo perceptivo o som desempenha um papel. Em virtude da tendência à imitação, que surge durante o processo judicativo, é possível encontrar informações de movimento que correspondam a essa imagem sonora. Também essa espécie de lembrança pode agora se tornar consciente. Só falta associar os sons intencionais com as percepções; feito isso, as lembranças de quando se observam indicações de descarga sonora tornam-se conscientes como as percepções e podem ser catexizadas a partir de Ψ . (FREUD, 1895: 422)

Através dos sons, a criança pode recriar a marca psíquica deixada pelo primeiro objeto de satisfação que inaugura o desejo, reeditá-lo no seu mundo interno e, posteriormente, invocá-lo no mundo externo. Da mesma forma, o caçador primitivo projetava sua voz sobre os sons emitidos pelos animais, identificando-se com eles e, posteriormente, o elemento concreto era separado de sua representação sonora, passando a ser o objeto da fantasia que podia substituir o objeto real. A reação do ambiente frente ao objeto sonoro fortificava a crença na sua capacidade mágica. Ao serem utilizados como uma forma de representação, os sons se transformavam em palavras.

É surpreendente a clareza com que Freud descreve a gênese da linguagem humana através das imagens sonoras, mas não chega a associá-las com a música. Para ele, tais imagens refletiam a origem da palavra, mas elas também podem servir como importante instrumento para a compreensão da linguagem musical, ou de algo como a *Nona Sinfonia* de Beethoven, na qual nenhuma nota foi realmente ouvida por seu compositor. Portanto, acreditamos que podemos nos beneficiar da lógica musical para traduzir as representações sonoras da fala que não respondem às regras verbais.

4. AS PULSÕES SONORAS

4.1. O conflito teórico

As hipóteses acerca das pulsões compõem a base do psiquismo na psicanálise. Elas se originaram dos princípios evolutivos de preservação do indivíduo e da espécie, representados na tradição mítica da oposição entre a fome e o amor, e concebidos por Freud (1915), em *As pulsões e suas vicissitudes*, como pulsões de autoconservação e

pulsões sexuais. O conflito psíquico se instaura na medida em que a sexualidade se desvia da função de autoconservação na qual, a princípio, se apoiara.

No exame do Caso Schreber (1911), Freud descreve a pulsão como sendo um conceito situado na fronteira entre o somático e o mental, o representante psíquico das forças orgânicas. No acréscimo à terceira edição do artigo *Três ensaios sobre a sexualidade* (1905), ele diz que: “a pulsão é o representante psíquico de uma fonte de estímulo endossomático, continuamente a fluir, um conceito que se acha na fronteira entre o mental e o físico” (FREUD, 1915: 159). Freud consolida essa idéia em *As pulsões e suas vicissitudes*.⁷

Entretanto, no artigo *Sobre o Narcisismo*, Freud afirma estar insatisfeito com sua primeira definição de pulsão e reformula essa concepção.⁸ Em artigos como *O Inconsciente* (1915) ou o *Recalque* (1915), Freud passa a afirmar que: “uma pulsão jamais pode tornar-se um objeto da consciência, somente a idéia (*vorstellung*) que representa a pulsão é que pode. Mesmo no inconsciente, uma pulsão não pode ser representada de outra forma senão por uma idéia” (FREUD, 1915: 182).

James Strachey (1915), na *Nota do editor inglês* em *As pulsões e suas vicissitudes*, afirma que esses dois conceitos, aparentemente divergentes da natureza de uma pulsão, encontram-se em várias passagens dos escritos de Freud. Para Strachey, a contradição é mais aparente do que real, e sua solução está precisamente na ambigüidade do próprio conceito — um conceito de fronteira entre o físico e o mental.

No livro *Freud e o Inconsciente*, Garcia-Roza (1994) afirma que a confusão maior decorre da não-distinção entre a pulsão como representante de fontes somáticas e os representantes psíquicos da pulsão. O autor diz que uma coisa é a pulsão, outra coisa é o representante psíquico da pulsão e outra coisa ainda é a pulsão como representante de algo físico. Se por um lado a pulsão representa psiquicamente as excitações emanadas do interior do corpo, por outro ela é representada pelos seus representantes psíquicos: a idéia (*vorstellung* ou *vorstellungrepräsentanz*) e o afeto (*affekt*).

⁷ Uma pulsão nos aparecerá como sendo um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que se originam de 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. (FREUD, 1915: 127)

⁸ Na ausência total de qualquer teoria das pulsões que nos ajude a encontrar nossa orientação, podemos permitir-nos, ou antes, cabe-nos começar por elaborar alguma hipótese para a sua conclusão lógica, até que ela ou se desintegre ou seja confirmada. (FREUD, 1914: 85)

Mais adiante, em *Além do Princípio do Prazer* (1920), Freud descreve as pulsões como o elemento ao mesmo tempo mais importante e mais obscuro da pesquisa psicológica e, afirmando estar desgostoso com o conhecimento científico de sua época e com os respectivos limites impostos ao seu dualismo pulsional, reformula a base da estrutura psíquica ao contrapor as pulsões de vida e de morte, o que também ficou conhecido como a *Segunda Tópica*. Nesse novo dualismo, o id é concebido como reservatório pulsional que inclui os dois tipos de pulsões do primeiro dualismo, e o ego se utiliza dessa energia comum, especialmente sob a forma de energia “dessexualizada e sublimada”. A função e a situação das pulsões no conflito são modificadas e os dois grandes tipos de pulsões da *Primeira Tópica* são propostos menos como motivações concretas do funcionamento do organismo, mas como princípios que regulam a atividade deste, como uma força existente por trás das tensões geradoras de necessidades do id.

No Vocabulário de Psicanálise, Laplanche e Pontalis comentam que a noção de pulsão de morte apresentada no segundo dualismo pulsional, que é reafirmada até o fim de sua obra, “não conseguiu impor-se aos discípulos e à posteridade de Freud da mesma maneira que a maioria das suas contribuições conceituais; continua sendo uma das noções mais controvertidas” (LAPLANCHE & PONTALIS, 1998:407). Luiz Hanns (1996), no Dicionário Comentado do Alemão de Freud, nos apresenta mais uma dificuldade na precisão do conceito de pulsão. Segundo o autor, a palavra alemã *trieb* é invejada por outros idiomas devido a sua riqueza de significados. *Trieb* não encontra uma correlação satisfatória em nenhuma outra língua.

Contudo, mesmo após a profunda reformulação teórica que originou a *Segunda Tópica*, no artigo da *Enciclopédia Britânica* (1926), Freud novamente confessa que para a psicanálise a teoria das pulsões ainda é uma região obscura. De qualquer modo, a teoria das pulsões é uma noção fundamental da psicanálise e está presente nas suas mais variadas formas nos textos freudianos.

4.2. Os sons pulsionais

Se por um lado os instrumentos teóricos só podem visualizar as pulsões através de elaborações muito complexas e controversas, pelo viés da percepção sua manifestação sonora é bem clara para Freud (1895). O recém-nascido, totalmente dependente de cuidados alheios, necessita de um reflexo externo que garanta sua

sobrevivência. A inervação da fala é a primeira a ser fortemente investida pelos impulsos somáticos e o grito, ao retornar pela audição, cria os primeiros traços de lembranças. O grito, que tem a sua fonte numa excitação corporal, acaba por suprimir a tensão interna ao exigir da mãe a realização da ação específica. Uma vez que a ordem sonora seja bem-sucedida, a pulsão se fixa ao objeto sonoro, pondo fim à sua modalidade por meio de uma intensa oposição ao desligamento.

O som produzido pela descarga orgânica traduz pela primeira vez a energia somática em psíquica, passando a representar o estado de desejo. O grito é uma expressão no limiar das três grandes polaridades que dominam a vida psíquica humana: “a atividade-passividade [biológica], o ego-mundo externo [real], o prazer-desprazer [econômica]” (FREUD, 1915: 144). Ao contrário das constantes reformulações teóricas sobre as pulsões, a função originária do grito permanece intacta até o fim da obra de Freud (1929), como podemos comprovar em textos como *O mal-estar da civilização*:

Uma criança recém-nascida ainda não distingue o seu ego do mundo externo como fonte das sensações que fluem sobre ela. Aprende gradativamente a fazê-lo, reagindo a diversos estímulos. Ela deve ficar fortemente impressionada pelo fato de certas fontes de excitação, que posteriormente identificará como sendo os seus próprios órgãos corporais, poderem provê-la de sensações a qualquer momento, ao passo que, de tempos em tempos, outras fontes lhe fogem — entre as quais se destaca a mais desejada de todas, o seio da mãe —, só reaparecendo como resultado de seus gritos de socorro. Desse modo, pela primeira vez, o ego é contrastado por um ‘objeto’, sob a forma de algo que existe ‘exteriormente’ e que só é forçado a surgir através de uma ação especial. (FREUD, 1929: 76)

Antes que a criança tenha instrumentos elementares para construir qualquer outro tipo de imagem mais elaborada, o desprazer se projeta no próprio grito de dor. O seio materno se forma em volta de representações sonoras já portadoras de significado. Pesquisas recentes comprovam que, nos últimos meses de gravidez, o feto já responde a padrões sonoros como a voz da mãe ou musicais, indicando uma maturação biológica extremamente precoce da atividade auditiva.

Determinadas características relacionadas a percepções auditivas as aproximam das pulsões mais do que outros estímulos externos que podem ser facilmente evitados. O orifício auditivo humano, por exemplo, está constantemente aberto, não possui membrana ou qualquer tipo de proteção física, como pálpebras ou lábios. A vibração sonora é uma forma de energia peculiar, ela se propaga e se reflete bem em praticamente todos os tipos de materiais, fluindo e projetando uma complexa imagem

tridimensional de todo o ambiente, atravessando paredes, portas e sonhos, quando não interrompe o próprio sono. Algumas dessas características são bem conhecidas por diversas áreas das ciências e já há muito utilizadas em instrumentos como os sonares ou em projetos acústicos. A percepção auditiva desperta precocemente a atenção, originando um objeto sonoro capaz de lembrar o desprazer e, simultaneamente, reativar a experiência de prazer. O investimento nas imagens sonoras tece uma rede de representações associadas ao grito que serão reativadas no estado de desejo.

Na origem da pulsão as traduções sonoras são precárias, seja pela defasagem na capacidade de processamento e resposta dos aparelhos envolvidos, seja porque a mãe traz consigo um resto não traduzido do seu próprio psiquismo. Mas, afinal de contas, o grito pode garantir a finalidade pulsional de satisfação, e, por conseguinte, a sobrevivência da criança.

4.3. As vicissitudes da audição

As palavras não são as únicas representações de origem acústica, como pode testemunhar a música. Na aquisição musical, repetem-se todos os princípios descritos por Freud (1895) na construção das representações de palavra. Dar forma aos sons, na música tem o mesmo significado tranqüilizador que encontrar a palavra adequada para expressar um afeto ou uma impressão. A música se constitui em algo que pode ser descrito como uma modalidade de pensamento, uma idéia com uma lógica que lhe é própria.

A linguagem verbal e a musical são códigos de comunicação originados da mesma forma de qualificação dos afetos. A música remete ao próprio instante de compreensão e ao prazer da descarga, através das variações entre o grito e a fala. A linguagem verbal se solidifica tardiamente em um jogo de relações sonoras muito limitadas e codificadas. A palavra evolui até alcançar uma maior clareza e riqueza expressiva que a afasta cada vez mais do sentido sonoro puro. A música e o verbo tomam caminhos diferentes em um segundo momento da comunicação humana, mas continuamente recorrem um ao outro graças à origem sonora comum, como podemos perceber claramente na poesia ou na canção.

Determinadas representações são encontradas em todas as formas de linguagens acústicas, outras são singulares de determinadas culturas ou do próprio sujeito, mas todas respondem aos mesmos princípios básicos, tanto de um ponto de vista ontológico

como filogenético. As vicissitudes das imagens auditivas demarcam o que existe de comum e de singular na linguagem sonora, perpassando pela história da sociedade e do sujeito. Os sons compartilhados dentro de uma cultura se transformam, em grande parte, nas representações de palavras, outros, em representações musicais, alguns ainda permanecem diretamente ligados à satisfação do afeto pela descarga pura.

O próprio discurso psicanalítico possui suas prosódias e canções específicas, derivadas da técnica utilizada e da história particular do analisando e do analista. Melodias pobres, cadência lenta, intensidade e tons baixos podem ser reflexos de uma estrutura depressiva na fala. Características opostas são prováveis de serem encontradas no discurso maníaco. A formalidade das imagens acústicas, com melodias, pontuações e entonações acentuadas, que buscam precisar as regras verbais, pode estar a serviço de uma estrutura obsessiva, enquanto a fala do histérico se liberta do rigor, com variações sonoras mais ricas.

Em casos extremos, a força pulsional pode mesmo silenciar o aparelho fonador como, por exemplo, na afasia motora em quadros histéricos, ou criar padrões indesejáveis na fala, como na gagueira. Alguns casos de dissonância radical entre as representações sonoras podem indicar uma falha estrutural grave no psiquismo. No artigo *Análise de um caso de paranóia crônica* (1896), Freud afirma que um detalhe característico do delírio paranóico é que o tom do discurso pode suprimir por completo o conteúdo semântico do mesmo.

Fora da clínica, o mesmo tipo de referência acústica pode ser ouvido. Um discurso científico ou jornalístico busca maior clareza das imagens verbais, enquanto a poesia explora o sentido sonoro puro, aproximando-se da canção. Um discurso amoroso busca sua coerência sonora em melodias agradáveis e sedutoras, com timbres e ritmos suáveis, ao contrário de uma briga, na qual o ritmo se acelera, os timbres de voz e a intensidade agredem a audição, podendo até mesmo abolir o verbo em um grito puro.

5. CONCLUSÃO: A ORIGINALIDADE SONORA DO PSIQUISMO

A paradoxal relação de Freud com a música deslumbra um conflito que acreditamos estar associado à própria origem auditiva do instrumental psicanalítico. Freud recalca a música materna, mas cria sua própria partitura da escuta, uma espécie de *Concerto Psicanalítico*. A qualificação dos afetos através das imagens sonoras permite à criança a passagem da sonoridade orgânica ao som verbal primário e, finalmente, ao

código socialmente compartilhado⁹. O som falado é percebido pela audição, torna-se parte da realidade sensível que nos envolve, apresentando-se ao sujeito como uma parte de si mesmo que lhe vem do exterior.

A projeção sonora da pulsão é a condição de realidade do pensamento, é o seu próprio objeto. Para Freud as imagens sonoras constituem-se no elo exclusivo entre as percepções e os processos psíquicos secundários, interagindo, assim, no pensamento ou na própria escrita, que devem ser traduzidos em representações sonoras antes de ganhar vida. A palavra pode abstrair-se do objeto representado, mas não podem abstrair-se do objeto sonoro, e, conseqüentemente, dos seus diversos sentidos. Uma dissociação radical entre a imagem verbal e o sentido sonoro pode resultar em processos patológicos nos quais o tom se sobrepõe por completo ao conteúdo, característica essa, típica da paranóia. O mesmo tipo de dissociação desastrosa por parte da mãe em relação ao grito do bebê pode tirar suas chances de sobrevivência.

Os sons equilibram a finalidade pulsional do discurso entre significados verbais e sonoros. O discurso se precipita em um universo sonoro para escapar de um sentido inautêntico que oprime a sua finalidade última. A palavra evolui até alcançar maior riqueza expressiva, mas não pode anular os efeitos do seu próprio funcionamento; as imagens sonoras qualificam as palavras. A música possibilita uma união sonora prazerosa com o ambiente, proporcionando uma regressão à experiências primárias cuja ausência original de limites entre o eu e a realidade exterior pode ser revivida.

Através do presente trabalho, pretendemos demonstrar algumas das inúmeras associações possíveis entre música e psicanálise. Esperamos ter sustentado a hipótese de que as imagens sonoras representam diferentes processos psíquicos, e que o duplo sentido do objeto sonoro interfere na fala e no pensamento. Podemos interpretar o sentido de uma conversa amorosa ou de uma briga sem que se compreenda, para tal, uma única palavra do que foi dito, apenas por suas qualidades sonoras. O mesmo texto lido de duas formas diferentes pode atender a finalidades opostas, dependendo da entonação do leitor. O sujeito também possui uma identidade sonora ontológica, uma maneira de falar que reflete algo de sua história e de sua estrutura psíquica. Devemos

⁹ Se o que foi falado primariamente foi um dialeto e não uma língua literária, as imagens motoras e sonoras das palavras adquiridas pela soletração têm de ser superassociadas às imagens antigas; assim, temos de aprender uma nova língua — tarefa facilitada pela semelhança entre o dialeto e a língua literária. (FREUD, 1915: 219)

estar cientes dos ganhos e perdas envolvidos nas associações da comunicação humana, às distorções inerentes aos processos de traduções.

A incorporação de representações musicais na metapsicologia pode originar bons frutos em possibilidades ainda pouco exploradas pela escrita psicanalítica. O saber musical possui inúmeras informações que podem enriquecer a psicanálise, portanto, achamos importante que a música ganhe maior atenção dentro dos estudos psicanalíticos. Ao associarmos as representações musicais às representações freudianas, acreditamos abrir novos horizontes em ambas as áreas na tentativa de compreendermos a linguagem humana. Os sons estão em um constante jogo pulsional, desde o primeiro grito de dor até a mais sublime canção espiritual.

Dizer através da música o que é a verdade de um sentimento, que pela beleza pode salvar o mundo, é impossível talvez definir, definir em palavras; mas aí está sua grandeza, a grandeza da música de dizer sem palavras muito além de tudo aquilo que as palavras podem alcançar.

Arthur da Távola

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABERASTURY, Arminda. *A percepção da morte na criança e outros escritos*, 1978. Trad. Maria Nestrovsky Folberg. Porto Alegre: Artes Médicas, 1984.

ANZIEU, Didier. *O Eu-Pele*, 1985. Trad. Zakie Yazigi e Rosali Mahfuz. São Paulo, Casa do Psicólogo, 2000

AULAGNIER, Piera. *A Violência da Interpretação: do pictograma ao enunciado*, 1975. Trad. Maria Clara Guimarães Pellegrino. Rio de Janeiro: Imago, 1979.

BARSA, *Enciclopédia*. 1998 – CD-ROM.

DIDIER-WEILL, Alain. *Nota Azul: Freud, Lacan e a arte*, 1976. Trad. Cristina Lacerda e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Ltda, 1997.

FREUD, S. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Projeto para uma psicologia científica*. (1950 [1895]). v.I.

_____. *A interpretação dos sonhos*. (Parte I). 1900. v. IV.

_____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. 1905. v. VII.

_____. *Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa*. 1908. v. IX.

_____. *O interesse científico da psicanálise*. 1913. v. XIII.

_____. *Moisés de Michelangelo*. 1914. v. XIII.

_____. *Sobre o narcisismo: uma introdução*. 1914. v. XIV.

_____. *As pulsões e suas vicissitudes*. 1915. v. XIV.

_____. *O inconsciente* 1915. v. XIV.

- _____. *Repressão*. 1915 v. XIV.
- _____. *Uma dificuldade no caminho da psicanálise*. 1917. v. XVII.
- _____. *O estranho* 1919. v. XVII.
- _____. *Além do princípio do prazer*. 1920. v. XVIII.
- _____. *O Mal-estar na civilização*. (1930 [1929]) v. XXI.
- GARCIA-ROZA, L. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. *Freud e o Inconsciente*. (1984), 15. ed. 1998.
- _____. *Introdução à Metapsicologia Freudiana*. v. I. *Sobre as Afasias* (1981) – *O Projeto de 1895*. ed. 1991.
- _____. *Introdução à Metapsicologia Freudiana*. v. III. *Artigos de Metapsicologia, 1914 - 1917* (1995). ed. 1996.
- GREEN, André. *O discurso vivo: uma teoria psicanalítica do afeto*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982.
- HANNS, Luiz. *Dicionário Comentado do Alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- JONES, Ernest. *Vida e obra de Sigmund Freud*, 1961. Trad. Marco Aurélio de Moura Mattos Rio de Janeiro: Zahar Editores S. A., 1979. 3. ed.
- KRISTEVA, Julia. *As Novas Doenças da Alva*, 1993. Trad. Joana Angélica D'Avila Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002
- LACAN, Jacques. *O Seminário*.
- _____. Livro 1, *Os Escritos Técnicos de Freud*. 1975. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- _____. Livro 2, *O Eu na Teoria de Freud e na Técnica da Psicanálise*. 1978 RJ : Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. Livro 3, *As Psicoses*. 1981 Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1975.
- _____. Livro 5, *As Formações do Inconsciente*. 1998 Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- _____. Livro 6, *El Deseo y su interpretación*. Versión completa de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, 2000.
- _____. Livro 7, *A Ética da Psicanálise*. 1986 Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- _____. Livro 8, *A Transferência*. 1991 Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- _____. Livro 10, *La Angustia*. Versión completa de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, 2000.
- _____. Livro 11, *Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. 1973 Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- _____. Livro 15, *El Acto Psicoanalítico*. Versión completa de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, 2000.
- _____. Livro 16, *De un otro al outro*. Versión completa de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, 2000.
- _____. Livro 17, *O Averso da Psicanálise*. 1991 Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- _____. Livro 20, *Mais, Ainda*. 1975 Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. Livro 24, *Lo no sabido que sabe de la una-equivocación se ampara en la morra*. Versión completa de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, 2000.
- LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. *Vocabulário de Psicanálise*, 1982. Trad. Pedro Tamen, São Paulo: Martins Fontes, 1998. 3. ed.
- LECOURT, Edith. *Freud e o universo sonoro: o tique-taque do desejo*, 1992. Trad. Estela dos Santos Abreu, Goiânia: Editora da UFG, 1997.
- LIMA, Paulo Costa. *Música, um paraíso familiar e inacessível*. In: *Percurso*, nº 15 – 2/1995.
- MIRADOR, *Encyclopaedia Britannica do Brasil*. Rio de Janeiro: São Paulo, 1976. v. XII.
- QUINET, Antônio. *As 4 + 1 Condições da Análise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991
- RIBEIRO DA SILVA, Antônio Franco. *A metapsicologia de Freud*. Belo Horizonte: A. S. Passos Editora Ltda., v. I. 1995.

ROCHA, Guilherme Massara. *Os sons e as coisas – Notas sobre o real em Freud*. In: Destarte. v. 2, n. 1 (1.sem.2003). Vitória: Faculdade Estácio de Sá.

UNES, Wolney. *Entre músicos e tradutores: a figura do intérprete*. Goiânia: Editora da UFG, 1998.

FREUD'S SONOROUS OBJECT

ABSTRACT

The initial goal of this research is to try to comprehend why music has not attracted substantial attention on psychoanalyses studies yet though the importance of several artistic influences since the earliest Freud's theories elaborations. It recovers some original representations from psychoanalyses conceptions due to the belief that this misconception is paradoxically linked to the psychoanalyses history founder. The association of verbal language and the musical images appears to be prosperous due to the fact that both of them can be understood by sonorous representations. In the Project for a Scientific Psychology (1895), for example, Freud describes desire qualification through children's screams until the word indicating the sonorous representation on the drives origin. Considering Freud's ideas it is possible to deduct that determined speech sonorous representations besides the verbal image interferes on the discourse semantics or even on the thought in a constant game between word representation and its drive function. This research demonstrates that the speech has different sonorous representations associated to all kind of psychic processes and some of them can be translated by music self-logic.

Key words: sonorous representation, musical & verbal image, speech's musicality.

©2006 *Psicanálise & Barroco*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos
Juiz de Fora, MG - Brasil
Tel.: (32) 2102 3117

dmaurano@psicanaliseebarroco.pro.br

www.psicanaliseebarroco.pro.br

