

Música barroca e sua interlocução com a psicanálise

*Andréa da Silva Santiago**

A música sempre foi utilizada por diferentes povos com finalidades mais distintas, desempenhando funções diferentes nos vários tipos de sociedade. Assim, por exemplo, ela foi e ainda é utilizada em rituais, sejam eles religiosos ou não, reflete posturas ideológicas ou simplesmente expressa manifestações artísticas. Desta forma, paralela à história da humanidade, temos a história da música, onde percebemos que os sons foram organizados das formas mais diversas, gerando, conseqüentemente, uma diversidade e uma riqueza musical muito grande. Os sons e os ruídos, produtos da natureza, foram manipulados pelo homem, surgindo a música, uma obra humana.

Ao trabalharmos com música estamos ao mesmo tempo trabalhando com os sons. De uma maneira simplificada o som é representado por uma onda denominada onda sonora, decorrente da vibração dos corpos que se transmite através de uma propagação ondulatória. Porém, na realidade, a onda sonora é bem mais complexa do que esta definição; pois cada som concreto corresponde não a uma onda pura, mas a um feixe de ondas que se superpõem e se interferem. Basicamente a natureza nos oferece dois tipos de experiência de onda complexa: de um lado temos as frequências constantes, regulares, estáveis, com altura definida e que produzem o que chamamos de som afinado; do outro lado temos as frequências irregulares, instáveis, como aquelas que produzem os barulhos e os ruídos¹. Assim, nas palavras de Wisnik *Ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que som e ruído se opõem e se misturam*.² Desta forma, prossegue o autor nos dizendo que os sons afinados pela cultura e que fazem a música estarão sempre dialogando com a instabilidade, com a dissonância e com o próprio ruído.³ Isto é muito significativo para nós, pois como veremos a música barroca retrata um pouco o acolhimento das dissonâncias, instabilidades, além de elementos musicais heterogêneos e contrastantes.

* Psicóloga pela Universidade Federal de Juiz de Fora, violonista pelo Conservatório Estadual de Música Haydê França Americano e bolsista de Iniciação Científica de Apoio a Grupos pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

¹ WISNIKI, José Miguel. *O som e o sentido*, p. 15-24.

² Idem, p. 24.

³ Idem, p. 24.

Dada esta diversidade e abundância musicais existentes faremos um recorte e utilizaremos a música barroca, porém, não somente para descrever e elencar as características musicais presentes nesta música, mas sim com o fito de promover uma interlocução ou diálogo com a psicanálise que possui uma afinidade com as artes de um modo geral. O próprio desenvolvimento deste texto mostrará ao leitor os fundamentos que justificam a escolha da música barroca para promover tal diálogo, bem como os motivos pelos quais daremos ênfase à música instrumental.

Na crítica musical do século XVIII a palavra barroco foi utilizada com um tom pejorativo ao referir-se à música. Tanto é assim que uma obra musical de Rameau estreada em 1733 (*Hyppolyte et Aricie*) fora caracterizada por um crítico musical anônimo da Renascença como barulhenta, pouco melodiosa, caprichosa e extravagante nas suas modulações, repetições e flutuações métricas.⁴

Já no século XIX o termo barroco passou a ser utilizado em relação às artes em geral de uma maneira menos pejorativa, designando, conforme Jacob Burckhardt e Karl Baedeker, tendências ostentosas, decorativas e expressionistas da pintura e arquitetura de seiscentos. Naturalmente, tal como ocorreu com as artes em geral a música barroca também escapou das imputações depreciativas que lhe eram atribuídas, haja visto a própria relação estreita que sempre existiu entre a música e as outras atividades artísticas criadoras do homem, tal como a literatura, pintura e arquitetura.⁵

O que se pode perceber nos primórdios da música barroca é que existiam intenções e idéias novas, havendo, pois, uma discrepância entre intenção e os recursos musicais da época. Contudo, já nos meados do século XVII já estavam consolidados novos recursos de harmonia, colorido e forma, possibilitando aos compositores exprimirem mais adequadamente suas idéias.⁶

Preliminarmente, cumpre-nos salientar que no presente trabalho não buscamos fazer uma análise da música barroca enquanto situada em limites históricos, pois apostamos que o barroco não se encerra em um período. Assim estaremos apontando e delineando certos aspectos da música barroca que representam por si só um convite para dialogar e pensar a psicanálise.

⁴ GROUT, D. J. & PALISCA, C. V. *A História da música ocidental*, p. 307.

⁵ Idem, p. 308.

⁶ Idem, p. 311.

De qualquer forma, os historiadores da arte designavam como barroco o que vai dos finais de 1600 até cerca de 1750. Em música, apesar da diversidade de estilos que surgiram neste período de tempo, é possível tomar tais datas como limites aproximados entre as quais se desenvolveram determinadas formas de expressão musical, ideais de sonoridade e composições. Enfim, uma parte importante das obras criadas nesta época guarda uma série de características musicais comuns.⁷

De acordo com Massin podemos, de maneira geral, observar dois momentos na música barroca: um primeiro em que a música instrumental era associada à música vocal; e um segundo momento em que a música instrumental foi se tornando independente do texto, portanto, mais simbólica.⁸

Em relação ao primeiro momento, tanto na Itália como na França e na Alemanha não havia música específica para instrumentos antes do século XVIII; a escrita para as vozes instrumentais era semelhante à das vozes simplesmente, ou seja, o instrumento apenas repetia o som emitido pela voz humana. Foi neste contexto que surgiu na Itália, no início do século XVII, o estilo representativo, com os madrigais e as óperas de Claudio Monteverdi. Em contrapartida, o bom entendimento do que era falado e do próprio sentido das palavras cantadas foi possível com o estilo recitativo que enfatizou veemente a recitação e o aspecto textual e oratório da música vocal. O estilo recitativo era encontrado na maior parte dos gêneros musicais e almejava sempre que a música se aproximasse o máximo possível da palavra falada e da eloquência do orador.⁹ Tanto é assim que em Florença, no início do século XVII, havia uma supervalorização do recitativo, buscando reforçar o impacto expressivo da palavra; na verdade, buscava-se uma maneira de "falar em música". O próprio Giulio Caccini, considerado o fundador do *bel canto*, afirmava que *era preciso que a música fosse de início 'letra' e que "o ritmo e o som viessem depois"*.¹⁰ Desta forma, a expressão vocal deveria ser perfeitamente capaz e apropriada às emoções, mostrando-se capaz de traduzir a gama de sentimentos. A proposta da camerata (um grupo de artistas e aristocratas de Florença) apontava neste sentido, qual seja, o de reforçar o impacto expressivo da palavra, para isso recorrendo a um estilo melódico declamatório que

⁷ Idem, p. 308.

⁸ MASSIN, J. & MASSIN, B. *História da música ocidental*, p. 318.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem, p. 328.

gostaria de aproximar-se da monodia grega, recusando o ideal polifônico com a tentativa do retorno à "expressão natural dos sentimentos". Entretanto, na contramão do rigor deste movimento em que se supervalorizava a palavra, não podemos deixar de citar o nome de **Cláudio Monteverdi** (1567-1643). Monteverdi, contrariamente às posições de seus contemporâneos não sufocou a música em prol do texto; a ópera em Monteverdi confronta o tempo narrativo da ação com o tempo musical, um iluminando o outro. Desta forma, ele explorava o jogo de timbres instrumentais e vocais, sendo que a música se relacionava com cada situação poética.¹¹ Além disso, a estética de Monteverdi correspondia de certa maneira à teoria de Platão, segundo a qual as emoções humanas podem encontrar sua correspondência por meio dos modos da música. O próprio Monteverdi refere-se a esse respeito ao terceiro Livro da república de Platão: "*toma a harmonia que imita a voz e os tons de um guerreiro que parte corajosamente para o combate... sabendo que os contrastes têm o dom de comover nossa alma, como Boécio*".¹²

Monteverdi pode ser considerado como precursor do barroco, pois trabalha em um momento de transição do contraponto típico da escrita polifônica predominantes da Renascença para o início do Barroco onde começa a se desenvolver o tonalismo, a melodia acompanhada e a harmonia. O estilo inovador e ousado de Monteverdi estendeu-se para além das fronteiras da península italiana; o próprio compositor alemão Heinrich Shütz, recebeu forte influência de Monteverdi. Este estilo pode ser observado nas árias italianas, pois elas eram muito diferentes das que foram compostas em todas outras nações do mundo: os italianos passam toda hora do bequadro ao bemol e do bemol ao bequadro; arriscam as cadências mais forçadas e as dissonâncias mais irregulares. Pode-se dizer que, inicialmente, a música do século XVII esteve a serviço da palavra e da compreensão do texto literário. Entretanto, percebe-se que, com o decorrer do tempo, a música barroca foi desenvolvendo uma linguagem própria, criando seu código próprio, encontrando uma série de figuras musicais e fórmulas melódico-ritmicas aptas para expressar os diferentes tipos de paixões, de emoções ou sentimentos, tornando-se cada vez mais simbólica, particularmente com Bach mais tarde.¹³

¹¹ Idem, p. 327-9.

¹² Idem, p. 337.

¹³ Idem, p. 327-9.

Podemos nos valer dos escritos de Nietzsche, já que a música ocupa um lugar central em sua obra e em sua vida, pois o filósofo expressa muito bem o sentido simbólico a que estamos nos referindo. Como vimos, a música, na ópera, era utilizada com a finalidade precípua de transmitir a objetividade do texto, passar a mensagem do próprio texto. Entretanto, para Nietzsche, a música deve estar livre da submissão ao sentido, pois ela desperta a criação e representa a própria possibilidade da criação.¹⁴ Na sua concepção a música não pode servir de meio ou tornar-se escrava da palavra, pois ela ultrapassa o texto. Nas palavras de Nietzsche:

*A música jamais pode servir de meio. Mesmo em seu estado mais grosseiro, sempre ultrapassa o texto e o rebaixa a ser apenas seu reflexo. Comparada à música, toda expressão verbal tem qualquer coisa de indecente; dilui e embrutece, banaliza o que é raro.*¹⁵

Não que a palavra e texto sejam inconciliáveis ou incompatíveis, mas a grande questão colocada por Nietzsche é que a ópera pretendeu enfatizar relação necessária entre duas realidades distintas: o som e a palavra.¹⁶ O que Nietzsche nos diz não está longe de nossa realidade e é bem fácil de ser compreendido, pois, qual de nós já não se surpreendeu cantarolando uma melodia sem entender ou conhecer o texto que a acompanha? Vemos, pois, que de alguma forma a música nos toca despertando em nós diferentes sentimentos e sensações, ou seja, ela prescinde da palavra. Assim, o próprio ritmo, a harmonia, a melodia e a própria dinâmica da música revestem a música de sua função simbólica; pois ela não “diz” nada, não afirma, mas sugere e toca a cada um de uma maneira. Então, no momento em que houve uma independência da música instrumental e a música vocal, percebe-se que aquela se afirma como uma instância própria, consagrando uma afirmação do som pelo som.

No mesmo sentido, privilegiando a música, dispõe Wisnik:

Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõe à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do

¹⁴ DIAS, R. M. *Nietzsche e a música*, p. 15.

¹⁵ Idem, p. 75.

¹⁶ Idem, p. 76.

*afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas.*¹⁷

Não se trata, aqui, de negar a ópera enquanto manifestação artística, mas estaremos enfatizando a música instrumental que veicula única e exclusivamente o som, posto que este, como veremos, possui um papel fundamental em nosso psiquismo, o que foi reconhecido pela psicanálise.

Inicialmente não podemos deixar de citar as considerações de Lacan acerca da primazia do significante (S) sobre o significado (s).

Sabemos que Ferdinand de Saussure em sua reforma linguística propôs uma concepção estruturada da linguagem, em que os elementos linguísticos fossem abordados considerando-se as relações entre eles, ao invés de um estudo compartimentalizado destes elementos. Assim, Saussure representou o signo (unidade linguística) substituindo a palavra conceito pelo significado e à imagem acústica pelo significante, representado da seguinte forma: signo = s/S. Lacan utiliza a concepção estrutural da linguagem proposta por Saussure aplicando-a ao campo da psicanálise, pois acredita que o inconsciente é estruturado como a linguagem. No entanto ele inverte a relação s/S para S/s, pois aposta que a regra fundamental da psicanálise evidencia a autonomia e a primazia do significante em relação significado, visto que será o significante e não o significado que governará o discurso do sujeito. Este significante, entretanto, além de ser uma imagem acústica do som constitui a marca psíquica deste som.¹⁸ A respeito da primazia do significante, dispõe Marco Antônio Coutinho Jorge:

*Lacan isola na descoberta Freudiana do inconsciente aquilo que denomina de primazia do significante para o sujeito e, assim, inverte o algoritmo do signo linguístico saussureano (significado/significante), escrevendo S/s: significante separado do significado por uma barra resistente à significação: o inconsciente é, em seu fundo, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem.*¹⁹

A questão do som, ou seja, da importância do som para o psiquismo também é elucidada por Alain Didier-Weill em seu texto Nota Azul. Weill usa como metáfora a nota azul a qual se referiu Chopin e marca o lugar que os sons representam para o psiquismo

¹⁷ WISNIK, op. cit. p. 25.

¹⁸ MAURANO, D. *Nau do desejo*, p. 100-3.

¹⁹ JORGE, M. A. C., *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*, p. 80.

humano. O autor nos propõe uma reflexão acerca do gozo nostálgico que sucede uma emoção musical. Tal nota azul, segundo diz: “(...) *nos acertará na mosca e desenvolverá o estado de gozo e será, sem jamais ser monótona, sempre a mesma (...)*”. Isto se deve pelo fato de que a nota azul estrutura o psiquismo humano, ou seja, ela nos deixará uma marca e, por isso, seremos eternamente dependentes de seu som que carrega consigo o estado de gozo; tal estado de gozo decorrente da presença material e real da nota azul tão logo cessará com a sua ausência, com a interrupção das vibrações sonoras.²⁰ A nota azul tal como nos diz Didier-Weill escapa ao nosso controle, não podemos aprendê-la ou apanhá-la. Vejamos:

*Ela só se dá em nós uma vez que imediatamente nos escapa. Nesse sentido, essa impossibilidade de mantê-la aprisionada faz de nós seus prisioneiros, como se o poder que ela tinha sobre nós estivesse ligado à sua inescritibilidade.*²¹

Assim, este gozo nos é possível senão pela sua presença real. Desta forma não é possível reter em nós o efeito que ela nos produz.

Da mesma forma, Luciana Afonso Gonçalves destaca a importância da voz e, conseqüentemente, do som dela advindo na constituição da estrutura subjetiva. Cita várias pesquisas que foram feitas na década de 60 que estudaram a experiência auditiva dos nascituros. Um desses estudos conclui que o abdômem e o útero da mulher grávida são lugares barulhentos e que a criança percebe a voz da mãe. Entretanto o universo do nascituro, que ouve a partir da vigésima quarta semana, é dominado pelo batimento ritmado do coração da mãe.²² Estes estudos revelam como os sons invadem o universo da criança antes mesmo dela vir ao mundo. O bebê é desde o início marcado por uma musicalidade advinda da voz do outro que o constitui. Prescindindo de qualquer significado o som proveniente da voz da mãe permite que esta transmita a passagem ao simbólico. Desta forma a musicalidade da fala funciona como um passaporte e nos inaugura ao mundo da linguagem.²³ Vejamos o que dispõe Wisnick acerca da musicalidade da fala da mãe:

Quando a criança ainda não aprendeu a falar, mas já percebeu que a linguagem significa, a voz da mãe, com suas melodias e seus toques, é pura música, ou é aquilo que depois continuaremos para sempre a ouvir na música: uma linguagem onde se percebe o horizonte

²⁰ DIDIER-WEILL, A. *Nota azul: Freud, Lacan e a arte*, p. 58-60.

²¹ Idem, p. 60.

²² GONÇALVES, L. A. *A voz na psicanálise: um sopro de vida*, p. 21-25.

²³ Idem, p. 79.

*de um sentido que no entanto não discrimina em signos isolados, mas que só se intui como uma globalidade em perpétuo recuo, não-verbal, intraduzível, mas, à sua maneira, transparente.*²⁴

Feitas estas considerações a respeito do lugar que o som ocupa em nosso psiquismo, passemos ao segundo momento onde abordaremos a música instrumental, em que começou a reinar a ordem do simbólico, em que a música instrumental se divorciava da música vocal, da palavra, da objetividade do texto, apontando para o mais além, para a ordem da representação que escapava à palavra.

A história da música instrumental confunde-se um pouco com a música vocal. Em vários países da Europa como Itália, Alemanha, França, dentre outros, percebe-se que não havia música específica para instrumentos antes do século XVII. Como já foi dito a escrita para as vozes instrumentais era semelhante à escrita das vozes. Entretanto, no final do século XVI e no começo do século XVII, um passo foi dado graças ao instrumento favorito da época, o alaúde, que é um instrumento polifônico. O Alaúde possibilitou que a consciência musical contrapontística cedesse lugar à consciência musical harmônica. É que, até então, a técnica predominante era o contraponto que consistia na perseguição no tempo de várias notas; com o alaúde era possível o encontro dessas vozes na simultaneidade, encontro este que caracteriza a harmonia. Aos poucos, a evolução da música instrumental iria levar a uma independência da música vocal e, mais tarde, surgiria o concerto, essa música abundante em que o contraste e o diálogo eram cultivados. É que o barroco nascente amava a riqueza de sonoridades, os coloridos instrumentais, por isso os grupos instrumentais inevitavelmente conquistariam seu espaço. As definições das formas das músicas instrumentais foram se definindo lentamente, já que no início as músicas instrumentais eram transcrições. Embora as definições fossem ainda muito vagas, aos poucos as formas instrumentais foram se distinguindo em sonatas, cantatas e tocatas. As sonatas eram peças que deveriam ser executadas por instrumentos de sopro e de corda; já as tocatas seriam executadas por instrumentos de teclado, cravo ou órgão; finalmente as cantatas eram peças para serem cantadas.²⁵

Passemos agora a dissertar mais profundamente sobre o gênero concertante ou o concerto que é uma das modalidades de composição nascida no barroco. Acreditamos que o

²⁴ DIDIER-WEILL, op. cit., p.27.

²⁵ MASSIN, J. & MASSIN, B. op. cit., p. 349-52.

concerto possui certas características musicais que permitem uma aproximação da música barroca com a psicanálise.

Quanto ao nascimento do concerto, vemos que este gênero passou por muitas transformações e somente no limiar dos séculos XVII e XVIII é que apareceria como forma estável. Assim o termo concerto, concertato ou música concertata indicava que a música vocal deveria ser necessariamente acompanhada por instrumentos. Curiosamente analisando etimologicamente a palavra concerto, vemos que ela carrega uma ambiguidade que é muito significativa para o barroco, pois ela vem do latim *concertare* que quer dizer “lutar um contra o outro” ou do latim *consere* que significa unir-se.²⁶ Sobre o concerto , vejamos o que dispõe Massin:

Os termos “concert”, “concerto”, concerto e concertar, etc. tinham, na época, uma conotação musical que é mais ou menos precisa, mas também encerravam uma significação filosófica e cosmológica que indicava o acordo do múltiplo na unidade (como o concerto dos planetas); ou, às vezes, também o contrário: o princípio de contraste, de antítese, de oposição e mesmo de luta. Se, na música, ainda não aparecia no plano temático, este princípio do contraste já se apresentava, na música do barroco, sob outras formas: contraste dinâmico forte-piano, contraste dos efeitos de eco, dualismo, tensão entre consonância e dissonância, polarização cada vez maior entre tom maior e tom menor, binariedade ária-recitativo, melodia-baixo contínuo, harmonia-polifonia; ou ainda bipolaridade das massas sonoras (tal como, e mesmo antes, nas obras de cori spezatti [coros dissociados] cantadas na Basílica de São Marcos de Veneza); ou os ataques alternados, quase competitivos, dos soli ou do concertino e do ripieno ou dos tutti; e finalmente, no plano teórico, confronto entre o primado da melodia e o da harmonia. Tais oposições iriam corresponder mais ou menos ao claro-escuro, às visões em profundidade e outras técnicas das artes plásticas.²⁷

Pode-se dizer que Veneza é o berço da música barroca em que a estética das alternâncias e dos contrastes encontraram uma preferência entre os músicos. Tais contrastes podiam ser observados nos grupos vocais tais como grande coro/pequeno coro, bem como nos coloridos instrumentais com a utilização de muitos instrumentos, além do contraste entre os movimentos musicais tais como adágio/allegro. Além dos contrastes o concerto explorava muito o diálogo ou conversa entre os instrumentos, tal diálogo que já ocorria na música vocal também estaria na música instrumental barroca. Assim, da mesma forma que nos chamados cantos antifônicos dois grupos rivais respondiam-se, ocorreu o mesmo quando a música instrumental se instalou nas igrejas, em que dialogavam as violas, trombones; além disso havia dois órgãos que respondiam-se de um e de outro lado,

²⁶ Idem, p. 351-2.

²⁷ Idem, p. 316.

acompanhando os dois coros rivais. Dentro deste universo em que buscava-se explorar as potencialidades dos instrumentos, os compositores passaram a confiar a um pequeno grupo de músicos considerados mais hábeis sequências musicais mais difíceis e que exigiam um maior virtuosismo.²⁸

Em nossa concepção, com a emancipação da música instrumental, entendemos que houve uma mudança de paradigmas, pois o compositor pode explorar mais os sons que não estariam atrelados à palavra ou ao texto. Além disso foi possível escrever para os instrumentos considerando a diversidade e a diferença entre eles, não somente em relação ao timbre, mas passou a ser possível explorar as possibilidades que cada instrumento possibilita.

Feita a exposição acima pode-se questionar: Qual é relação ou interlocução que existe entre a psicanálise e a música barroca? Primeiramente podemos dizer que pensar a psicanálise e articulá-la com a arte barroca - especificamente com a música barroca - mostra-nos que esta, tal como a literatura e as artes plásticas, possui uma via na qual é possível dizer algo do sujeito ao qual se refere a psicanálise. Com isto quero dizer que a música barroca possui aspectos que, vistos de perto, nos diz algo a respeito de certa visão da condição humana; aspectos e condições estas que assumem um lugar privilegiado na investigação psicanalítica.

Se enxergarmos o inconsciente como algo ilógico, sem sentido onde predomina o caos, tal pertinência carecerá de sentido. Entretanto, se compreendemos o inconsciente tal como proposto por Freud, ou seja, uma instância com leis próprias, mecanismos e funcionamento próprios que não são perceptíveis pela lógica consciente, poderemos constatar a relação da música barroca com a psicanálise. É que o inconsciente acolhe elementos heterogêneos e opostos que coexistem, porém, não se anulam, tal como percebemos na formação dos sonhos.²⁹ A música barroca se aproxima da psicanálise porque ela explora as possibilidades, os contrastes (forte- piano, consonância- dissonância, tom maior- tom menor), os diálogos e a própria rivalidade entre os instrumentos e tantos outros elementos musicais heterogêneos que propiciam uma música com movimento e beleza dinâmica. Entendemos que da mesma forma que o próprio psiquismo implica em

²⁸ Idem, p. 352.

²⁹ MAURANO, D. *Para que serve a psicanálise?*.

forças antagônicas que atuam neste, podemos observar o mesmo na música barroca, visto que esta constitui um veículo, um canal em que o contraste e as dinâmicas mais ousadas ocupavam um lugar de destaque.

Paulo César Sandler parece corroborar com este entendimento ao dizer que a música tal como a psicanálise depende da intuição que deve ser percebida, vivida e experimentada. Além disso, ambas dependem do aspecto sensorio: em música somos invadidos por sons, ritmos, tal como em psicanálise, onde há o espaço para a manifestação dos processos inconscientes que podem encontrar uma via na associação livre onde tudo é possível de ser dito. Entretanto, tanto a música quanto a psicanálise transcendem o sensorio, o que os nossos sentidos podem perceber ou escutar. Elas também se afinam, pois acolhem o paradoxo, sem que este tenha que ser necessariamente resolvido.³⁰

Nossa pesquisa em questão levou-nos a tecer algumas correlações entre a música barroca e a situação analítica. Primeiramente, tal como ocorre em algumas obras musicais barrocas, o analista deve ouvir as variações de tema que soam do analizante, sendo este o músico o intérprete. Tal como ocorre na música a sua fala vem carregada de ornamentos, paradoxos, mudança de tom e o analista se situa em meio a estes elementos heterogêneos. Já dissemos que a música barroca é muito rica, possui muitos elementos, muitas vezes o que dificulta o nosso aparato sensorial percebê-la em uma única vez; assim cada vez que escutamos determinada peça musical identificamos aspectos que até então não havíamos percebido. Da mesma forma é a fala ou a demanda do analizante, visto que no decorrer da análise elementos novos vão aparecendo, ressaltando que não há, necessariamente, uma relação antecedente – conseqüente, ou seja, um encadeamento lógico que permita o esclarecimento da questão suscitada. Em música, muitas vezes observa-se este fenômeno quando, por vezes, uma frase musical não se resolve imediatamente na frase seguinte, mas bem a *posteriori*.

Ainda neste raciocínio, tomemos como exemplo bem comum uma música com três movimentos em que, inicialmente, aparece o tema principal; entretanto, no desenvolvimento da música vão surgindo outros temas e a música vai se desenvolvendo e se afastando do tema inicial que posteriormente é retomado. Mais uma vez tal situação nos remete ao processo analítico em que o paciente chega com uma queixa principal. Será aí

³⁰ SANDLER, P. C. *Psicanálise e Música*, s.p.

que o bom analista não vai prender-se somente ao “tema” principal que o paciente traz, mas ficará atento aos atos falhos, naquilo que insiste, que rodeia e fica na periferia da queixa, tal como aquele outro tema que aparece na música ou mesmo nos ornamentos, frases e dinâmicas que, muitas vezes podem ser sutis, não aparecem em um primeiro plano, porém revelam a lógica ineente à obra musical.

Como estamos falando da situação analítica, cabe ressaltar que o silêncio (pausas) tal como o som e o ritmo é um dos elementos constitutivos de uma música. Desta forma aquela pausa(silêncio) que é inserida no pentagrama indicando ausência de som possui sua função na música dando sentido a determinada frase musical no qual foi inserido. Da mesma forma, o que o analisante hesita em dizer ou o seu silêncio também deve ser escutado e considerado pelo analista, pois ele aponta para algo e têm sua razão de ser.

Apesar da utilização das dissonâncias, do cromatismo, dos ritmos irregulares, não se pode falar em uma música caótica. Quanto à dissonância, esta desempenhou um papel fundamental na direção da definição tonal de muitos compositores. O que se percebeu é que a prática da dissonância no início do século XVII era, em grande medida, ornamental e experimental.³¹

Em um paralelo à proposta da discussão ética trazida por Lacan acerca da psicanálise, pensamos que a psicanálise acolhe a “dissonância” que todo sujeito carrega. Esta pode ser entendida como aquilo que não se espera, o que destoa, o que não é agradável, porém faz parte do sujeito. Entretanto tal “dissonância” passam a ser tolerada tal como a dissonância da música barroca, pois é constitutiva do próprio sujeito e, como tal, possui sua beleza. Em última instância, a psicanálise se interessa por este sujeito consonante e dissonante porque o acolhe na dimensão do real e não ao que se pretende ideal. É muito importante que tenhamos a real dimensão deste sujeito a que estamos nos referindo.

Preliminarmente destacamos o fato de que o sujeito não equivale a uma pessoa ou a um indivíduo. Miller coloca muito bem a questão desta visão de sujeito a que estamos nos referindo. Ele pontua nos dizendo que desde Aristóteles as pessoas podem ser contadas a partir de seus corpos. A partir desta perspectiva poder-se-ia pensar a pessoa sob o ponto de vista ontológico, visto que a ontologia é uma disciplina que estuda os seres e suas propriedades de maneira geral. Ao contrário, o sujeito é esta falta-a-ser, portanto, não tem

³¹ GROUT, D. J. & PALISCA, C. V., op. cit. p. 315.

substância; por isso na psicanálise é constituído a nível ético, não sendo, pois, da ordem da ontologia. Nesta concepção o sujeito não seria um dado, mas sim, uma descontinuidade de dados. Ele não é apanhado em sua objetividade, tampouco é constituído nesta. Dentro da nossa interlocução, podemos nos remeter a uma melodia barroca que nos escapa, visto que ela passeia por vários instrumentos numa dinâmica e movimentos que lhe são próprios. Tal como esta melodia, não podemos amarrar e cercar o sujeito dentro de uma objetividade, pois este sempre em conflito e sempre dividido não é passível de ser identificado de modo absoluto, posto que o inconsciente não opera neste âmbito.³²

Uma outra característica importante da música barroca que interessa à psicanálise são os *afectos*. Assim, desde o início do século XVII havia uma preocupação dos compositores e dos músicos em encontrar sons que representassem os *afectos* ou estados de espírito como a ira, o heroísmo, a raiva, a majestade, a elevação contemplativa, dentre outros. Já em 1600 alguns teóricos musicais tentavam classificar e sistematizar estes recursos, mas tal tarefa foi realizada bem posteriormente.³³ Mais uma vez somos levados a concluir que a música barroca tinha uma preocupação em encontrar meios e recursos musicais que fossem capazes de expressar as “dissonâncias da alma humana” a que nos referimos acima.

Em se tratando da arte barroca, não podemos deixar de mencionar Heinrich Wölfflin que em 1888 afirmou que a arte barroca possui características próprias, propondo um paralelo entre as artes clássica e barroca. Desta forma, contrariamente ao classicismo, no barroco a obra se caracteriza por ser aberta, onde constatamos que esta não se encerra, não se fecha, indicando sempre para algo além do que se apresenta, do que está sendo mostrado. Se em outras artes tais como na pintura verificamos por vezes a presença de espelhos ou de outros elementos tais como olhares e janelas que apontam para algo além do que se mostra ali³⁴, em relação à música barroca percebe-se que os executantes ou instrumentistas tinham liberdade para introduzir acrescentos na partitura escrita pelo compositor e eram livres, também, para suprimir alguma passagem musical, além de fazer várias outras modificações que julgassem necessárias. Assim, de uma certa forma, esperava-se que os executantes acrescentassem alguma coisa a mais ou suprimissem algo

³² MILLER, J-A. *Lacan elucidado: palestras no Brasil*, p. 234-254.

³³ GROUT, D. J. & PALISCA, C. V., op. cit. p. 312.

³⁴ WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance et Baroque*, s.p.

em cima do que o compositor escrevera.³⁵ Neste sentido entendemos que a obra estava “aberta” aguardando a atuação do instrumentista. É como se o nascimento da obra musical pura, em sua origem já nascesse marcada pela Falta, pois depende de algo a mais, ou seja, da atuação do Outro. Entretanto, este Outro não completa, não fecha a obra; pois sua atuação na música é apenas uma dentre tantas outras que podem ser feitas por outros músicos. O que acabamos de afirmar pode ser facilmente verificado quando escutamos músicos (ou orquestras) diferentes que executam a mesma peça musical. Apesar da obra ser a mesma, sempre vai existir diferença na execução e interpretação musical por mais sutil que possa parecer.

Para esta atuação a que estamos nos referindo não havia um “como fazer” ou “como tocar”, pois dependia do gosto, capacidade e da própria experiência do executante. A propósito, esta questão nos remete a discussão no campo da ética referente ao exercício da psicanálise, visto que na psicanálise, diferentemente da psicologia, não existem procedimentos ou técnicas que ao serem aplicadas atingem uma finalidade ou um resultado específico.

Neste sentido, Lacan faz algumas considerações relacionadas à técnica e à prática psicanalítica. Assim, referiu-se aos *Escritos Técnicos de Freud* (1904-1917) que testemunham uma etapa do pensamento de Freud e apresentam algumas noções fundamentais para que se possa compreender o modo de ação do método analítico. Segundo Lacan, Freud trata das regras técnicas com muita liberdade, simplicidade, franqueza e, principalmente, como se fossem uma ferramenta.

Sobre esta questão da prática e da técnica que está inserida dentro da perspectiva da ética, Lacan pontua dizendo que entre os diversos praticantes da análise não prevalece uma idéia ou um consenso sobre o modo pelo qual eles pensam ou concebem sua técnica, ou seja, não existe uma coincidência de idéias **daquilo que se faz, ou que se visa em uma análise**. Então, será a linguagem freudiana que servirá como intermediária a fim de possibilitar uma troca entre os praticantes da análise; praticantes estes que têm concepções bastantes diferentes da sua ação terapêutica.³⁶ Também na opinião de Miller todo ponto técnico em análise está, na realidade, vinculado à questão da ética, ou seja, as questões

³⁵ GROUT, D. J. & PALISCA, C. V., op. cit. p. 313.

³⁶ LACAN, J. *O seminário – livro 1 – os escritos técnicos de Freud*, p. 15-20.

técnicas são ao mesmo tempo éticas, posto que são dirigidas ao sujeito que, por excelência é uma categoria ética. Neste sentido, As Entrevistas Preliminares, por exemplo, são uma prática comum que servem à ética. Elas são importantes pois, neste momento, aquele que procura o analista quer se tornar analisante. Este dirige-se ao analista e será ele quem primeiro fará uma análise, uma auto-avaliação de seus próprios sintomas. Porém, com as entrevistas preliminares o início do processo analítico será adiado até que tal demanda seja fundamentadamente avaliada pelo analista. Assim, embora constituam uma prática indispensável à prática analítica, não existe um formato, ou uma forma padrão a que devem obedecer; conforme o caso elas podem durar dias, semanas, meses e até mesmo não passarem ao processo analítico.³⁷ No mesmo sentido, Marco Antônio Coutinho Jorge aduz que “não há um tratado de psicanálise capaz de reunir a infinita gama de formações do inconsciente para auxiliar o analista em sua prática interpretativa.”³⁸ Como podemos perceber, há uma impossibilidade de separarmos a clínica analítica da ética da psicanálise que constituem duas faces de uma mesma moeda.

Em nossa opinião, entendemos que assim como o baixo contínuo está para a música barroca, Freud está para a psicanálise. Não obstante os efeitos do inconsciente já existissem, foi Freud –baseado em sua experiência clínica- quem lançou as bases teóricas e conceitos fundamentais sobre as quais se desenvolveria toda a prática psicanalítica.

O baixo contínuo que acabamos de nos referir foi tessitura típica do barroco onde o acompanhamento era conduzido por um baixo firme. Entretanto, o baixo contínuo que conduzia o acompanhamento da música não limitou a criação musical, ao contrário, a execução deste tipo de baixo possibilitou ao intérprete uma larga margem para improvisação em que era possível ao intérprete introduzir notas de passagem ou incorporar motivos melódicos.³⁹

Concluimos que o impacto da música barroca foi determinante na sistematização do que temos hoje na música ocidental. A própria estrutura encontrada em diversos estilos como o rock, o jazz, o samba e na própria música erudita devem-se em grande parte aos estudos de harmonia, da melodia acompanhada e ao próprio tonalismo que foram

³⁷ MILLER, J-A. op. cit. p. 221-4.

³⁸ JORGE, M. A. C. op. cit. p. 10.

³⁹ GROUT, D. J. & PALISCA, C. V., op. cit. p. 313.

sistematizados no barroco. No Brasil, por exemplo, não podemos deixar de citar as Bachianas Brasileiras do consagrado Villa-Lobos. A série das nove Bachianas Brasileiras, segundo Mariz evoca Johan Sebastian Bach, sendo inspiradas na atmosfera musical do compositor germânico. As Bachianas Brasileiras testemunham as afinidades que Villa-Lobos acreditava existir entre a música de Bach e a do povo do Brasil. Para tornar ainda mais claro o paralelo entre a música de Bach e a da tradição urbana brasileira, Villa-Lobos atribuiu quase que sistematicamente aos diferentes trechos de suas Suítes dois títulos: um tirado da música barroca e o outro baseado na música popular do Brasil. Encontramos, assim, de um lado, Prelúdio, Ária, Toccata, Giga, aos quais correspondem, de outro lado, Ponteio, Modinha, Desafio e Quadrilha Caipira.⁴⁰

O desenvolvimento desta pesquisa mostrou-nos o quão fecunda é a música barroca, pois nela há espaço para os afetos, ornamentos, diálogos, contrastes e ritmos irregulares. Em última instância ela representou uma ruptura musical até então vigente, ou seja, percebe-se um experimentalismo musical muito intenso, bem como o acolhimento dos repousos e das tensões das frases melódicas que estariam consolidados no tonalismo. Não procuramos aqui, como dizia Wisnick, “*traduzir o sentido intraduzível da música, tampouco reduzi-la à outras linguagens*”.⁴¹ Mas, de alguma forma, há algo no som e, portanto, na música que escapa à ordem da materialidade e que nos marca. Além disso, consideramos estes aspectos musicais que mencionamos muito significativos, pois da mesma forma que a música barroca, a psicanálise rompeu com a psicologia na medida em que inaugurou um outro tipo de linguagem- a do inconsciente- ao referir-se ao psiquismo humano. É que apostamos que a música barroca possui certas peculiaridades que tornam possível sua aproximação com a psicanálise que valoriza a expressão mais natural do ser humano. Vale a pena encerrar este trabalho citando as palavras de Drummond que compartilham conosco uma proposta que revelam o lugar que a música e as outras artes possuem em nossa cultura, celando uma aliança possível entre a arte e a psicanálise: “Acho que a literatura, tal como as artes plásticas e a música, é uma das grandes consolações da vida, e um dos modos de elevação do ser humano sobre a precariedade de sua condição.”

⁴⁰ MARIZ, V. História da música no Brasil, p. 165-8.

⁴¹ WISNIK, op. cit. p. 12.

Referências Bibliográficas

- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994. (Série Diversos).
- DIDIER-WEILL, Alain. *Nota azul: Freud, Lacan e a Arte*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Ltda, 1997.
- GONÇALVES, Luciana Affonso. *A voz na psicanálise: um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Entreletras, 2001.
- GROUT, Doanald.J; PALISCA, Claude.V. *História da música ocidental*. 2 ed. Rio de Janeiro: Gradativa, 2001.
- JORGE, Marco Antônio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: as bases conceituais*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. vol.1.
- LACAN, Jaques. *O Seminário-livro I- os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MAURANO, D. *Para que serve a psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- MAURANO, D. *Nau do Desejo: o percurso da ética de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- MILLER, Jaques-Alain. *Lacan elucidado: palestras no Brasil*. Rio de Janeiro: Campo Freudiano no Brasil. Jorge Zahar Editor, 1997.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANDLER, Paulo César. *Psicanálise e música: um estudo trans-disciplinar de transformações em "O"*. Disponível em: < <http://www.gradiva.com.br/mus2.htm>>. Acesso em: 29 de mai. 2004.
- WÖLFFLIN, Heinrich, Renaissance et Baroque, Brionne, Ed. Gérard Monfort, 1985.

ANEXO

Pequeno Glossário de Música

A

Abertura- Em princípio, peça musical destinada a anteceder uma ópera, uma suíte ou uma sinfonia. A partir do século XIX ganhou personalidade de peça de concerto independente.

Adagietto- Andamento musical menos lento e severo que o *adágio*.

Adágio- Palavra italiana que indica um andamento musical vagaroso. Para determinar precisamente o andamento de seus *adágios*, alguns compositores juntam, a essa, outras nomenclaturas :

Adágio assai- muito lento.

Adágio di molto- extremamente lento.

Adágio sostenuto- ("lento sustentado") sempre lento.

Allegretto- Termo em italiano que indica andamento musical mais lento que o *allegro*.

Allegro- Palavra italiana que indica andamento rápido. Os compositores acrescentam-lhe outras indicações, como :

Allegro assai- muito rápido.

Allegro con brio- Rápido, com brilho.

Allegro con fuoco- Rápido, com ardor.

Molto Allegro -o mesmo que *allegro assai*.

Allegro giusto- Rápido e preciso.

Allegro Gracioso- Rápido, mais gracioso, delicado.

Allegro moderato, ma risoluto- moderadamente rápido, mas com resolução.

Andamento- Grau de lentidão ou de celeridade do trecho musical, indicado por nomenclaturas tradicionais, em língua italiana.

Andante- Termo italiano que indica andamento não muito lento, fluente e moderado. Os compositores acrescentam-no

de outras expressões, para melhor caracterizar sua intenção :

Andante catabile- moderado e cantante.

Andante maestoso- moderado, porém com majestade.

Andante ma no troppo- moderado, mas não em demasia.

Andantino- modernamente, utilizado no sentido de menos lento que o *andante*

Ária- Originalmente, canção para solista utilizada em oratórios e óperas. Os italianos desenvolveram vários tipos de árias, agregando-lhes definições específicas, como, *ária buffa*, *ária cantabile*, *ária di chiesa*, *ária fugata*, *arietta*, etc..

Armadura- Conjunto de acidentes colocados no início de uma partitura musical, ao lado da clave, indicando a tonalidade a que pertence a obra.

Atonalismo- Técnica de composição caracterizada por um centro tonal harmônico, pela eliminação da harmonia tradicional, bem como dos conceitos de *consonância* e *dissonância*. A estrutura tonal foi sendo progressivamente abandonada no século XIX pelo cromatismo de Wagner, Strauss e Mahler. No século XX, Schoenberg levou o cromatismo às suas últimas consequências, o que redundou na abolição da tonalidade e na criação do atonalismo, inaugurando, assim, uma nova fase da música ocidental.

B

Baixo contínuo- (ou contínuo)- termo usado na música européia dos séculos XVI a XVIII para designar o baixo que não se interrompia durante uma execução, mesmo que as outras vozes tivessem

pausa. Em geral, era executado por uma viola, cravo, órgão, fagote ou alaúde.

Barcarola- Canção de barqueiros, cujo nome deriva de *barcaruoli* venezianas. Peça musical tranqüila, muito melódica, de ritmo ternário.

Bel canto- Estilo de canto próprio da ópera italiana do século XIX. Caracteriza-se pela ornamentação excessiva da melodia pelo cantor, a fim de aumentar o conteúdo emocional e exibir técnica e versatilidade.

Bemol- Acidente utilizado para abaixar a altura da nota em meio tom. Aparece ao lado da nota ou na *armadura da clave*.

Bequadro- Acidente utilizado para anular o efeito de um sustenido ou de um bemol, reconduzindo a nota a seu estado natural.

Bourrée- Antiga dança francesa, de andamento vivo e rápido.

C

Cadência- (do latim *cadere*, cair.) Fórmula melódica ou harmônica no fim de um período, de uma frase ou de uma composição, que produz a sensação de repouso momentâneo e final. Também define a ocasião em que, no fim de um trecho musical, o solista improvisa sobre temas apresentados antes, exibindo sua virtuosidade.

Câmara, Música de- Composição musical escrita para um pequeno grupo de instrumentos ou vozes. Em suas origens, era composta por um músico da casa para seu patrão, sendo executada em pequenas salas. As combinações instrumentais variam, embora raramente excedam um total de quinze instrumentos. Sua forma mais característica é o quarteto de cordas, desenvolvido sobretudo por Haydn e Mozart e que atingiu novas dimensões com Beethoven e os românticos.

Cantabile- Nomenclatura em italiano (=cantável) empregada em trechos musicais de andamento lento e melodia fácil. O termo, em geral, é usado na combinação *andante cantabile*.

Cantata- Em suas origens, peça musical que devia ser cantada (do italiano *cantare*), em oposição à tocata, para ser tocada. Primitivamente composta para compositor solista e acompanhamento instrumental, depois do século XVII foram-lhe acrescentados coral e orquestra, tendo sido nesta forma que chegou ao tempo de J.S. Bach, autor de 225 peças desse gênero.

Concerto- Forma musical escrita, geralmente, para um instrumento solista e uma orquestra de tamanho variado. O termo já aparece no século XVI, mas só no início do século XVIII, com os compositores barrocos, é que o concerto adquiriu sua estrutura tripartida, isto é, em três movimentos- um dos quais em forma sonata. A partir daí o gênero evoluiu muito, tendo Mozart e Beethoven introduzido algumas significativas modificações estruturais.

Concerto Grosso- Gênero precursor do concerto. Caracteriza-se pela oposição de duas massas sonoras : o *concertino* e o *tutti*, também conhecido como *ripieno*.

Consonância e Dissonância- Conceitos fundamentais para harmonia ocidental. São usados para indicar respectivamente, os efeitos agradável e desagradável causados ao ouvido humano por determinados intervalos. Mas é importante lembrar que as noções de “agradável” e “desagradável” estão muito relacionadas com o dado cultural, já que o nosso sistema tonal é acusticamente “desafinado” pelo temperamento (ver *temperado, Sistema*). A consonância sugere repouso, enquanto que a dissonância sugere movimento, na medida em que, na harmonia tradicional, o intervalo dissonante necessita de

resolver-se em uma consonância. A classificação é subjetiva cabendo ao ouvido humano determinar se um intervalo é consonante ou dissonante. Para música de vanguarda do século XX inexistente esta oposição

Contraponto- (do latim *contra punctus*) Arte de combinar duas ou mais melodias que se desenvolvem, ao mesmo tempo, nas diversas partes ou vozes da partitura.

Courante- (Do francês *courir*, correr.) Dança francesa que surgiu no século XVI e que, mais tarde, fez parte da *suite* barroca.

Cromatismo- Técnica de composição que tem como base a utilização de todos os semitons da escala cromática. Foi amplamente cultivada no século XIX, sobretudo por Richard Wagner. O cromatismo serviu de ponto de partida para o desenvolvimento da música atonal. (Ver *atonalismo*)

D

Divertimento- Expressão derivada do francês, *divertissement*. Gênero musical onde se agrupam várias peças instrumentais, à maneira da *suite*.

Dominante- O quinto grau da escala diatônica, assim denominado por ser, depois da tônica, a segunda nota mais essencial da melodia. Ao contrário da tônica que representa repouso, a dominante tem um caráter dinâmico, de tensão e movimento, que na harmonia tradicional necessita resolver-se na tônica.

Drama Lírico- Expressão que alguns compositores aplicam a suas obras, em lugar do termo ópera.

F

Forte- termo em italiano utilizado pelos compositores a partir do século XVIII, para indicar maior intensidade do som. Em geral, empregam-se as abreviaturas F

(*forte*), FF ou FFF (*fortissimo*), ou, ainda, MF (*mezzo forte*= *meioforte*).

Frase- Parte de uma linha melódica que forma um todo, tanto do ponto de vista melódico como harmônico. Tem duração indeterminada, embora, no período clássico, geralmente ocupasse quatro compassos.

Fuga- Forma musical polifônica, na qual duas ou mais vozes se combinam no desenvolvimento de um tema conciso e de tonalidade claramente definida. Considerada a mais elaborada composição em contraponto, as vozes apresentam o tema em constante superposição e perseguição. Compõe-se de três seções : *exposição*, *episódio* e *stretto*. Surgiu na Itália quinhentista, atingindo seu apogeu com Bach, que, em sua Arte da Fuga, fixou os princípios do gênero.

Fugueta- Pequena fuga.

G

Gavota- (Do francês, *gavotte* .) Antiga dança francesa do ritmo binário (2/2), originária do país de Gap, cujos habitantes eram chamados de *gavots*. Tornou-se popular na corte de Luís XIV e manteve sua supremacia sobre outros gêneros até o advento da Revolução Francesa.

Giga- Dança ligeira de origem inglesa muito popular na Irlanda desde o século XVI. É também o nome de uma dança italiana de compasso binário, em voga nos séculos XVII e XVIII, que costumava encerrar a *suite* ou o concerto de câmara. Introduzida na França, popularizou-se e difundiu-se por outros países da Europa, sendo utilizada por compositores como Bach e Handel.

H

Harmonia- Arte de combinar sons simultâneos, tendo como base a tonalidade e como princípio gerador a

estrutura do acorde, vista como entidade global e não como uma simples superposição de intervalos. A harmonia diz respeito não só à obtenção dos acordes, mas também às leis (variáveis segundo a época) que regem seu encadeamento. Em termos visuais, opõe-se à **melodia** (desenvolvimento linear de sons no espaço e tempo) e respeita o aspecto espacial vertical do acorde, como resultado da execução simultânea de sons. As regras e padrões de harmonia, desenvolvidos nos quatrocentos anos precedentes, foram, em grande parte, colocados em xeque por diversos compositores do século XX.

I

Introdução- Em música sinfônica, trecho musical de uma composição maior, á maneira de apresentação. Em ópera tem o mesmo significado de prelúdio ou abertura.

Invenção- Peça musical em estilo contrapontístico, a duas ou três vozes. Foi ricamente explorada por Bach.

L

Larghetto- Palavra em italiano que indica andamento vagaroso, menos lento que o *largo*, embora tão grave e solene quanto este.

Largo- Termo em italiano que indica um movimento musical vagaroso. Deve ostentar grave e solene dignidade.

Lento- Termo em italiano que indica movimento musical vagaroso, entre o *largo* e o *adágio*.

Lento Assai- Expressão em italiano que indica andamento mais vagaroso que o lento.

M

Madrigal- Gênero musical, com base em texto poético, escrito para uma ou mais vozes. De caráter não religioso, remonta o século XII, mas seu apogeu se deu-se entre os séculos XV e XVI, em pleno período de polifonia, quando houve madrigais destinados a até cinquenta vozes distintas.

Maestoso- Palavra italiana (= majestoso) associada às indicações de andamento, sugerindo ao intérprete que imprima um caráter grandioso á execução.

Magnificat- Uma das canções evangélicas da Igreja Católica Romana. Como gênero musical remonta ao século XV, tendo o sentido de "Canto da Virgem", entoado nas vésperas após os salmos.

Mesto- Expressão italiana que indica um andamento musical triste ou aflito.

Minueto- Antiga dança francesa em compasso 3/4, caracterizada pela delicadeza de movimentos. Introduzida na corte de Luís XIV por volta de 1650, difundiu-se rapidamente por toda a Europa. Haydn e Mozart incluíram essa forma na maioria de suas sonatas e sinfonias.

Moderato- Palavra italiana para indicar um andamento moderado, intermediário entre o *andante* e o *allegro*. Frequentemente vem associada ao termo *allegro*, atenuando-lhe o valor.

Monodia- (Do grego *monos*, um; *ode*, canto.) Peça musical para uma só voz.

Movimento- Em música a expressão se refere a cada uma das partes destacadas em uma composição instrumental.

N

Noturno- Composição musical de caráter tranquilo e meditativo, cujo desenvolvimento se deve ao inglês John Field. O gênero atingiu sua expressão máxima com Chopin e Fauré.

O

Oitava- Intervalo de sete graus, oitava nota da escala diatônica. De consonância perfeita, anota superior da oitava possui exatamente o dobro de número de vibrações da inferior, confundindo-se, portanto, facilmente com o *uníssono*.

Opus- Termo em latim que significa "obra". É usado na classificação de obras musicais. Aparece seguido de um número que designa, por ordem cronológica de publicação, as obras de um mesmo autor. Abreviatura : *Op*.

Ornamento- Adição de notas que introduz modificações na melodia, ritmo ou harmonia, e que tem por função o embelezamento da obra. Pode vir indicado na partitura ou a critério do intérprete. Entre os principais ornamentos incluem-se a *acciaccatura*, *apojatura*, *grupeto*, *mordente*, *trêmulo* e *trinado*.

P

Pauta- Cinco linhas horizontais e paralelas sobre e entre as quais ficam dispostos os sinais da notação musical. Surgiu no século X e seu uso foi sistematizado por Guido D'Arezzo no século seguinte. É também chamada de pentagrama.

Pausa- Sinal gráfico colocado sobre a pauta para indicar a ausência ou a interrupção do som. Sua forma varia de acordo com o valor da figura que representa

Paixão- Cantata ou oratório em que são musicados textos dos evangelhos que descrevem a Paixão de Cristo. A partir do *Cantochão*, evoluiu para o drama musical medieval e para o *motete* renascentista. Atingiu sua expressão máxima em Johan Sebastian Bach.

Partita- Termo empregado por alguns compositores dos séculos XVII e XVIII para designar uma sequência de danças, à maneira da *suíte*.

Pavana- Antiga dança de caráter solene e grave, presumidamente de origem italiana, de Pádua.

Pentagrama- ver *pauta*.

Piano- Palavra italiana que serve para indicar uma execução suave, com pouca intensidade. É geralmente indicada pela abreviatura P, e também, PP ou PPP (*pianíssimo*).

Polifonia- (Do grego *polys*, muito; *phone*, voz.) Expressão que, no Renascimento, se referia á música vocal. Mais tarde ingressou nas definições da música instrumental, significando a união de várias melodias- autônomas- sob as regras contrapontísticas.

Polirritimia- Uso simultâneo de ritmos diferentes numa mesma peça musical. Embora característica da música contemporânea, encontram-se exemplos célebres na música barroca e mesmo medieval.

Prelúdio- Introdução de uma obra musical, com o mesmo sentido de *abertura*, ou peça independente, de forma livre.

Prestíssimo- Nomenclatura em italiano. Indica andamento extremamente rápido.

Presto- Nomenclatura em italiano. Indica andamento apressado.

R

Rapsódia- Composição de estrutura indefinida, reunindo, em geral, vários temas de inspiração folclórica. Ficaram famosas as *Rapsódias Húngaras* de Liszt e a *Rapsody in Blue*, de Gershwin.

Recital- Apresentação pública de um ou dois intérpretes. Opõe-se ao concerto, termo utilizado para apresentação de um grupo de três ou mais. O termo foi

empregado pela primeira vez por Liszt em 1840.

Recitativo- Parte declamatória de um ópera, oratório ou cantata.

Ricercare- Composição instrumental, de forma livre e estilo contrapontístico, que floresceu nos séculos XVI e XVII. Assemelha-se à *fantasia* e ao *capricho*.

Rococó- Estilo que predominou nas artes visuais do século XVIII, caracterizado pela ornamentação excessiva (riqueza de detalhes), elegância e refinamento. Na música, o termo é empregado apenas por alguns poucos autores, que apontam elementos do rococó em obras de Couperin, Telemann, D. Scarlatti, Bach, Haydn e Mozart.

Rondó- Forma musical normalmente utilizada para encerrar uma *sonata* para piano.

S

Sarabanda- Dança de origem oriental difundida na Espanha a partir do século XVI. De caráter lento e solene. Foi incluída na suíte barroca.

Scherzo- Palavra italiana que significa brincadeira. Gênero de música instrumental, de caráter vivo e alegre, que, em seus primórdios (início do século XIX) substituiu o minueto, nas *sinfonias*, *sonatas* e *quartetos*.

Siciliana- Antiga dança caracteristicamente pastoral. Bastante popular nos séculos XVII e XVIII, foi utilizada como movimento lento da sonata barroca.

Síncope- Distribuição irregular dos sons nos tempos do compasso. Produz uma sensação de uma falha rítmica, porque as notas principais se desencontram dos tempos fortes do compasso.

Sinfonia- A mais complexa forma de música para orquestra, com estrutura desenvolvida a partir da forma-sonata. Haydn e Mozart deram-lhe sua

conformação clássica, com quatro movimentos: allegro, andante, minueto e rondó. Beethoven introduziu o scherzo como terceiro movimento e foi o primeiro a utilizar a voz humana numa sinfonia. Outros cultores do Gênero foram Schubert, Brahms, Dvórák e Sibelius, no século XIX, e Prokofiev, Stravinsky no século XX.

Sinfônica, Música- Toda e qualquer música composta para grande orquestra, como a sinfonia, o concerto, o poema sinfônico etc

Sonata- Forma musical constituída de três seções: exposição, desenvolvimento e reexposição. A exposição é a parte que expõem os temas- em número de dois- sobre os quais se baseia o movimento. O primeiro tema geralmente é mais conciso e rítmico que o segundo, que tem caráter mais lírico. O desenvolvimento não possui uma forma pré-fixada; é livre e depende exclusivamente da fantasia do compositor. Quanto à tonalidade é modulante. A reexposição apresenta os mesmos elementos da exposição, seguindo a mesma ordem de temas. Em geral termina com uma coda, que pode- como ocorre frequentemente em Beethoven- transformar-se num segundo desenvolvimento, utilizando elementos anteriores. A partir do Romantismo este esquema rígido foi sendo abolido. O termo sonata também designa uma obra musical para um ou dois instrumentos, composta em vários movimentos diferentes, um dos quais (ou mais de um) escrito na forma sonata. Mas a forma sonata também foi utilizada pelos compositores em sinfonias e concertos, na música de câmara (trios, quartetos e quintetos, etc) e até mesmo em óperas.

Sonatina- Sonata em pequenas proporções.

Suíte- (Do francês *suite*, seqüência.) Peça constituída por um conjunto de danças, alternando-se as rápidas e as lentas.

Como gênero musical, surgiu no século XVI. Modernamente, possui também o sentido de seleção orquestral de trechos de uma ópera ou bailado.

Sustenido- Acidente musical que eleva a nota a um meio tom.

T

Tema- Exposição de uma idéia numa composição musical.

Temperado, Sistema- Sistema introduzido na prática musical em princípios do século XVIII. Consiste numa ligeira alteração nos intervalos da escala natural utilizada pelos gregos, para produzir doze semitons exatamente iguais(temperados). Esse sistema deu origem à escala temperada-consagrada por Bach em seus dois volumes do *Cravo Bem Temperado*- e permitiu o sistema de modulação e da própria arte musical.

Tempo- É a unidade de duração determinada para dividir simetricamente a frase musical. É um parte do compasso.

Tocata- Literalmente " peça para ser tocada". Nome mais antigo da música para instrumento de teclado, distinguindo-se da *sonata* (peça para ser executada com arco sobre cordas ou por intermédio de sopro) e da *cantata* (peça para ser cantada). É uma composição de forma livre, apropriada para demonstração de virtuosismo.

Tom maior- ver tonalidade.

Tom menor- ver tonalidade.

Tonalidade- Técnica de composição que se baseia num centro tonal harmônico. Sistema básico da música ocidental desde o século XVII até princípios do século XX, a tonalidade está centrada na *tônica*, que assume um papel polarizador-ponto de repouso de toda tensão da obra. A tonalidade pode ser maior (caracterizado por um intervalo de terça maior entre o primeiro e o terceiro grau) ou menor

(presença da terça menor entre o primeiro e terceiro grau), dependendo da escala sobre a qual é construída: se a tônica for a nota dó, a tonalidade se efetua no plano do dó maior ou menor. Os princípios da música tonal estão compreendidos nas noções de *harmonia* e *contraponto*.

Tônica- Primeiro grau de uma escala diatônica e que dá seu nome. Nota central e essencial, a tônica representa o pólo de repouso, em oposição à dominante, que é o pólo de tensão.

Trinado- Ornamento que, no fim do século XVII passou a ser empregado no final de uma *cadência*. Característico, sobretudo, da música do período barroco, consiste na articulação rápida e alternada de duas notas consecutivas.

Trio- Expressão utilizada musicalmente em dois sentidos : 1- peça instrumental ou vocal para três executantes; 2-parte contrastante central de peças musicais como o *scherzo*, o *minueto* e a *marcha* etc.

Tutti- Expressão italiana que indica o momento em que todos os elementos do coro ou da orquestra devem entrar em ação.

U

Uníssono- Execução simultânea de uma mesma nota ou melodia por um ou vários instrumentos ou por uma ou várias vozes. As notas podem estar numa mesma altura ou a uma distância de uma ou mais oitavas. O uníssono caracteriza o *cantochão*.

V

Variação- Metamorfose ou mudança parcial na forma de um tema musical.

Vivace- Termo italiano empregado pelos compositores, a partir da segunda metade do século XVII, para indicar um andamento animado.

A Pulsão Barroca - ensaio*

Carlos Eduardo Leal Vianna Soares**

*"... o exame das fantasias que encontramos nos sonhos e em certos impulsos permite afirmar que elas não se relacionam com nenhum corpo real, mas com um manequim heteróclito, uma boneca barroca, um troféu de membros em que convém reconhecer o objeto narcísico cuja gênese evocamos mais acima ..."*¹

A topologia freudiana para mim tem o nome de pulsão. Assim eu poderia definir a pulsão e o barroco o que por si só já seria uma conclusão. Mas vamos às reviravoltas que o texto² de Irineide Santarém André Henriques me inspirou como fonte de retorno a Freud e Lacan.

Articular a pulsão ao barroco pela via da Mascarada Feminina é poder falar de algo que trans-borda. Uma borda que retira seu gozo exatamente ali no ponto mesmo no qual ela permite seus desdobramentos. *'Mulher é desdobrável. Eu sou'*, nos diz Adélia Prado.

Esta idéia da torção topológica e pulsional está numa citação que Irineide faz da artista plástica Iole de Freitas quando esta diz que *"o que a interessa no mineiro barroco é a idéia de transbordamento. De um movimento contínuo impulsionando a forma e seus desdobramentos compulsivos, um dobrar-se sobre si mesmo"*³. Aí está toda a definição de pulsão: transbordamento, movimento contínuo, a forma (corpo-Quelle), desdobramentos compulsivos, que podemos articular com a compulsão à repetição – pulsão de morte – e o dobrar-se sobre si mesmo como sendo o movimento de retorno da pulsão sobre si mesma que indica o percurso circular da pulsão. A autora cita Lacan ao final da p. 64: *"O barroco é a regulação da alma pela escopia corporal"*⁴. Se a pulsão é barroca, podemos desdobrar

* Este texto surgiu a partir da minha intervenção como examinador da banca da tese de mestrado em Psicologia/ Psicanálise de Irineide Santarém André Henriques, sob orientação de Maria Clara Queiroz Corrêa no CES/JF. Devo, portanto, a ela as reviravoltas barrocas da escrita, bem como a Denise Maurano que me incentivou a publicar o que de minha intervenção resultou.

** Psicanalista, doutor em Psicologia pela PUC/RJ, prof. Do CES – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, e da Faculdade Maria Tereza – Niterói/RJ.

¹ LACAN, J. ,*Outros Escritos*, p.59.

² HENRIQUES, I.S.A. *O Barroco como uma das Expressões da Mascarada Feminina*, JF, Dissertação de Mestrado, CES/JF/MG, 2004, Inédito.

Parte deste texto encontra-se publicado em *Psicanálise&Barroco em Revista*, ano 2, n.1.

www.psicanaliseebarroco.pro.br

³ PRADO, Adélia, in Op. Cit. p.41.

⁴ LACAN, J., in Op. Cit., p. 64.

esta afirmação lacaniana para dizer que: a pulsão é a regulação do movimento do corpo através da representação da instabilidade do objeto. É a instabilidade do objeto que torna a pulsão barroca, parcial, sempre por vir. A pulsão por vir é a hipótese clínica para pensarmos o sujeito do inconsciente, este que ao se transbordar para além do dito, faz ratear suas certezas e propicia o emergir dos contornos por dizer. Em relação ao que falta, a pulsão vem barroca-mente reclamar sua satisfação. Reclama provocando volteios, enlaces e laços que ora sufocam e noutras ocasiões, pela sua extrema frouxidão se desfazem sem a menor cerimônia.

A pulsão, principalmente naquilo que há nela de gozo, de *gozo-a-mais*, é uma tentativa de capturar e contornar o vazio do *objeto a*, tal como na experiência do barroco.

A pulsão é barroca e é por aí que a mascarada feminina se instaura. Por detrás da máscara não há nada, só o vazio. Só que este vazio, este nada, não é o nada heideggeriano quando este fala sobre a angústia.

*Na angústia - nós dizemos - ' a gente se sente estranho'. O que suscita tal estranheza e quem é por ela afetado? (...) Este afastar-se do ente em sua totalidade, que nos assedia na angústia, nos oprime. Não resta nenhum apoio. Só resta e nos sobrevém - na fuga do ente - este 'nenhum'. A angústia manifesta o nada.*⁵

Este nada, este vazio é, como Lacan o contabiliza, um *não sem* um objeto, o *objeto a*, que tem a função de estar ali e ao mesmo tempo em lugar algum, de se fazer presente pela sua ausência, de se fazer objeto de fascínio ao mesmo tempo que encobre – tal como no feitiço/fetichismo – o horror da castração. Objeto “êxtimo”, que por estar dentro e fora, ou dentro desde fora, torna-se “barrocluído” em sua função. Estranho objeto, *unheimlich*, diria Freud, sobre o qual a pulsão tenta fazer seu contorno para obter do retorno deste enlace a sua satisfação. Quanto mais a pulsão tenta capturá-lo, menos ali ele está. Quanto mais a pulsão dele se aproxima, tal como no olhar de Orfeu sobre Eurídice na volta do Hades, mais o objeto se desvanece em sua função, como que a tentar no último suspiro suplicar: ‘Não era bem este! Não era bem este’!

Assim, Sor Juana Inés de La Cruz nos indica o caminho pela via da poesia:

Yo no puedo tenerte ni dejarte,

⁵ HEIDEGGER, M. Que é metafísica? Coleção Os Pensadores. Abril Cultural. S.P. 1983. p. 39. Sobre a questão da angústia em Heidegger, recomendo principalmente o sexto capítulo, parágrafo 40: “A disposição fundamental da angústia como abertura privilegiada da pre-sença”, em Ser e Tempo. Parte I. Vozes Editora. Petrópolis, 1986. p. 247 e seguintes.

*ni sé por qué, al dejarte o al tenerte,
se encuentra un no sé qué para quererte
y muchos sí sé qué para olvidarte..
Pues ni quieres dejarme ni enmendarte,
yo templaré mi corazón de suerte
que la mitad se incline a aborrecerte
aunque la otra mitad se incline a amarte.⁶*

Dualidade barroca, tendência ao pulsional: amor e morte, encontro e despedida, voyeurismo e escopofilia, sadismo e masoquismo. Retomo Lacan: “o barroco é a regulação da alma pela escopia corporal”. Objeto retorcido, amado e furado. É ‘um furo’ amar o objeto embora o fascínio exercido por ele costume entrar pela mesma janelinha que escorrem e se debruçam os olhos da alma. Aí há, costumam dizer os poetas, pura perda, desperdício de horizontes que jamais se alcançam, improbidade dos céus que jamais arrefecem para ao menos um toque de mãos trêmulas e fugidias. Barroco é o espaço inexistente entre o horizonte e o céu, espaço impossível de se capturar mas que se descortina bem defronte do cair da tarde dos nossos olhos.

“É importante verificar”, nos diz Irineide, “que estas fases do desenvolvimento não acontecem uma após a outra, mas que se entrelaçam⁷ podendo acontecer regressões de fases anteriores”⁸. Podemos ver neste ‘entrelaçamento pulsional’, a idéia mesma de se cobrir, de se disfarçar para se proteger tal como faz a analisanda de Joan Rivière.

Se a mascarada, como diz Lacan, funciona não no domínio imaginário, mas do simbólico, será o indizível do simbólico, o limite último da palavra e do irrepresentável que anuncia lá desde onde nada se espera, o retorno do real como já sendo o desdobramento do transbordamento? Então, ali onde a palavra já não diz mais nada, a máscara vem tamponar a falta do significante na mulher.

Em relação ao aforismo lacaniano de que ‘A Mulher não existe’, podemos pensar que é lá na tentativa impossível de apreensão do último termo sobre a feminilidade, que o barroco vem fazer suas voltas, seus rococós, seus volteios, entrelaçamentos e transbordamentos. Quando a palavra já não mais exprime A Verdade, torna-se aí neste

⁶ DE LA CRUZ, Juana Inés. *Lírica Personal. Obras Completas*. Fondo de Cultura Economica. México. 1988.

⁷ Grifo meu.

ponto de reviramento, *não-toda*. Daí se poder dizer também da parcialidade da pulsão. Podemos então estabelecermos esta equivalência:

<u>VERDADE</u>	<u>PULSÃO (BARROCA)</u>
NÃO-TODA	PARCIAL

Portanto, no ponto onde a pulsão encontra satisfação é também o ponto de encontro com a verdade em sua dimensão de parcialidade, *não-toda*.

A função da fala em relação ao campo da linguagem abre um espaço de re-criação, de re-fundação da *alíngua* em sua dimensão de verdade topológica e inconsciente. Assim, Lacan nos diz que

a linguagem não é imaterial. Ela é corpo sutil, mas é corpo. As palavras são tomadas em todas as imagens corporais que cativam o sujeito; elas podem engravidar a histérica, identificar-se ao objeto do penis-neid, representar o fluxo da ambição uretral, ou o excremento retido do gozo avarento. Hieróglifos da histeria, brasões da fobia, labirintos da zwangneurose - encantos da impotência, enigma da inibição, oráculos da angústia - armas falantes do caráter, sinetes da autopunição, disfarces da perversão.⁹

E mais adiante ele continua: “*é na versão do texto que o importante começa, o importante do qual Freud nos diz que ele é dado na elaboração do sonho, isto é, em sua retórica*”¹⁰. E aí nos defrontamos com o barroco da linguagem:

elipse e pleonasma, hipérbalo ou silepse, regressão, repetição, aposição, tais os deslocamentos sintáticos, metáfora, catacrese, antonomásia, alegoria, metonímia e sinédoque, as condições semânticas, onde Freud nos ensinou a ler as intenções ostentatórias ou demonstrativas ou persuasivas, retorsivas ou sedutoras, com que o sujeito modula seu discurso onírico.¹¹

Há algo no inconsciente que é barroco. O inconsciente é *barro-a-ser* elevado à categoria de Das Ding. O inconsciente é não linear, não retilíneo, ele é curvilíneo, topológico, rébus – fonograma dos sonhos – rebuscado, buscado novamente e elevado à categoria de “algo-a-mais”, um *gozo-a-mais*; rebuscado. Rébus buscado, rebuscado, isso é o barroco. Rebuscado e jamais encontrado mas para todo o sempre buscado de novo, *wiederholungswang* – compulsão à repetição do que está para além da máscara, mascarada: mãe/mulher/artista/mística/poeta/mulher/feminina/a Outra/êxtase/barroca.

⁸ HENRIQUES, I.S.A. Op. Cit. p. 8.

⁹ LACAN, J. Função e Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise, in, Escritos. Campo Freudiano do Brasil, Jorge Zahar Editor. RJ. 1998.

¹⁰ Op. Cit.

¹¹ Op. Cit.

Um texto barroco: que não se fecha, ao contrário, que se abre ao novo, sobre si mesmo, feminino, e ao Outro, transbordante. Movimento dialético de pura retorsão, reviramento e assombro criativo com

as bordas e as luzes
o claro e o escuro
o possível e o necessário
a poesia e o mar
o cinema e o olhar
o infinito e o translúcido
o translouco e o infinitivamente pouco
a escrita e os sons
a arte e seus transbordamentos
a leitura e seus cheiros
a ruptura e suas beiras
a complacência e o intolerável
a mulher e a mascarada
o barroco e o mais nada.

BARRACO d'UM

Um desmanche à meia-luz da psicanálise

*Bruno Wagner D'Almeida de Souza Santana**

De início, queria alertá-los para o fato de que, em se tratando de psicanálise, se achavam que eu aqui estaria para afirmar que tudo se resume a sexo, vocês acertaram e erraram ao mesmo tempo. Como nos diz Denise Maurano, em *Torções do Gozo*, sua tese de pós-doutorado:

“Se por um lado o sexual comparece, no sentido amplo que lhe confere a psicanálise em todo movimento de fazer laços, que são sempre laços que apelam ao sentido, seja ele qual for, nos aportando um certo gozo; por outro lado, esse sentido, pela própria limitação do campo de linguagem, vem revelar-se tão insuficiente quanto o campo sexual para conter tudo o que diz respeito à existência”.

A psicanálise, ao falar do amor, toma este termo em sua acepção etimológica, como o *Eros* grego, força que tendia a agregar os elementos. No entanto, não basta o amor para que o sujeito (e todas demais unidades) constitua sua singularidade, se faz necessário também o ódio, *Tânatos*, força que tende a desagregar os elementos. Esta última caracteriza a pulsão de morte, vista não apenas enquanto força de destruição, mas também enquanto indicadora de uma relação do sujeito com um “mais-além” do campo da representação simbólica, o que possibilita a criação artística. Para melhor explicitar a dualidade amor/ódio existente na psicanálise, retornarei à V a.c., Grécia pré-socrática. Empédocles de Agrigento (492-32 a .c) foi uma das figuras mais brilhantes da história do pensamento grego ocidental. Foi o pensador que inaugurou o pluralismo, rompendo com a tradição eleata que negava a possibilidade do movimento. Para Parmênides, uma das figuras mais expressivas no desenvolvimento da filosofia pré-socrática e inaugurador do eleatismo, geração e morte eram coisas impossíveis de existir, visto que nada pode vir do nada (geração) e nem mesmo ir ao nada (morte); ou seja, aquilo que é, não pode deixar de ser e aquilo que não é, não pode vir a ser – o que seria uma contradição lógica. Sua doutrina nega energicamente a

* Graduando do Curso de Psicologia da Universidade Federal de Juiz de Fora; Pesquisador do Núcleo de Pesquisa em Subjetividade e Cultura coordenado pela Professora Dr^a. Denise.

possibilidade do movimento, da mudança e da multiplicidade. Contrariando os milésios e os pitagóricos, afirma que só existe uma única realidade (o Ser) e que a partir de uma única realidade é impossível que apareça a multiplicidade. Assim, o que existe desde sempre não pode ser transformado, e o que não existe, porque não existia antes, não pode surgir do nada. Parmênides reconhece somente a Razão como instrumento válido de conhecimento verdadeiro, isto é, daquilo que sempre é o mesmo, da unidade; em detrimento do conhecimento sensível que, admitindo a mudança, a pluralidade e o que parece ser mas não é, torna-se irracional, ininteligível e ilusório. Desse modo, não é possível nenhuma outra realidade e, sobretudo, o devir, a mudança e o movimento defendidos por Heráclito, pois esses são, definitivamente, inadmissíveis. Partindo dessa asserção e praticando um extraordinário exercício de dedução lógica, isto é, usando apenas a razão (sem a intervenção dos sentidos), Parmênides deduz tudo o que se pode afirmar sobre o Ser (única realidade), negando validade ao que se conhece através dos sentidos (opiniões), que só dão conta das aparências.¹ Daí, podemos concluir que Parmênides, seguindo a Lógica, pensa um mundo estático, já que o movimento revela uma contradição intrínseca, onde o ser é e não é ao mesmo tempo, o que é uma contradição Lógica.

Empédocles aceita os postulados do eleatismo, no entanto, supera a proibição de pensar o movimento, o devir, passando a valorizar e a reintegrar, na reflexão, o testemunho dos sentidos. Ao debruçar-se sobre a realidade como objeto de conhecimento, ele desfaz o intrincado nó que radicalizava a incompatibilidade entre operações próprias do pensamento (como a infinita divisão) e as operações físicas, próprias dos sentidos, ligadas às noções de distância, grandeza e peso. Para ele, surgimento, morte e destruição são meros nomes usados pelos homens. Eles acham que as coisas nascem do nada e que a sua destruição é total, porque não vêm além das aparências. Na realidade, por trás das aparências, o que ocorre verdadeiramente é a agregação de elementos, a qual dão o nome de nascimento, e a separação de elementos, a que chamam de morte ou destruição. Isso porque, para Empédocles, as quatro raízes (água, fogo, terra e ar) permanecem qualitativamente inalteráveis nos agregados de que participam e, quando da desagregação dos mesmos, voltam a ser aquilo que sempre foram, princípios originários e qualitativamente imutáveis. Assim, o princípio originário de todas as coisas não é mais único (como a Água de Tales de

¹ SANTOS, Mário José dos. *Os pré-socráticos*, p.62-63.

Mileto), como queriam aqueles filósofos anteriores que elegeram uma única substância material como princípio-causa de todas as coisas, mas múltiplo.²

Mas o que põe em movimento as “raízes de todas as coisas” (água, fogo, terra e ar), possibilitando a agregação e/ou destruição dos quatro elementos? Para responder a essa questão, Empédocles postula a existência de duas forças cósmicas, uma de atração e outra de repulsão: a *Filia* (o amor), força unitiva, que aproxima os elementos, e o *Neicós* (ou ódio), força disseminadora da desunião, que afasta os elementos. Para tal pensador, a possibilidade do devir está justamente na alternância do predomínio dessas duas forças; e, ainda, o nosso universo não foi estabelecido predominantemente nem pelo amor nem pelo ódio. No primeiro caso, porque os elementos estariam de tal modo unidos, formando uma esfera única, compacta, indiferenciada, que seria impossível distinguir um elemento do outro. No segundo, porque se absolutamente houvesse o predomínio do ódio, as coisas permaneceriam de tal modo individualizadas, separadas, que seria impossível a formação de seres no universo³.

Lembrando que o amor vem sempre para tentar preencher um vazio, uma falta, apelando a uma satisfação, à plenitude, é imprescindível elucidarmos aqui o que diz respeito ao Gozo, conceito de grande importância para a psicanálise.

Esse termo surgiu no século XV, para designar a ação de fazer uso de um bem com a finalidade de retirar dele as satisfações que ele supostamente proporcionava. Nesse contexto, o termo reveste-se de uma dimensão jurídica, ligada à noção de usufruto, que define o direito de gozar de um bem pertencente a terceiros. Em 1503, o termo foi enriquecido por uma dimensão hedonista, tornando-se sinônimo de prazer, alegria, bem-estar, volúpia.⁴ Aqui, com o termo gozo refiro-me às duas acepções.

Tal termo foi pouquíssimo empregado por Freud, que, retomando o exemplo da satisfação da necessidade nutricional através da sucção do seio materno –quando a criança, já satisfeita organicamente, não se entrega tanto à sucção, mas ao chuchar, o que implica a existência de um ganho secundário,

além da satisfação orgânica- irá perceber algo que em nós constitui um “Mais-além do princípio de prazer”, título de uma das suas obras. Lacan, por sua vez, estabelece

² SANTOS, op. cit., p.96-97-98.

³ SANTOS, op. cit., p. 96-97-99.

⁴ ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de Psicanálise*, p. 299.

uma distinção essencial entre o prazer e o gozo, residindo este na tentativa permanente de ultrapassar os limites do princípio de prazer (tendência do aparelho psíquico a aniquilar qualquer excitação e qualquer desejo). Assim, enquanto no princípio de prazer o sujeito procura eliminar qualquer estímulo e/ou desejo que faça com que ele assuma riscos necessários para uma “suposta” satisfação –o que seria de certa forma uma tendência nossa à inércia- no gozo o sujeito assume riscos, ou seja, procura ultrapassar os limites do princípio de prazer.⁵

Lacan observa que é o outro, a mãe ou seu substituto, que confere um sentido à necessidade orgânica. Em decorrência disso, a criança vê-se inscrita, à sua revelia, numa relação de comunicação em que esse outro, pela resposta que dá à necessidade, institui a existência de uma demanda – demanda essa que faz com que Sartre diga que “o inferno são os outros”.⁶ Em outras palavras, a partir desse instante, a criança é remetida ao discurso desse outro, cuja posição exemplar contribui para a constituição do Outro. A satisfação obtida pela resposta à demanda induz a repetição do processo: a necessidade transforma-se então em demanda propriamente dita, sem que, no entanto, o gozo inicial, o da passagem da sucção para o chuchar, possa ser resgatado. Essa demanda impossível (Outro), torna-se , no seminário do ano de 1959-60 , *A ética da psicanálise*, a Coisa (das Ding), objeto impossível, “fora de significado”.⁷ Esse movimento, ligado à coisa perdida, é causa de sofrimento –pois, nesse momento, somos obrigados a deixar nossas ilusões de lado e a entrar na vida mundana, a caminhar pelo princípio de realidade, em busca de uma satisfação que não seja ilusória. Ou seja, a este processo primário de funcionamento, regido pelo prazer que apela à fantasia, substitui um processo secundário, regido pelo princípio de realidade, onde o objeto faltante não mais será buscado via alucinação, mas via realidade. No entanto, lembrando que a psicanálise é pós-kantiana, esse acesso à realidade é sempre precário, e algum ponto de coincidência entre o psiquismo e a realidade só se dá como fruto de um complexo processo de substituição; tanto isso é verdade que os mandamentos que tentam estar em conformidade com ela são todos tirânicos, se sustentando apenas pela sua própria imposição. “A vigência da dúvida, ser ou não-ser, a hesitação na ação, a

⁵ ROUDINESCO, op.cit., p.299.

⁶ STRATHERN, Paul. *Sartre em 90 minutos*, p.73.

⁷ Idem, p. 300.

problematização do sentido das coisas, revelam o fracasso da pretensão da razão de abarcar, com o saber, a amplitude da vida”.⁸

Dito isso, podemos dar conta de que a psicanálise não visa o ideal da ação, mas antes está voltada aos impasses e conflitos da condição humana. Daí a afirmação de Lacan “é na dimensão trágica que as ações se inscrevem e que somos solicitados a nos orientar em relação aos valores”.⁹ Isso porque a realidade comporta um arriscar-se, um arriscar-se que acolhe a morte -parafraseando Maciel de Barros, filósofo existencialista brasileiro, “o *apetite de ser é apenas o convite necessário para morrer*”- que acolhe mesmo a nossa ignorância acerca do que seja a realidade, para o quê a ciência chegará para tentar dar conta. É fundamental lembrarmos que tal arriscar-se nunca erradica por completo a busca de um gozo que seja plenamente satisfatório, absoluto, gozo esse que nunca é alcançado.

“Gozar a vida”, “como ser feliz?”, questões cotidianas que atestam nossa busca incessante por uma satisfação plena – questões imprescindíveis para se pensar a sexualidade humana. Freud, desde o início da sua obra, irá desvincular a sexualidade humana de um determinismo maturacional, biológico. Em 1905, concebe a sexualidade como aberrante e polimorfa em relação aos fins reprodutivos, tendo o prazer como meta e vindo só secundariamente servir à reprodução.¹⁰ Em 1925, Freud evidencia que a escolha do sexo está condicionada pela lei do Édipo, de forma que ser homem ou mulher é uma questão de submetimento à castração simbólica¹¹, ou seja, se dá ao nível da linguagem, da representação, e não ao nível puramente biológico. Em 1972, Lacan irá formular o posicionamento masculino e feminino a partir do ordenamento fálico: o homem irá se identificar com aquele que tem o falo e a mulher, por não ter, deseja ser o falo, colocando-se como objeto de desejo para o homem.¹² É importante lembrarmos aqui que, estando a sexualidade, na psicanálise, desvinculada de um determinismo puramente biológico, podemos dizer que “Se a palavra pênis fica reservada ao membro real, a palavra falo, derivada do latim, designa esse órgão mais no sentido simbólico”.¹³

⁸ MAURANO apud LACAN, *Torções do Gozo*, p. 10.

⁹ RICHA, C. M. O. O psicótico: o sujeito à deriva na partilha dos Sexos, p.11.

¹⁰ LACAN, Jacques, *O Seminário, Ética da Psicanálise*, p. 376.

¹¹ Idem, p. 12.

¹² RICHA, op. cit. p. 12.

¹³ ROUDINESCO, op. cit. p. 300.

Essa vertente da compreensão da sexualidade pelas vias do falo, este enquanto objeto divino, inacessível ao homem, e não apenas o órgão do prazer ou da soberania viril, enquanto significante da falta, ou seja, véu que por encobrir denuncia o vazio, vem demarcar que o sexual, para a psicanálise, diz respeito a uma hiância, uma falta estrutural recoberta pelo significante.

A partir de 1905, com a publicação de os *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud, buscando seus modelos na biologia darwiniana, defendeu a tese de um monismo sexual (falicismo: o menino teme a castração e a menina recalca sua sexualidade clitoridiana, “castrada”, pois deseja ser um menino, possuir um pênis), de uma essência masculina da libido humana. Em função dessa dissimetria, articulada em torno de um pólo único de representações, o complexo de castração, segundo Freud, não se organiza da mesma maneira nos dois sexos. O destino de cada um deles é diferente não apenas pela anatomia, mas também em razão das representações ligadas à existência dessa anatomia. O homem então se identificará com o gozo fálico, do órgão, portanto, limitado, e a mulher com um gozo outro, a mais.

“Mais, ainda”, além de ser subtítulo de seu Seminário 20, é também uma expressão que Lacan utiliza para se referir ao apelo a um gozo a mais, gozo suplementar que advém da insuficiência obtida na relação sexual. “Mais, ainda” é o efeito da insuficiência de gozo, da ausência de gozo pleno. Dado a incompletude da satisfação na relação sexual, ou seja, dado que essa relação não transpõe o abismo entre um e o Outro, o amor é aí convocado para tentar fazer acontecer esse Um que falta.

A partir da constatação de um gozo insuficiente, Lacan irá supor a existência de um gozo suplementar, de um gozo absoluto e mais além do fálico. Tal suposição é, também, levantada por oposição: “E se não há um sexo sem Outro sexo, não também um gozo sem o Outro gozo, ainda que este não seja dizível e pertença a uma região invisível e indivisível”.¹⁴ Assim, se há o gozo fálico, simbólico e, portanto, dizível, deve haver um gozo para além da representação, do fálico –que é o gozo feminino, indizível e, portanto, místico. É a existência desse gozo suplementar, feminino, incognoscível para os homens, mas indizível pelas mulheres, que serve de base para o aforismo lacaniano de que “não há

¹⁴ ASSOUN, Paul-Laurent. *Freud e a Mulher*, p.11.

relação sexual”.¹⁵ Ou seja, não há como fazermos um Todo no sexo, nunca conseguimos efetivar por completo a entrega ao outro, como pede o amor, e a dessubjetivação, em termos absolutos, nos é impossível; em consequência disso, não podemos fazer Um na relação sexual, não podemos fazer Um Todo. É nesse momento mesmo que é possível darmos conta de um abismo nas relações, de um vão espacial entre um (singular) e Um (Todo).

Podemos atestar isso, esse abismo, matematicamente, ainda que os próprios matemáticos nada comentem sobre isso. Por que um mais um é igual a dois, e não a ele mesmo (um)? Ocorre que só é possível somarmos uma-a-uma, ou seja, soma-se uma singularidade à uma outra singularidade. Não é possível adicionarmos substâncias idênticas, mas apenas substâncias diferentes entre si, não podemos somar algo singular a ele mesmo. Daí também não é possível obtermos o resultado Um, mas apenas dois – dois diferentes: uma singularidade mais uma singularidade é igual a duas “diferentes” singularidades. Quero ressaltar o “diferentes”, pois é a ausência dele que faz com que nós demos um salto de raciocínio e percamos a sutileza da adição. Assim, podemos dizer que há uma distância entre um e dois; há uma hiância entre os números que é correlata de uma hiância entre os Homens.

Queria lembrar aqui que não tomo os números como sendo um constituinte humano, mas que me sirvo deles apenas com o intuito de dar maior visibilidade a uma constatação da psicanálise: a hiância no sujeito, sujeito dividido, e a hiância entre os sujeitos. Assim, a idéia de uma correlação entre o Homem e a Lógica, como pensava o positivismo lógico, não se presta aqui. Lembrando que os números não existem na natureza, mas são antes criações do homem, como nos diz Ian Stewart em “Será que Deus joga dados?”, podemos dizer psicanaliticamente que o número atestaria o que diz respeito ao gozo fálico, gozo baseado na representação, no simbólico. Portanto, o número nada mais é do que uma forma de nos esquivarmos do caos natural, interpretando-o de uma maneira que nos convém.

Vejamos agora um dos quatro paradoxos de Zenão: Aquiles e a tartaruga. Enquanto Aquiles estica um passo na direção de Briseida, esta adianta um passo dele, e isso porque ela é não toda, não toda dele. É então necessário que Aquiles dê o segundo passo, o

¹⁵ ROUDINESCO, op. cit. p. 221.

terceiro, e assim por diante. A partir desse exemplo podemos perceber o que caracteriza o número. “Um número tem uma medida, e é nessa medida que é infinito. Aquiles só pode ultrapassar a tartaruga, não pode juntar-se a ela. Ele só se junta a ela na infinitude”.¹⁶ Aí está demonstrada, ainda que minimamente, a impossibilidade de efetivarmos a relação sexual, de efetivarmos a união, de alcançarmos o Um da tradição filosófica, de nos satisfazermos por completo.

Para os pitagóricos (V a.c), os elementos dos números (limite/ilimitado, finito/infinito) são os constituintes do universo. E o número um é parímpar, potência geradora de todas as coisas. As coisas, os objetos do mundo, portanto, assumem existência no momento em que o limitante (ímpar) se impõe sobre o ilimitado (par). Cada coisa é uma unidade, resultante da dissociação do pleno (Ser; Um) pelo vazio (não-ser) consequente da respiração cósmica. Foi esta que fez com que o universo, originariamente compacto, respirasse o vazio para dentro de si. Daí, o Um originário deu surgimento à multiplicidade numérica (par, ímpar) das coisas, de forma que hoje tudo no universo se dá pela proporção entre limite (ímpar) e ilimitado (par), entre ser e não-ser, pleno e vazio.¹⁷ No entanto, a idéia de uma tensão dual é mitigada no momento em que os pitagóricos subestimam a força dionisiaca (princípio que representa a arbitrariedade, espontaneidade) e elevam a apolínea (princípio que representa a ordem, razão), da mesma forma como em Parmênides. Neste, pela contradição verificada na proposição ser e não-ser (o que é, não pode não ser), pensa-se um mundo estático, onde tudo que é, não pode deixar de ser, e tudo que não é, não pode vir a ser -pois que não é possível algo vir do nada, ao mesmo tempo que não se pode ir ao nada. Assim, Parmênides insiste numa visão monolítica do ser, uno, total e indivisível. Mesmo em Heráclito, onde não há mais uma harmonia estática, mas onde há uma harmonia na tensão, ensejada no vir a ser dos contrários, podemos perceber ao fim a predominância do Lógos, Razão Universal, do Uno. Essa idéia do Um pode ser verificada em boa parte da tradição filosófica, desde os pré-socráticos na Antiguidade, passando por Plotino na Idade média, até Hegel na Idade Moderna.

A psicanálise, ao contrário de toda tradição ocidental, parte de outra ordem, de outra dimensão, a psicanálise parte do inconsciente, de onde o Homem desconhece a si mesmo -pelo menos na perspectiva da racionalidade da consciência. O erro da ciência

¹⁶ LACAN, Jaques, Seminário 20, Mais, ainda... p.13.

tradicional, aristotélica, esteve em colocar-se do lado do manche, do controle racional. Enquanto o que podemos verificar, não só na psicanálise, mas em certas expressões da arte, é que o predomínio não mais está no lado do manche –na lógica racional, no autodomínio– porém na mancha, ou melhor, no diz-manche, como propõe Lacan .¹⁸

“Acima de todas as coisas se estende o céu do acaso, o céu da inocência, o céu do acidente, o céu do excesso”.¹⁹ A Psicanálise parte da dimensão dos afetos, sobre os quais não temos controle absoluto, de onde reina o acaso, das paixões, do que constituiria a animalidade do homem. Os afetos estão no devir presente, e portanto o sujeito para a psicanálise, enquanto um sujeito afetado, é um sujeito que acolhe todos os efeitos da experiência mundana, que se afirma no movimento, no dinamismo da vida. É antes um *sujeito-pathos*, afetado, do que um *sujeito-lógos*, racional. Este sujeito não se sustenta apenas enquanto apreciador, contemplador, desse dinamismo da vida, numa pretensa austeridade que divide a realidade em razão e mundo, mas está também implicado na vivacidade do mundo, atualizando-se a todo momento nas suas ações e criações. Poderíamos, aqui, afirmar que o sujeito psicanalítico é, enquanto sujeito engajado, um Dasein dividido, um Dasein que porta em si mesmo uma dimensão não passível de reconhecimento via consciência. É a partir desse ponto de vista que se delinea a articulação entre o trágico (a arte suprema da aprovação da vida), o barroco (enquanto estilo que privilegia o acolhimento de pólos contrários, e que , por isso, serviria como expressão plástica do sujeito encarado pelo ponto de vista psicanalítico) e a psicanálise. Tal articulação é, antes de mais nada, uma articulação ética -um modo de pensar a ação que não recusa diante dos impasses da existência e que se estende a esses três campos: a psicanálise, o trágico e o barroco.

Em Psicanálise, concebe-se o humano, o “ demasiadamente humano”, enquanto um ser consciente e, também, inconsciente , um ser que tem os pés inchados (como Édipo, ou melhor, *oidipós*, que em grego significa pés inchados) da vida mundana que sempre ata seus passos, um ser paradoxal porque um ser que não foi, não era, não é e não será, mas um ser que está sendo. Ou melhor, um sujeito, e não um ser, paradoxal, pois que esse não comporta apenas um ser, mas também um não-ser -daí Lacan dirá que em psicanálise não

¹⁷ SANTOS, op. cit. p. 47.

¹⁸ LACAN, op. cit. p. 13.

¹⁹ NIETZSCHE apud. MARTINS, p. 190.

há ontologia alguma. Somente por isso o homem para a psicanálise é paradoxal, porque, em se tratando de um sujeito em movimento, assim como no estilo barroco, tudo é contradição, pois em movimento as coisas são e não-são ao mesmo tempo. E quão belo é esse sujeito em movimento! Quão belo é esse sujeito paradoxal! Belo, também, porque não pode ser abarcado racionalmente por inteiro. Compreende-se daí que o popular “só Freud explica” nem sempre é verdade, pois o que a psicanálise nos reserva é justamente uma dimensão insondável no ser humano, e o Gozo Místico é o mais perfeito exemplo da não pretensão pela psicanálise de tudo poder explicar racionalmente.

Existe algo que não sofre a influência do tempo? Nada. Apesar de ser necessário fazermos distinções entre as coisas, de estabelecermos juízos acerca do mundo que nos cerca e nos preenche, devemos reconhecer que o movimento da vida é muito mais perspicaz que nossa pretensa sabedoria. E é isso que a psicanálise vem nos assegurar, que por mais que queiramos e tentemos consertar o homem e o mundo nunca conseguiremos, pois a falha não está fora de nós, mas em nós mesmos, que o absurdo somos nós mesmos que somos eu e Outro ao mesmo tempo. E a linguagem é o maior testemunho dessa nossa condição dual, da alteridade que há em cada um de nós, da nossa condição de Outro. Sim, pois a linguagem nós não a criamos, mas a recebemos dos nossos primeiros cuidantes. Assim, poderíamos dizer que a nossa própria condição de seres falantes aponta para a nossa divisão estrutural. E vocês sabem melhor do que eu que quem fala não quer calar, pois sempre resta algo por dizer. Isso tanto é verdade que a tentativa por parte de alguns filósofos (como, por exemplo, os pitagóricos na antiguidade – “Aqui só se fala quando a sua palavra for mais importante que o silêncio”- e Wittgenstein, no séc. XX – “Sobre aquilo de que não se pode falar deve-se calar”)²⁰ de calar nossos desejos foi por água a baixo. E por que sempre resta algo por dizer? porque o vazio sempre está em nós, e é graças a esse vazio que nos movemos, é graças a esse vazio que somos arte, que nos criamos. Afinal, se não fosse o vazio, se o que existisse fosse um todo inteiramente compacto, como haveria movimento, e sem movimento como haveria criação? O “akósmos”, como eu prefiro chamar, pois que não há movimento etimologicamente cósmico (equilibrado, perfeito), na natureza, é como o jogo do “resta um”, precisa de um espaço vazio para acontecer, para que haja movimento.

²⁰ STRATHERN apud WITTGENSTEIN, Wittgenstein em 90 minutos, p.60.

Enfim, podemos perceber que o desmanche da psicanálise não se faz à Luz, o que na tradição filosófica simbolizara a razão, idéia que pode ser vista no mito da caverna, de Platão, e no Iluminismo, Período das Luzes, da razão, mas à meia-luz, pois nela ainda há espaço para o não-dizível, para o místico e o não racional.

O Eu que se barra, o Um barrado; o falso Um, o Um oco, o Um barroco; Um barrado-barroco. Um barraco –eis o que se torna o Um no diz-manche dessa arte, assim como na psicanálise

Referências Bibliográficas

ASSOUN, Paul-Laurent. *Freud e a Mulher*, tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

CARVALHO, José Maurício de, *Curso de Introdução à filosofia brasileira*. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina. 2000.

LACAN, Jaques, *O Seminário, Livro 20, Mais, ainda (1972-1973)*, Rio de Janeiro: 2 ed. Jorge Zahar, 1989.

MAURANO, Denise. *Torções do Gozo: o barroco à luz da psicanálise Inédita*. 2004. Tese (Pós-doutorado em Letras). PUC/RJ, Rio de Janeiro, 2004.

RICHA, Cláudia Mara Oliveira. *O psicótico: o sujeito à deriva na partilha dos Sexos*. 2002. Dissertação (Mestrado em Psicanálise). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2002.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de Psicanálise*, Rio de Janeiro: 1 ed. Jorge Zahar Editor, 1998.

SANTOS, Mário José dos. *Os pré-socráticos*, Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2001.

STRATHERN, Paul. *Wittgenstein em 90 minutos*, tradução Maria Helena Geordane, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

STRATHERN, Paul. *Sartre em 90 minutos*, tradução Marcus Penchel, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

Voz: o sopro das criações

Luciana A. Gonçalves*

A vocação humana de invocar

Janis Joplin, cantora de rock dos anos 60, tinha como estilo musical, que a levou ao sucesso, os gritos longos que rompiam a canção subitamente. Janis, em várias entrevistas, ironizou sua mãe afirmando que, embora esta não gostasse, era preciso que, ao cantar, gritasse, para que ela finalmente a escutasse. Toda uma geração seguiu seu grito. Muitos, até hoje, são arrebatados pela voz de Janis, ou por outra cantora que, num agudo, extasia uma platéia que se vê enredada pela voz sem palavras.

Lacan, no Seminário *As psicoses*, no capítulo X, seção sobre “A paz do anoitecer,” destaca o “milagre” do berro no caso de Schreber. Durante um dos momentos do seu delírio, Schreber se revela impelido a emitir um grito, tamanha a brutalidade por que é tomado num final de tarde. Lacan explica que a paz do anoitecer chega à revelia; por isso, ironicamente não é um sentimento de paz que desperta no sujeito. Para o falante, o anoitecer não se resume à mera apreensão sensível do declínio dos brilhos do dia. Nas palavras de Lacan:

“Podemos observar agora que se passa algo inteiramente diferente, se essa paz do anoitecer, nós é que a chamamos, se preparamos essa formulação antes de dá-la, ou se ela surpreende, se ela nos interrompe(...). É precisamente quando não estamos à sua escuta, quando ela está fora de nosso campo e de repente ela nos cai em cima, que ela ganha todo seu valor, surpreendidos que somos por essa formulação(...)que nos vem como um murmúrio do exterior, manifestação do discurso enquanto ele mal nos pertence(...)”¹

* sobre a autora

¹ LACAN, J.(1955-1956). *O Seminário, livro 3, as psicoses*, p. 160-161.

A paz do anoitecer, enquanto um significante dentro do real, escapa ao falante e é por isso que, para Schreber, em sua estrutura psicótica, só resta gritar. Lacan diz quanto a Schreber:

“Ele não pode impedir-se de deixar escapar um grito prolongado, que o atinge com uma tal brutalidade que ele próprio nota que, se tiver algo na boca, isso pode fazê-lo cuspir... Fenômeno bastante surpreendente, se vemos nesse grito, a borda mais extrema, mais reduzida, da participação motora da boca na fala... Se há alguma coisa por que a palavra falada venha a se combinar a uma função vocal absolutamente a-significante, e que contém no entanto todos os significantes possíveis, é justamente o que nos faz sentir arrepios ao ouvir o uivo...”²

O grito, para Lacan, é a ponte para entender o universal de toda linguagem. É o que, do discurso, desemboca no ponto para além da significação. Conclui então Lacan: “Chegamos agora ao limite onde o discurso, se ele desemboca em alguma coisa para além da significação é sobre o significante dentro do real”³.

Fizemos essa breve remissão à Lacan, no sentido de apresentar que há na cadeia significante uma inscrição que aponta para um real. Compreendemos que é sobre isso que Lacan fala no Seminário *As psicoses*, há no significante algo que resta além da significação e que está no real. O berro é a ilustração disso.

A partir de Lacan, em uma articulação, podemos pensar que a música, sem as palavras, também é significante no real, isto é um significante puro que pertence a cadeia significante e, como o berro, desemboca em algum ponto para além da significação. Assim, a música, como a voz, também oferece ao sujeito uma experiência mais próxima do inconsciente⁴.

² LACAN, J.(1955-1956). *O Seminário, livro 3: as psicoses*, p.162.

³ LACAN, J.(1955-1956). *Idem*, p.161.

⁴ LACAN, J., apud WEIL, D. *Invocações*, p.10.

Para Weil a invocação musical ocupa lugar central na psicanálise. Para sustentar sua tese, remete-se a formulação lacaniana, no *Seminário 9*,⁵ que diz que a psicanálise é esse terceiro que ainda não foi classificado “...apegado à ciência por um lado, assumindo a textura da arte por outro lado”⁶. Segundo Weil, nesta afirmação Lacan apresenta o objeto da psicanálise. Nas palavras do autor:

“Eis que no instante em que soa a música , uma estranha metamorfose se apodera de mim: até então eu podia passar meu tempo na minha relação com Outro, marcando meus limites para instruí-lo quanto ao limiar que ele não deveria violar para não pisar em meu território íntimo – e 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””⁷.

Dito de outro modo, o sujeito, ao escutar a música, invoca e é por ela invocado, quando, de seu inconsciente, diz sim à estranha absoluta que a música é para ele(o ouvinte), mas que não pode ser estranha ao estranho que ele, sujeito, verdadeiramente é, aonde ele não se sabe. Como Lacan definiu, “Eu sou ali onde eu não penso”.⁸

Há, portanto, três tempos da pulsão invocante. No primeiro momento, o sujeito apela inconsciente e silenciosamente à música. Em um segundo, a música arrebatava aquele de quem escutou o apelo, a demanda, de ser arrancado de sua latência: o sujeito do inconsciente. Até que, num terceiro momento, na invocação, ele faz ato, ele dança na música. Logo, invocar envolve um tempo lógico no qual o sujeito vive a “ex-sistência”, uma experiência de siderar em êxtase. Ou seja, ao realizar ato na música o sujeito deixa de se dirigir ao Outro numa posição de dependente, cessando por alguns instantes sua demanda de respostas que lhe dêem certeza da vida. Ele não quer mais prova de sua existência. O sujeito ao ouvir a música sai da dimensão do saber para a do crer.

⁵ Idem, p. 10.

⁶WEIL, D. *Invocações*, p. 11.

⁷WEIL, D. *Invocações*, p.11.

⁸ LACAN, J., apud WEIL, D. *Invocações*, p.15.

Caso aprisione-se na demanda “o que tu desejas, eu te pergunto o que eu sou”, que Lacan tão bem formulou, o sujeito torna-se capturado e atormentado pelo desejo do Outro, que jamais lhe dará resposta capaz de garantir a sua existência, uma vez que, mesmo sabendo de sua designação, o sujeito a reconhece insuficiente, falha em significá-lo e fazê-lo crer que existe. Cumpre lembrar, entretanto, que a experiência de sideração, que a música como significante puro permite, só ocorre pelo apelo invocante. Ou seja, como significante puro a música não é capaz de arrancar completamente o sujeito, em sua humanidade, da exigência da lei significante. O invocante é uma viagem que tem direção e sentido. Mesmo quando convocado pela música e libertado da fala, o sujeito está vinculado à lei da invocação. A pulsão invocante, como um guia interior, através do objeto música empurra o sujeito em direção a um ponto do discurso que, embora aponte para além da significação, é um limiar do simbólico. Como a voz, a música, em uma perfeita ambigüidade (situando-se no simbólico, especificamente na borda de seu furo), leva o sujeito a siderar na existência. Porém pela lei que envolve a invocação, essa sideração tem fim, o sujeito retorna para sua busca de sentido e de apelo ao Outro.

Para diferenciar a invocação que a música permite da invocação ao Outro em busca de significação, de sentido, façamos aqui um corte, para nos remetermos a Lacan no *Seminário 6* e ao seu matema da fantasia.

Na figuração $S \leftrightarrow a$, Lacan representa a estrutura do desejo do sujeito como desejo do Outro.

A partir do matema da fantasia, Lacan formula que o sujeito está sempre colocando para o Outro a questão de sua existência. Questão essa jamais respondida, uma vez que falta ao Outro o significante que dê conta de oferecer toda a significação do sujeito. A resposta à demanda subjetiva, portanto, é falta. Por isso, só resta ao sujeito se apoiar no objeto a para não sucumbir à demanda de um significante impossível.

No pólo oposto à fala, a música, como significante no real, libera o sujeito de sua demanda, ao Outro, de respostas. Ao soar, os “porquês” dão

lugar a uma nova posição subjetiva, a de simplesmente crer na existência, sem pedir respostas aos seus enigmas. Se a simplicidade da afirmação originária, o sim primordial, a *bejahung*, só aparece ao sujeito pela via da denegação, como Freud⁹ defende, com a música e com a voz que canta sem palavras, somos transportados para o mundo no qual somos ali onde não pensamos. De acordo com Weil, dissemos anteriormente que ao ser invocado é como se o sujeito dissesse: - Sim, eu não sou estranho a essa estranha que é a música. Em outras palavras, falamos do arrebatamento do instante quando a música, ao ser escutada pelo sujeito, arranca-o dele mesmo . O sujeito escuta a música mas é a música que volta como voz e invoca-o. Esta transmutação subjetiva radical da posição de invocado em invocante, que intervém e constitui a escuta musical, permite compreender a assertiva lacaniana quanto à voz ser a experiência mais próxima do inconsciente, por conta do modo e da intensidade com que toca o sujeito. Não é mais preciso ao sujeito perguntar: quem sou, de onde vim, para onde vou? É preciso apenas dançar guiado pelo ponto azul, a nota azul. Mas afinal que nota seria essa?

Embora seja nomeada por “ponto”, em algumas traduções, consideramos que é preciso pensá-lo metaforicamente, pois não se trata de um lugar definido, mas pelo contrário, é uma abertura para um porvir. Não sendo à toa, portanto, que dissemos, de acordo com Didier Weil, que pela música o sujeito sai de sua dependência absoluta do Outro para dançar. O ponto azul, a nota azul, se preferirem, retira o sujeito da indecisão e o convoca como pura possibilidade. A dança subjetiva acontece porque a música traduz a palavra de apelo do sujeito que estava esquecido, sob a ação do mecanismo do recalque. Sendo assim, para o autor, devido ao recalque, a música não rememora, ela, na verdade, comemora o tempo mítico de um começo absoluto pelo qual um real, ao ser parcialmente submetido ao significante, permitiu o advir de um sujeito. Logo, este sim que o sujeito enuncia ao apelo musical, enunciando-se como causado pelo

⁹ FREUD, S. (1925). “A negativa”, em *ESB*, .XIX, p.295-300.

som, não é um saber sobre sua causa, mas sim um puro gozo, que testemunha que um real adveio à ex-sistência. Daí, termos dito no início deste trabalho que a música tem um apelo invocante que pode levar ao sujeito se perder na invocação.

Weil assevera que para que mais um falante surja, é preciso que o significante dessa primeira coisa humana “(...) *das Ding*, no nível da qual, aquilo que era absolutamente exterior, a música da voz materna” encontre lugar, absolutamente íntimo, “onde as notas podem dançar(...)”¹⁰ A música, portanto, desde esse primeiro instante, vai dançar na “ex-timidade”. E para esse momento mítico de corte ocorrer, a música da voz materna teve que tocar a nota azul. Por isso, precisamos discutir, agora, o vínculo entre sonata materna e a nota azul na transmissão da vocação de invocar.

A nota azul na sonata materna

Para detalhar a relação entre a “sonata materna”, “nota azul” e o advir do sujeito, Didier Weil se remete a Levi-Strauss e sua assertiva a respeito do que sucede à morte no mito.

*Há, nessa concepção da ordem simbólica que deve morrer previamente para se tornar ulteriormente transmissível, numa reencarnação viva, toda concepção freudiana e sobretudo lacaniana da transmissão do significante paterno: este significante, com efeito, só se torna vivo com a dimensão do pai morto*¹¹.

Comprendemos que nesta citação Weil assevera que a música por ser significante no real, remete a um furo no simbólico que denota o real no significante, um ponto de fenda que define que a castração não tem causa a não ser mítica. O lugar da lei é um lugar vazio que os mitos justificam na morte do pai e que aparece no início também mítico de entrada no simbólico. Portanto, pode-se dizer que a transmissão mais primeva,

¹⁰WEIL, D. *Invocações*, p. 16.

¹¹ WEIL, D. *Invocações*, p.151.

originária do simbólico, se dá através da música da voz materna, pois para haver a passagem ao sentido há um momento na relação mãe-bebê que Lacan chamou de *pas-de-sens*,¹² que pelo equívoco permite pensarmos que, somente a partir de uma fonte que o anulou, nos foi possível dirigir ao sentido.

Marcel Mauss chama de “Mana” o ponto de enigma da linguagem no qual o significante é sem sentido, sem significado. Concordando com Mauss, Didier Weil afirma que o poder da música é “poder encarnar esse significante zero da significância, tornado transmissível pelo som”¹³. Entendemos que a sonata materna marca o entrelugar que caracterizará a voz para o sujeito em toda sua vida. Como é a mediadora entre o precedente (remissão ao significante do nome do pai, base do simbólico) e o que daí advém, o inconsciente do *infans* estruturado como linguagem, a voz traz em sua conceituação o real, o imaginário e o simbólico.

A voz permite à mãe, bem antes da transmissão do significado, que seu som (em sua música assemântica) transmita a passagem ao simbólico, essencial para a vocação humana de invocar. Se nos basearmos na noção de significante dentro do real, que Lacan nos mostra no Seminário *As psicoses*, podemos interpretar que a voz, em sua dimensão musical, detém o poder de fazer agir o circuito pulsional subjetivo pelo invocante. Diríamos, na terminologia da ópera, que antes de ouvir o som das palavras marcadas pela escansão do simbólico, o *parlar cantando* da mãe, o bebê escuta a continuidade do som musical, a *prima la voce*. Pode-se acrescentar que não somente a voz materna, mas a voz no sentido menos restrito, por ser de uma ambigüidade radical, transmite a lei ao marcar as escanções e também subverte, ao seduzir pela ausência de sentido.

É um engano pensar que a ambigüidade paradoxal da voz aí se esgota. Há também o conflito entre o assexuado e o sexuado da voz. A mãe, como a diva, é capaz de, com sua voz, entoar um entrelaçamento do

¹² LACAN, apud WEIL, D. *Invocações*, p.152.

¹³ WEIL, D. *Invocações*, p.152.

angelical (fora do sexo) com a encarnação sexual, pois, como mulher, testemunha a dor implicada em encarnar um corpo sexuado. Será na ambigüidade que a voz da mãe soará em sua sonata para o *infans*. Encarnando um corpo sexuado, sua voz angelical também traz a marca subjetiva da falta estrutural. De acordo com a tradição indiana, a voz reúne todos os instrumentos musicais, assim, como a música, ela está entre o acorde perfeito (que Sto. Agostinho dizia remeter a Deus)¹⁴ e o som diabólico do que contesta, desarmoniza e fura. A voz da mãe apresenta ao *infans* a oscilação que será transmitida ao longo de gerações, pela pulsão invocante. E é justamente com essa articulação que Weil conclui sua análise da nota azul, dizendo:

*Não será a transferência para esse sopro que pode ser transmitido por nossa voz, quando ela faz ouvir sua nota azul, que pode transfigurar a cara do recém-nascido em rosto impelido a responder à invocação ouvida por um sorriso originário?*¹⁵

Um resto a significar

Não coube a Lacan definir o objeto e sua função nas etapas do desenvolvimento. Porém, ao valorizar a linguagem na conceituação de sujeito do significante, o ponto de vista lacaniano leva o campo psicanalítico a repensar tanto a noção vigente de sujeito (suporte de um desenvolvimento libidinal), como seu respectivo conceito de objeto. Em outras palavras, a tese desenvolvimentista que abordava o objeto diacronicamente em termos de progressão e regressão, e que, até Lacan, era a única, passou a dividir o espaço psicanalítico com a concepção do objeto em termos estruturais. Enquanto a abordagem diacrônica direcionou o enfoque da conceituação de objeto, o objeto voz passou despercebido na psicanálise. Não foi à toa, que cumpriu somente a Lacan conceituá-lo a partir de uma perspectiva estrutural.

¹⁴ AUGUSTINE. *The Confessions*, Livro 10, 33, p. 219.

¹⁵ WEIL, D. *Invocações*, p. 157.

Por um equívoco, pode-se pensar que Lacan despreza, em seu ponto de vista estrutural, a teoria da libido que Freud apresenta nos *Três ensaios sobre a Sexualidade*. A discordância lacaniana refere-se à perspectiva evolucionista através da qual foi lida a teoria da libido, isto é, Lacan não aceita o aspecto desenvolvimentista que os teóricos das relações objetais atribuíram ao texto freudiano. Para Lacan, a questão do objeto não é temporal, uma definição de fases. Exatamente pelo viés contrário, o pensamento lacaniano sustenta que a questão é que os objetos caem dos orifícios corporais, marcando as fendas em que a pulsão circula. Por isso, a construção lacaniana incluiu a voz na lista de objetos *a*, ao invés de chamá-la, numa valorização do som e do aparelho fonador, de objeto vocal em uma fase também vocal. Neste sentido, na perspectiva de conceituação de objeto *a*, o som está para a voz como um tecido para um buraco. O acústico, o tonal e o fonético vestem imaginariamente o que remete ao horror do vazio, que é a dimensão não especularizável do objeto *a* como marca da fenda.

No *Seminário 11*, Lacan (1964) destaca das pulsões sexuais a que se vincula a “fazer ouvir” e a nomeia de pulsão invocante. Cumpriu também a Lacan, com a construção do objeto *a*, descrever o trajeto pulsional, que Freud menciona em 1915. O percurso lacaniano configura que a pulsão jamais atinge o seu objeto, ela apenas o contorna, uma vez que, em sua característica de fenda, o objeto *a* devolve a pulsão ao seu ponto de origem, determinando que o circuito pulsional feche exatamente onde começou, é um curto-circuito. Por isso, invocar não se trata nem do ouvido, nem do som ou seja, a pulsão invocante referencia-se no campo do Outro, é de lá que a voz provém. Assim, o sujeito, em sua busca incansável de significação, invoca o significante, remetendo-se ao ponto de onde parte a cadeia de significantes, o Outro.

Embora Lacan não utilize o exemplo freudiano do jogo de *fort-da*¹⁶ para falar da voz, sugerimos essa ilustração para pensar a voz na teoria lacaniana.

¹⁶ FREUD, S. (1920). “Além do princípio do prazer”, em *ESB*, .XVIII, p.26-29.

Conforme Freud (1920) nos conta, consideramos que, no jogo que inventa com o carretel para brincar durante a ausência materna, seu neto sabe que a bolinha presa na linha não é sua mãe. Por outro lado, parece já ter descoberto que o ato de jogar não transforma magicamente a ausência materna em presença. Porque então demonstra estar tão satisfeito e entretido na brincadeira?- Pergunta-se seu avô. Mais adiante em seu texto, Freud mostra que o que está em questão no jogo é a possibilidade de brincar com a representação, repetidamente, para elaborar a dor da perda que se estabeleceu com a ausência da mãe. Quanto a essa experiência de repetição do jogo do *fort-da*, Lacan delinea:

*“A hiância introduzida pela ausência desenhada, e sempre aberta, permanece causa de um traçado centrífugo no qual o que falha não é o outro enquanto figura em que o menino se projeta, mas aquele carretel ligado a ele próprio por um fio que ele segura – onde se exprime o que, dele, se destaca nessa prova, a automutilação a partir da qual a ordem da significância vai se pôr em perspectiva. Pois o jogo do carretel é a resposta do sujeito àquilo que a ausência da mãe veio criar na fronteira de seu domínio - borda de seu berço - isto é, um fosso, em torno do qual ele nada tem a fazer senão o jogo do salto”.*¹⁷

Parodiando Lacan, dizemos que o salto do menino com o significante é o que permite a ele pular sem ignorar a dimensão trágica da perda, isto é, o menino, por um apelo pulsional onde consegue conjugar a voz e o significante, faz, pela primeira vez, algo com a hiância que se presentificou, além de chorar ou gritar. Acreditamos que o neto de Freud já tivesse, como a maioria dos bebês, obtido prazer na descarga pulsional do grito ou do choro ou do espernear. O que é inaugurado, neste momento do jogo de *fort-da*, é a implicação do objeto voz na linha significante, permitindo que a pulsão, na vinculação com a linguagem, alcance “descargas felizes do princípio do prazer”.¹⁸ O ponto fundamental, portanto, não é a emissão sonora. O neto de Freud poderia ser mudo, e mesmo assim

¹⁷ LACAN, J.(1964) *O Seminário*, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, p.63.

¹⁸Idem, p.62.

criar o jogo no qual começaria a enunciar pela via do significante, mostrando que já tem seu “saber fazer com alíngua”¹⁹. Em outras palavras, na perspectiva estrutural lacaniana, a voz é uma dimensão que integra qualquer cadeia significante, seja ela sonora, escrita, gestual ou visual.

A busca subjetiva de significação implica sempre um terceiro termo, a voz. Deste modo, a conceituação lacaniana não equipara a voz à cadeia significante, mas ao que resta do significante no final da operação de significação. A voz participa da dimensão significante entretanto, não participa do efeito da significação. Como resto da subtração entre significação e significante, um resto a-significar²⁰, a voz marca que a significação obtida é só uma versão dentre outras.

O neto de Freud não parou depois da primeira articulação significante- pulsão, através da voz objeto. Este foi na verdade o início, o ponto de abertura para que, através da voz, na possibilidade de enunciação, expressasse que buscará sentido de prazer para a experiência de viver. Lembremos que Freud traz o exemplo do neto em *Além do Princípio do Prazer*, para mostrar que a pulsão não pára. Mesmo no horror, a pulsão faz contorno em algum objeto para, em um salto, ter satisfação, sendo que a partir de então, com a marcação de parcialidade definida pela castração.

Em sua busca de satisfação, para além do confronto com a fenda da castração, articulando na experiência trágica, o menino deu um salto com a construção do jogo que criou com o significante. Por isso, a voz não é meramente, a apresentação fonética, sonora: *fort-da*, mas o salto que a configurou para fazer a conjunção do gozo pulsional com a linguagem. Sendo assim, escolhemos como caminho tentar elucidar o objeto voz, situando-o no ponto de amarração entre o simbólico, o real e o imaginário, para pensá-lo em cada registro e nas interseções.

Primeiramente, o nó. Com o objetivo de explicar o nó borromeano, Lacan encadeia dois círculos de barbante através de um nó de marinheiro,

¹⁹ LACAN, J.(1972-1973). *O Seminário, livro 20: mais ainda*, p. 190.

²⁰ MILLER, J. “Jacques Lacan y la voz”, *Quarto*, 54 , p.14.

em seguida, passa uma terceira rodinha de barbante, conjugando os dois extremos da primeira cadeia. Ou seja, o nó borromeano consta de, no mínimo, três elos, um sobre o outro, sendo que cumpre ao terceiro ligar, simultaneamente, os três em um único ponto, passando sobre um e por baixo do outro. Como o terceiro elo interliga os três elos em uma mesma junção, rompendo-se qualquer um dos elos, todos eles se desligam e o nó se desfaz.

Lacan escolhe o nó borromeano como a configuração que articula os três registros da experiência humana no psiquismo: o real, o simbólico e o imaginário. Desse modo, na superposição da junção borromeana, o real fica sobre o simbólico, que fica sobre o imaginário, que tem, ele próprio, ascendência sobre o real. Os três registros se articulam de forma que há um espaço, um vazio no centro, um lugar de interseção, onde Lacan coloca o objeto a ²¹. Logo, como objeto a , a voz está entre as três dimensões do nó que surgem entrelaçadas, mas que podem ser pensadas, teoricamente, em separado.

A voz que chega aos ouvidos, fundida ao enunciado vocal sonoro, é apenas uma dimensão resultante de toda uma complexa trama imaginária (submetida ao simbólica) na qual o som veste a voz como objeto a , dando-lhe alguma consistência. Embora o real escape ao simbólico, o imaginário tem ascendência sobre ele, por isso, jamais o real se apresenta ao sujeito despido de alguma figuração. Se a voz está despreendida da palavra, como no canto lírico, no *shofar*²², e mesmo no grito, por outro lado, o imaginário (sempre orientado por um simbólico) a veste, dá-lhe uma roupagem que simula consistência, para disfarçar a dimensão inapreensível do objeto a . Este, por sua vez, como um resto, insiste em não coadunar com qualquer figuração, sobrando para além da moldura que busca cobri-lo.

²¹ LACAN, J.(1972-1973) *O Seminário, livro 20: mais ainda*, p.186.

²² O *shofar* é um instrumento de sopro primitivo, semelhante a uma corneta, cujo som alto e prolongado é tocado três vezes em rituais judaicos. Em sua análise, Lacan retoma a interpretação de Theodor Reik²² para questionar de onde vem a força de um som escandaloso e enigmático, que marca a aliança do povo judeu com seu Deus e a instauração da lei judaica.

Como exemplo desse real que sobra e “insiste em não se inscrever”, podemos pensar no sonho da injeção de Irma²³, no qual o furo tenta escapar da figuração do sonho de Freud²⁴.

Se, para Freud, como ilustra o sonho da injeção de Irma, o insondável do furo do sonho era o ponto obscuro, para Lacan, é do real tudo o que é excluído do simbólico, e que, para o sujeito, tem sempre alguma configuração imaginária. Neste sentido, a impressão de realidade, longe de ser um ponto de partida, é o produto do trabalho psíquico do sujeito. Ou seja, o objeto voz precisa do imaginário para ganhar consistência em uma imagem sonora.

Para conceituarmos a voz no simbólico, precisamos lembrar que ela estaria situada no registro que rodeia o real e que a acopla em sua lei ordenadora à marcação significante. Desse modo, configuramos que a noção de voz em Lacan, situada no entrelugar do nó borromeano, é uma conceituação psicanalítica que se conjuga a um referencial estruturalista, isto é, um referencial que considera a linguagem como uma estrutura, ou como um sistema significante. Este princípio do estruturalismo, a que Lacan adere, está em oposição à idéia de uma identificação da linguagem a um órgão que teria que se desenvolver (aparelho fonador), e do discurso ao que seria identificado acusticamente.

Se tomarmos como referência a conceituação final do objeto *a* na obra de Lacan, estruturada no nó borromeano e que se refere a um *a* “mais de gozar”, podemos dizer que a voz é o “a mais” que a pulsão invocante, reivindica sem cessar, utilizando a construção significante para obter satisfação. Nesta perspectiva lacaniana, a voz é o querer dizer da enunciação, que jamais se esgota ao término do enunciado. O que acabou de ser dito, tanto para quem falou como para quem escutou, é sempre

²³ Nem nesse sonho, nem em sua obra, Freud construiu o conceito de real, coube a Lacan essa teorização. Contudo, pensamos que o sonho da injeção de Irma ilustra o real. A própria interpretação freudiana considera que o ponto de abertura da garganta de Irma revela um ponto insondável do sonho, um umbigo, que a representação onírica não é capaz de cobrir. No texto *Esboços...* e no cap.8 do *Projeto*, Freud ao falar da apreensão do mundo externo oferece uma outra abertura para pensarmos a articulação insondável-real.

²⁴ FREUD, S.(1900). “Interpretação dos sonhos”, em *ESB*, IV, p.119.

insuficiente, pois o dizer, diferente do dito, é inesgotável. Sempre conjecturamos novas possibilidades de significação. Quando elegemos um sentido, é para calar o Outro e descansar da contínua busca de significação. Entretanto, a tentativa de calar a emissão de significantes do Outro dura pouco. Logo depois, o *a* “mais de gozar”, como um resto a-significar, provoca o falante a invocar, para com mais uma enunciação, oferecer uma satisfação pulsional, parcial, no significante.

Como ilustração desse lugar da voz, um resto que provoca o dizer, reportemo-nos à experiência bastante comum nos diálogos, onde um dos interlocutores afirma que o que criou equívoco na comunicação não foi o dito (as palavras), mas o tom²⁵, é ele que pode dar margem a intermináveis discussões de sentido.

Para finalizar, achamos fundamental acrescentar um achado quanto à voz no *Seminário 17*, em um capítulo intitulado “Os sulcos da aletosfera”. Neste capítulo, Lacan assevera a impossibilidade da ciência de dar conta do real e enuncia que é do furo do real, do objeto *a*, que ela parte para tecer seus corolários, experimentos e teorias. Lacan diz:

*“ Na medida que a ciência se refere apenas a uma articulação, que só se concebe pela ordem significante, é que ela se constrói com alguma coisa da qual não havia nada ”.*²⁶

Mais adiante em seu texto, pergunta:

*“Por que não levar também em conta o lugar onde se situam essas fabricações da ciência, se não passam de efeitos de uma verdade formalizada? Como iremos chamar esse lugar?”*²⁷

Lacan, “lançando mão da aletéia”²⁸, do universo grego da Filosofia, chama o lugar das criações de “aletosfera”. A “aletosfera” abrange todas as

²⁵ O tom não no sentido exato de tonalidade vocal, mas como uma parte significativa para além da significação que o tom pode apresentar, muitas vezes até, contrariando o dito.

²⁶ LACAN, J.(1969-1970). *O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*, p.152.

²⁷ Idem, p. 152.

criações e, assim, sem distinguir cientistas de meninos em seus jogos de *fort-da*, Lacan sugere que “quanto aos pequenos objetos *a*... na medida que agora é a ciência que os governa”,²⁹ pensemos neles como *latusas*. Brincando com a rima entre *ventosa* e *latusa*³⁰, Lacan define:

*“Percebo tardiamente, porque não foi há tanto tempo que inventei, que rima com ventosa. Há vento ali dentro, muito vento, o vento da voz humana. É bastante cômico descobrir isto no final do encontro”.*³¹

Consideramos fundamental acrescentar à essa citação uma outra, do *Seminário 11*, para pensarmos em uma possível articulação deste “sopro” com vida.

*“É a libido, enquanto puro instinto de vida, quer dizer de vida imortal, vida irrepreensível, de vida que não precisa, ela de nenhum órgão, de vida simplificada e indestrutível. É o que é justamente subtraído ao ser vivo pelo fato de ele ser submetido ao ciclo da reprodução sexuada. E é disso que são os representantes, os equivalentes, todas as formas que se podem enumerar do objeto *a*. Os objetos *a* são apenas seus representantes, suas figurações”.*³²

Compreendemos que o “sopro” das criações, que Lacan formula no *Seminário 17*, se conjuga com a função de ser continente da impetuosa força de vida, para além da reprodução. Ou seja, como todo objeto *a*, a voz porta um excedente humano de força, de vigor, a rebeldia da energia vital: a libido, por onde se expressa essa exigência de um *a* “mais de gozar”.

Gostaríamos de terminar fazendo, como Lacan, uma metáfora: a voz é um sopro de vida que impulsiona, puxa as nossas enunciações, pois, como objeto *a*, nos provoca pela libido a tecer vigorosamente sobre o furo do real. Por isso, no seu cunho de objeto *a*, a voz está para além do tempo,

²⁸ Idem, p. 153.

²⁹ Idem, p. 153.

³⁰ Em francês: *lathouse* e *ventouse*.

³¹ Op. cit, p.154.

³² LACAN, J.(1964). *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p.186.

onde habita um não simbolizável e um não imaginável e tende a mostrar-se como objeto ambíguo, fonte da angústia e causa do desejo.

Da elipse barroca ao estilo na transmissão da psicanálise

*Jean-Claude Soares**

Resumo:

Este artigo se propõe a discutir algumas particularidades da expressão barroca e de suas possíveis implicações com a Psicanálise. São analisadas algumas repercussões advindas das descobertas da elipse planetária pelo astrônomo alemão *Johannes Kepler*, no século XVII, e da topologia de *Jacques Lacan* na segunda metade do século XX, como contribuições para a abordagem do estilo na transmissão da psicanálise.

Palavras-chave: Barroco, psicanálise, elipse e estilo.

Résumé:

Cet article se propose d'analyser quelques particularités de l'expression baroque et de ses implications avec la Psychanalyse. Quelques répercussions issues de la découverte de l'ellipse planétaire de l'astronome allemand du XVII^e siècle, *Johannes Kepler*, et de la topologie de *Jacques Lacan*, deuxième moitié du XX^e siècle, sont aussi analysées comme des contributions pour aborder le style dans ce qui concerne la transmission de la psychanalyse.

Mots-clefs: Baroque, psychanalyse, ellipse et style.

Barroco: a designação

*“Qualquer ensaio sobre o Barroco abre com considerações sobre as origens da palavra. Começando por criticá-la, reiteramos aqui essa mania, essa vertigem da gênese que, creditando a filologia de um saber anterior, trai o seu quadro logocêntrico”.*¹

O vocábulo barroco, associado a uma pérola assimétrica rara e de muito valor, foi herdado pela língua portuguesa do espanhol *berrueco* que mais tarde se tornou *berrocal*. Posteriormente, *barroco* aparece na linguagem dos joalheiros, operando uma verdadeira torção do significado: aquilo que outrora fazia alusão à matéria rudimentar, não trabalhada,

* Aluno do curso de Psicologia da UFJF; bolsista do Programa de iniciação Científica do CNPq, orientado pela Prof^a Dr^a Denise Maurano Mello; professor de língua e literatura francesas e pesquisador membro do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora.

¹ SARDUY, Severo. *Barroco*. Trad. Maria de Lurdes Júdice e José Manoel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1988. p. 25.

passou a se referir ao que era elaborado, amaneirado, minuciosamente trabalhado pelo cinzel do ourives. Indo mais adiante, encontram-se discutíveis desdobramentos do emprego do vocábulo que remontam à ação transformadora da ourivesaria. O rigor, a construção paciente de figuras de silogismos,² dos discursos preciosos pelo labor com o qual foram criados. A língua italiana nos legou o vernáculo *barocci*, aquele que produz Madonas de forma amaneirada.

Não se poderia enumerar os inúmeros significados atribuídos ao termo barroco sem, no entanto, deixar de mencionar as conotações pejorativas que muitas vezes recaem sobre ele. Alguns dicionários associam a palavra barroco ao que é bizarro, estranho, excêntrico, ou até mesmo de pouco valor, não esquecendo de mencionar dois outros mais recentes sinônimos: o *camp* e o *kitsch*. Severo Sarduy, em *Barroco*, ressalta a atitude moral que subjaz a esta aparente e inocente recusa estética, recorrendo ao Dicionário de Arquitetura de Quatremaire de Quincy, que data de 1832, para mostrar o quanto a bizarria estava relacionada a um gosto suspeito, contrário aos princípios herdados³. Uma espécie de busca afetada por formas extraordinárias cujo único e desditoso mérito consiste no fato de gerar, de forma inédita, o *vício*. Exemplificando, têm-se as obras arquitetônicas de Vignole e Michelangelo que admitem detalhes caprichosos considerados pela *moral*, fruto da imaginação criativa; enquanto que Borromini e Guarini – mestres do gênero bizarro na Itália seiscentista – tinham suas obras associadas ao vício que provinha do caráter e não da criatividade.

No entanto, a partir da publicação na Europa dos trabalhos do filósofo catalão Eugenio D’Ors e do historiador suíço Heinrich Wölfflin, respectivamente, *O Barroco* (1935) e *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália* (1888), inicia-se um combate à categorização inferiorizante das produções barrocas que por muito tempo prevaleceu no campo das artes. Antes de adentrar mais propriamente nos méritos atribuídos às contribuições ímpares de D’Ors e Wölfflin, recorre-se uma outra vez a Severo Sarduy que, veemente, se opõe à tentativa de estabelecimento de um sentido que finalize a questão. Para ele, a delimitação de uma “verdade plena e central” permite que, simultaneamente, se instaurem o *erro* e a *queda*⁴. Assim, reivindica para a expressão barroca a qualidade de uma maneira específica de se valer da linguagem, ou

² Termo empregado pela Lógica para designar uma dedução formal tal que, postas duas proposições, chamadas premissas, delas se extrai uma terceira, nelas logicamente implicada, nomeada conclusão.

³ SARDUY, Severo. op. cit. p.25.

⁴ Idem. p. 26.

melhor, de dispor a frase, conferindo ao texto um sentido de “premeditada teatralização”. Convém mencionar que esta teatralidade não se restringe apenas à retórica, sendo explicitada nas esculturas de Gian Lorenzo Bernini, sobretudo, em *O êxtase de Santa Tereza* (fig. 1) e em *Assunção da Virgem Maria* (fig. 2) dos irmãos Asam. Ávidos em conferir movimento às esculturas, o mestre Bernini e seus mais fiéis discípulos germânicos, Cosmas Damian e Egid Quirin, celebrizados como os irmãos Asam, apelaram a um impulso ascensional que traduzisse o fervor da religiosidade cristã, a pungência e a fascinação da abdução mística que perpassaram até mesmo as obras cujo mote era a mitologia pagã.

Retomando-se a originalidade das análises de Wölfflin, constata-se que o Barroco e o Renascimento implicam formas recorrentes das artes plásticas, alternadas em longos períodos da História. Influenciado pelo Impressionismo, movimento que apregoava a destruição do antigo espaço plástico e uma radical subversão dos cânones acadêmicos que regiam as concepções de cor e luz, Wölfflin não concebe o Barroco enquanto uma variante estilística decadente, mas, como uma nova forma de representação evoluída a partir do Renascimento, uma espécie de decorrência inevitável do Classicismo.

A Itália foi o local por ele escolhido como alvo de sua rigorosa definição metodológica. Wölfflin pertenceu a uma época em que um legítimo *connoisseur* pautava suas reflexões na investigação filológica da história⁵. Sabemos que na Itália o Renascimento se manteve mais genuíno e preservado, assim, Roma, mais precisamente, torna-se alvo de seus estudos por ter conseguido se conservar íntegra e pouco influenciada por estrangeirismos. A obra arquitetônica de Donato Bramante, que viveu entre 1444 e 1514, é referida por Wölfflin como o melhor exemplo disso. A observação apurada de um *expert* do século XIX fez o historiador suíço encontrar nos vestígios da Roma quinhentista a nítida transição dos estilos, alegando ser os próprios mestres renascentistas os responsáveis pela introdução do Barroco.

Um estudo pormenorizado das arquiteturas civil e religiosa desse período foi por Wölfflin empreendido, alicerçado na intenção da maneira com a qual as manifestações artísticas evoluíram de uma modalidade estética à outra durante um espaço de tempo delimitado. Suas análises primam pelo formalismo e pela conquista de uma unidade crítico-

⁵ Método que floresceu na Alemanha do século XIX e que consistia na verificação de documentos em suas origens, seguida da decomposição em astuciosos detalhes, da seleção e do agrupamento de elementos, de pesquisa de autenticidade etc.

filosófica que se revela por meio de um método investigativo e de uma disciplina inigualável, porém, não se desfaz por completo do estudo das determinações sócio-culturais. Ele acreditava que a arquitetura, a pintura, a escultura e a literatura manifestassem um intrínseco parentesco e um mesmo pensamento subjacente num dado período histórico.

Em 1915, Wölfflin publicou *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, obra que o consagrou como o mais destacado entre os historiadores da visualidade. Nela ele estabelece dois pólos díspares: O Renascimento ou Clássico e o Barroco. Estes se sucedem sempre na mesma ordem numa seqüência de caráter evolutivo. Essas duas categorias não apresentam necessariamente uma referência temporal, reaparecem ciclicamente ao longo da história da arte. São cinco as antípodas wölfflinianas estabelecidas nesse texto: o clássico é linear e plástico, o barroco é pictórico, ou seja, não é concreto nem perfilado como o clássico, evolui para linhas mais simples que conferem movimento às figuras, chegando até mesmo a dissolvê-las; a arte clássica se revela na superfície, enquanto o barroco se estrutura pela superposição de planos conferindo profundidade à visão; enquanto a obra clássica se fecha na obediência apolínea às leis rígidas da construção, a arte barroca se revela aberta, muito mais solta e flexível; a multiplicidade marca indelevelmente o clássico, e a unidade, o barroco; por fim, o absolutismo da clareza que rege a obra clássica cede lugar ao relativismo do claro no barroco, é o fusionismo dos contrastes o responsável pelo destacamento da profundidade no barroco.

Segundo Wölfflin, o estilo se caracteriza como a expressão de uma época, de um sentimento nacional e de um temperamento pessoal. Ele relativiza o papel do artista, dando origem à teoria da arte que decorre do desenvolvimento imanente das formas, no qual a intenção artística e outras causas transcendentais interferem muito pouco no processo. O fenômeno da sucessão das *verves* de criação artística é por ele explicado por meio da necessidade de interferência do contrário, agindo de maneira a reverter a situação que outrora imperava.

No concernente ao estudo de Eugenio D'Ors, para quem o *éon*⁶ barroco constitui um elemento filosófico permanente a contar da pré-história, o clássico estaria tomado por uma inspiração apolínea, racional; enquanto na expressão barroca verificar-se-ia a presença indelével de um gênio musical, panteísta, abundante e dinâmico. Enquanto a perfeição

⁶ Éon – do grego *aión*, eternidade – conceito filosófico que vigora entre os neoplatônicos e os gnósticos, enquanto uma potência eterna que emana do ser, possibilitando sua ação sobre as coisas.

antropocêntrica regia a estática simetria que emoldurava o Moisés de Michelangelo, a Virgem Maria dos irmãos Asam (fig. 2) ultrajava a gravidade, ascendendo aos céus, frente ao assombro patético dos discípulos de seu filho. Para D’Ors, o clássico está associado ao peso e à reprodução pretensamente exata da realidade. A *verve* barroca, ao contrário, abunda nas obras que parecem voar, que encarnam o etéreo, o transitório e o evanescente da condição humana. Clássico e barroco são por D’Ors abordados como dois impulsos primordiais do *fazer artístico* que representam duas formas distintas e eternas de sensibilidade. Foi Eugenio D’Ors o responsável pelo fornecimento de subsídios estruturais que alicerçam uma conceituação de barroco contrária a uma abordagem temporal do estilo. No transcorrer da história do pensamento ocidental e de seu apelo ao representacional, verifica-se a oscilação de oposições sincrônicas que ora se alinham com o Barroco, ora com o Clássico.

O pesquisador francês Germain Bazin em seu *Destins du baroque*, publicado na França em 1970 pela *Hachette*, confessa sua árdua “conversão” a um estilo tão pouco caro a um francês cuja sensibilidade artística é lapidada, em grande parte, pelo Classicismo. O que é mais interessante em tudo isso: foi por ocasião de uma de suas viagens ao Brasil, no ano de 1945, que seu fascínio pela expressão barroca decididamente o fez reverenciar e se converter às tortuosidades dessa estética. Contrário às antinomias wölfflinianas, outrora mencionadas, o autor demonstra com maestria que a arte, pejorativamente, designada barroca explora todas as possibilidades de realização estética numa verdadeira celebração convulsiva e fleumática das formas e das imagens. Bazin privilegia em seu ensaio a análise de um período delimitado entre os anos de 1580 e 1780 para tratar com mais propriedade de um possível parentesco entre os estilos que aí vigoraram e o Barroco: os vestígios estilísticos deixados pelo gótico medieval, bastante impregnado no imaginário popular europeu, revisitado na estatuária *rocailleuse* que ornava a corte de Luís XV, e o maneirismo renascentista que, no norte da Europa, se prolongou até 1640. Assim, segundo Bazin, o Renascimento gerou a eclosão de outras tendências artísticas, dentre as quais se encontrava o barroquismo, surgido na Roma do século XVII, que teve em Bernini sua máxima expressão.

Bazin, em sua Introdução, se propõe a discutir os princípios sociais, políticos e intelectuais condicionadores do período barroco, analisando a evolução semântica do vocábulo “barroco” desde o seu surgimento nos fins do século XVI até o início do século XX. Ele ressalta também o papel de soberania assumido pelo artista barroco na Europa

absolutista, considerado como uma espécie de demiurgo capaz de gerar a ilusão, a magnificência, a teatralidade, a antevisão do mundo sobrenatural. Daí a importância desses *virtuoses* para a preponderância da autoridade monárquica e para a propagação das doutrinas católicas. Pela imposição da exuberância e da magnificência de suas construções, o Absolutismo e a Igreja Católica procuravam manter a sociedade bem estruturada, gravitando em torno da polaridade Deus e o Rei.

A origem híbrida das representações artísticas que caracterizam a estética barroca esteve também sob o crivo da análise de Bazin. Ele ressalta que a simbologia barroca é herdeira do fusionismo entre as simbologias cristã-medieval e pagã-renascentista e, portanto, complexa em sua decifração que exige profundo conhecimento, tanto teológico quanto humanista.

Por fim, a influência do teatro, bastante difundido no século XVII, emoldurado pelas rígidas regras da *bienséance*, torna-se um dos eventos salutares à vida em sociedade, tal qual na Antigüidade Clássica. Este é o século que legou à humanidade gênios como Jean Racine, Pierre Corneille e Molière. O *pathos* encenado nos teatros contagia a estatuária e a pintura barroca tornando-as mais sedutoras e, por vezes, mais convincentes das dores e das delícias vivenciadas pelo gênero humano. Quão inexoráveis são as autoridades monárquicas e eclesiásticas, mas, ao mesmo tempo, quão efêmeras são a glória e redenção que lhe são conferidas, face ao mistério, encenado pela obra aberta, que se impõe ao desejo humano de tangenciar a Verdade.

O Círculo e a Elipse: Kepler, Caravaggio e Freud

“Este pensamento – a infinitude do Universo – implica não sei que horror secreto; de facto encontramos-nos errando no meio dessa imensidade a que recusamos qualquer limite, qualquer centro, ou seja, qualquer lugar determinado”.
Kepler, 1609.

Em seu ensaio, Barroco, outrora mencionado, Severo Sarduy esboça de maneira brilhante a ruptura drástica instaurada pelo solapamento do geocentrismo e da cosmologia esférica, paradigmas que desde Platão e Aristóteles⁷ regem a dinâmica celeste, definindo o Universo como sistemas de orbes concêntricos, cada um com seu movimento próprio. O orbe exterior – o das estrelas, do Sol e dos planetas – impulsiona todos os demais, girando

⁷ No Timeu, Platão estabelece uma correspondência entre os dois círculos cósmicos e os dois elementos necessários à sua ascensão dialética: a aparência sensível do céu e a estrutura inteligível das Idéias. A cosmologia esférica defendida por Aristóteles também se manteve vigente até o século XVII.

em torno do mesmo eixo. A esfera lunar teria o seu próprio eixo, enquanto a Terra ocuparia o centro de todo esse conjunto móvel.

O modelo aristotélico implicava uma simplificação ideológica apoiada numa mecânica celeste adequada que por séculos prevaleceu, ocultando o modelo heliocêntrico. A razão dessa preponderância está no fato de que, embora lhe sejam acrescentadas esferas invisíveis, o esquema esférico proposto pelo Estagirita correspondia à figura global do céu, algo muito mais consonante com as exigências da racionalidade humana do que a desordem terrestre das aparências. Faz-se necessário mencionar que, dezoito séculos antes de Copérnico geometrizar o espaço através de sua cosmologia geocêntrica, um astrônomo grego, Aristarco de Samos, propôs a igualdade entre a Terra e os demais planetas que não só descreviam movimentos rotatórios, mas, também translatórios em volta do sol. Esta teoria foi negligenciada por óbvias razões.

Copérnico perturbou a eurtmia aristotélica – a ordem perfeita das esferas – não cientificamente desconstruindo-as, mas, alterando o antigo centro: a Terra perdeu enfim seu poder de cósmica referência absoluta para o Sol. Sarduy analogia a destituição copernicana à *metonímia*, uma vez que o astrônomo renascentista promoveu um deslocamento do pólo de atenção, um deslize do olhar para o contíguo. A infinitização galilaica do Universo, ocorrida no século XVII, configurou, segundo Sarduy, a *metáfora* nessa evolução da topologia do cosmos antigo: o Universo permanece centrado, embora, a esfera do Cosmos se amplie e os seus contornos se esgarcem, restando-lhe apenas tornar-se infinito⁸. Na Europa da Renascença, a construção desse universo heliocêntrico, onde se fazem relevantes as necessidades e criações humanas, fez surgir a higiene, proliferar conselhos e tratados, exilar-se o centro e instalar-se o Homem.

O astrônomo alemão Johannes Kepler, após a constatação de que Marte descreve em torno do Sol não um círculo, mas, uma elipse, tenta sob todas as formas negar aquilo que constatou face à força coercitiva das convicções da conotação teológica e da autoridade icônica do círculo enquanto forma natural e perfeita. Para Kepler, desestruturar o dogmatismo do movimento circular, opondo-lhe a elipse, implicaria provocar uma crise nos cânones da razão. No entanto, a elaboração de suas três leis interferiu, decisivamente, nas bases científicas sobre as quais repousava todo o saber da época, fazendo surgir novos paradigmas em relação aos quais se pretende situar, de maneira explícita ou não, toda a

⁸ SARDUY, Severo. op. cit. p. 37.

atividade representacional. Algo foi descentrado, ou melhor, teve o seu centro desdobrado: o círculo já não mais constitui a figura matriz de centro único, radiante, luminoso e paternal – parafraseando Sarduy –, mas, a elipse, que opõe a este foco visível um outro igualmente ativo e real, porém, obturado, ausente, sombrio, antípoda conflitante da exata medida renascentista. Estavam lançadas as bases de uma nova topologia: a barroca.

Para melhor compreender as múltiplas repercussões da elipse kepleriana, faz-se necessário transportá-la por meio de uma torção metonímica da geometria e do espaço figuracional para o terreno das artes retóricas, revelando, pela via desse deslocamento, a coerência do Logos que produz, na sua discrepância, as duas versões de uma mesma figura. Uma projeção da elipse num registro outro – o da retórica – põe em evidência a mesma coerência em toda a extensão da gramática do Barroco: a elipse, a palavra e a hipérbole pertencem paulatinamente aos espaços geométrico e retórico.

Faz-se imprescindível notar que a elipse resulta do descentramento e da perturbação do círculo, configurando, assim, uma complexificação das concepções de forma, estilo e produção artística. Não há mais espaço para a simetria perfeita, para o antropocentrismo ideal, que regiam as produções culturais do Renascimento. Levados pelo fascínio do excesso, os artistas e escritores seiscentistas já não podem mais inscrever no círculo os movimentos que outrora se solidarizavam com a rotação dos planetas da cosmologia de Galileu; os gestos alargaram-se pateticamente, ampliaram-se, intensificaram-se. As curvas revelaram suas imperfeições tal como a superfícies das matérias que compõem os corpos: porosa e imprecisa como o solo lunar.

Tomando-se como referência o quadro *A Deposição no Túmulo* (fig. 3), do pintor italiano Caravaggio, percebe-se, partindo-se do canto superior direito, que um movimento abrupto desequilibra a cena, fazendo os personagens oscilarem para baixo, rumo ao canto inferior esquerdo, tomados pelo horror e pela compaixão diante do corpo imolado do Cristo. Um centro solar que circunscrevia o esqueleto dos quadros deixou de ordenar as criações artísticas; as figuras caem ou se erguem para um dos focos da elipse. Tomadas pelo horror são depostas, tomadas pelo júbilo ascendem abduzidas por um transe místico. Os personagens passam a habitar os espaços mundanos e vêm ao encontro dos expectadores, infligindo-lhes fê, temor, piedade, arrebatamento, culpa, pesar, esperança. Os santos encarnam na plebe romana, o cenário miraculoso tem por pano de fundo uma taberna escura, onde um cadáver hidrópico serve de modelo ao corpo inanimado da Virgem. Tal como os espaços urbanos, a tela reflete o descentramento e a queda que

vitimaram a cidade galilaica, privando-a da infalibilidade do equilíbrio assegurado pela unificação dos dois planos metafóricos: o antropomórfico e o cosmológico heliocêntrico.

A concepção barroca de cidade, contrariamente, apresentava-se como uma obra aberta, “sem um significante privilegiado que a oriente e lhe confira sentido⁹. Pode-se inferir que o espaço semântico tortuosamente percorrido pelo discurso barroco não se propõe a garantir ao homem qualquer inscrição simbólica, acolhendo-o em sua ilusória continuidade e em sua indelével monotonia. Este descentramento age amalgamado-se à repetição e à ruptura, indicando-lhe a ausência inexorável de um lugar para si numa ordem da qual revela a uniformidade. O espaço urbano “barroquizado” e seu discurso equivalente primam pelo acolhimento incondicional da velocidade que o tempo imprime às coisas, do ininterrupto movimento que caracteriza a vida, da beleza do que pode ser considerado etéreo, evanescente e inconstante. O espaço que parece conter as cenas mostardas pelo Barroco, tal como cogitou Sarduy¹⁰, é aquele da “desapossessão”.

O vocábulo *elipse* revela em sua etimologia não só o estigma pejorativo da imperfeição, quanto a ambigüidade de uma representação: ela gravita em torno de dois centros; um visível (o significante marcado: o sol); outro oculto, sombrio (o significante elidido: o centro virtual da elipse dos planetas). Presentes na etimologia do termo elipse estão as noções de carência e defeito, sendo aquela aplicada à elipse retórica – em que algo foi suprimido – e esta à elipse geométrica, onde algo falta para se ter um círculo perfeito. O mecanismo tradicional da elipse em muito se assemelha ao que Freud nomeou repressão, *Unterdrückung* no texto original em alemão, para designar a ação do psiquismo sobre os afetos. Uma vez que os afetos não podem ser recalçados, distintamente da díade significante-significado, resta-lhes serem deslocados para outra representação ou serem suprimidos. Da mesma forma que o significante elidido é banido da esfera consciente para permanecer oculto e ao mesmo tempo latente no discurso do sujeito, o artista barroco conserva sempre latente o termo que foi suprimido da legibilidade da obra.

No universo extremamente culturalizado do Barroco, verifica-se a ascensão da *metáfora* revisitada, depurada daquilo que a prática renascentista canonizou como algo empregado para tornar os enunciados mais lineares, informativos, “naturais”. Retomando-se a questão do termo ausente no discurso pela elipse eclipsado, constata-se que a metáfora

⁹ SARDUY, Severo. op. cit. p. 62.

¹⁰ Idem. p. 63

barroca face ao elemento duplamente afastado deveria, então, identificar-se com uma maneira bastante distinta daquela engendrada pela *repressão*: o *recalque*.

Do alemão *Verdrängung*, a idéia de recalçamento em Freud se refere àquilo que foi *posto de lado* (no alemão *die Abweisung*) no Inconsciente. O processo psicodinâmico que envolve a atuação do recalque se desenrola do princípio ao fim na esfera inconsciente com vistas a manter à distância os representantes de representações ligadas a determinadas pulsões. Freud delimitou a existência de dois momentos lógicos do recalçamento: o *originário* e *aquele propriamente dito*. O primeiro diz respeito ao afastamento de uma significação que, em virtude da castração, não seria aceita pelo consciente: a significação simbólica suportada pelo *phallus* enquanto objeto imaginário. O recalçamento propriamente dito vigora *a posteriori*, no intuito de promover o afastamento das pulsões oral, anal, escópica e invocante, quer dizer, de todas as pulsões relacionadas aos orifícios reais do corpo. Este segundo momento do recalque se refere, mais precisamente, aos derivados psíquicos do representante recalçado ou então às cadeias de idéias que, advindas de outros ensaios, associam-se ao dito representante e invadem a fala do analisante. O movimento engendrado pelo recalque aciona um funcionamento de natureza metonímica que arrasta consigo a fuga indefinida de um objeto de pulsão. Porém, na medida em que, por meio do sintoma – na economia neurótica, significante dum recalçamento à consciência do sujeito – deixa-se entrever um regresso do recalçado, confunde-se exatamente com a metáfora.

Torna-se evidente o privilégio exacerbado da metáfora nas produções barrocas, sobretudo, na poesia de Luis de Góngora. O preciosista espanhol, a partir de um estudo metafórico constituído pelas figuras de linguagem da tradição renascente, faz emergir no registro propriamente textual uma retórica que prima pela “mecânica do hermetismo”, ou seja, pela exclusão de um significante expulso, posto de lado, da distribuição simbólica. Este hábil escamoteamento verificado nos textos de Góngora identifica a metáfora, em sua apropriação barroca, com o mecanismo do recalque, sendo este o artifício utilizado pelo psiquismo para repelir ou manter à distância os representantes de representações associadas a certas pulsões. Contrariamente à repressão, o mecanismo de recalçamento se desenrola do início ao fim na esfera inconsciente.

Os termos eclipsados nos discursos daqueles que, tal como os designou Lacan, encontram-se “alienados pela palavra ou pela caneta”¹¹, traz na carga significativa dos termos uma referência ao centro obscuro: o significante que incita desprazer, horrendo, o detalhe que incomoda, o nódulo patogênico, o momento inacessível da constituição do sujeito. Esta referência não decorre, na economia libidinal que envolve o retorno do recalçado, nem do trabalho de elaboração textual ao qual se submetem os discursos, nem da sua dependência semântica – que quase sempre *trompe l’oeil* – desse núcleo virtualizado. É simplesmente sua posição em relação a ele, ou seja, sua inserção na topologia simbólica da elipse geométrica/retórica que os fazem afinados com as concepções barrocas. O *leitmotiv* que rege o discurso do analisante canta as desventuras do falar ao tentar nomear aquilo cuja ausência ocupa o duplo-centro obscuro da elipse. A escuta analítica ao se propor a empreender uma leitura dessa partitura, depara-se com a radicalidade da *resistência*, antípoda do desejo de tentar nomear a coisa, que tende a acirrar-se face à proximidade do desvendamento daquilo que se encontra elidido sob a barra do recalque originário.

Da topologia elíptica de Jacques Lacan à vigência do estilo na transmissão

Quando em Psicanálise se faz menção ao termo *topologia*, refere-se essencialmente às elaborações dos matemas realizadas por J. Lacan no intuito de angariar subsídios para a transmissão da complexidade do pensamento psicanalítico e de sua singular diferenciação dos demais campos do saber que vigoravam na época de seu surgimento. A partir de 1962, Lacan desenvolveu, no Seminário *A Identificação*, as topologias do toro, da fita de Möebius e do *cross-cap*. A primeira dessas espécies geométricas forjadas por Lacan foi o toro, figura comparada à superfície de uma câmara de ar utilizada por ele para metaforizar o encadeamento do desejo ao desejo do Outro. De forma simplificada, um corte que incidisse e girasse tanto em torno do “furo circular” dessa figura quanto em torno do seu orifício central estaria metaforizando a repetição operada pelo significante da demanda. Ou melhor, a demanda pareceria girar em torno de um objeto, no entanto, erraria o verdadeiro objeto do desejo, muito para além da representação, no furo central. Assim, torna-se necessário representar o toro do Outro encadeado ao primeiro, de forma tal que demanda e desejo fiquem situados de maneira inversa.

¹¹LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968. p. 167.

No tocante à topologia da fita de Möebius, utilizada para representar o movimento ziguezagueante do sujeito ao Outro por meio da rede de significantes que é a linguagem, constata-se ter sido obtida a partir de uma tira que se fechou após ter sofrido uma semitorção. Essa superfície intriga pelo fato de apresentar um único lado e uma única borda. Lacan a utiliza para se referir à relação do inconsciente com o discurso da Consciência. Ou seja, as manifestações do inconsciente podem, ao mesmo tempo, ocupar o avesso, podendo invadir a esfera consciente em qualquer ponto do discurso. Daí o neologismo lacaniano que atribui ao inconsciente o *status* de uma *extimidade*. Em *l'Étourdit*, texto que data de 1972, Lacan demonstra a metamorfose do toro neurótico em fita de Möebius por meio do corte realizado pela interpretação analítica. A borda de uma só face, ou melhor, de duplas faces que não podem ser diferenciadas, que caracteriza a fita de Möebius, seria o equivalente a um círculo no qual outras torções atuariam para originar uma terceira figura denominada *cross-cap*. Tal como a fita de Möebius, o *cross-cap* apresenta uma única face, isto é, o interior se comunica com o exterior. Sua natureza híbrida adviria, então, da junção de duas superfícies: uma unilateral, a fita de Möebius, e a outra bilateral, o disco. Laboriosas são as interferências do *plano projetivo* proposto por Lacan para representar as articulações tortuosas que intermediam o sujeito e o objeto de seu desejo. Não se pretende desenvolvê-las aqui, no entanto, busca-se ressaltar as semelhanças entre elas e a anamorfose do círculo renascentista operada pela topologia barroca até se atingir a elipse. Esta por sua vez abunda nas múltiplas expressões de um estilo que não pode ser restringido a uma época – o século XVII – nem a um conjunto de acontecimentos históricos situados geograficamente na Europa Ocidental.

A elipse barroca faz-se de extrema valia quando se quer comunicar a divisão constituinte que caracteriza o sujeito da Psicanálise. Este, sempre que é posto em causa, nunca está onde se espera. O sujeito jamais se situa no lugar em que um Eu, visivelmente, domina o discurso que enuncia, mas, onde não vigora nem o saber regido pela elucidação, nem pela contigüidade. O Eu acredita ter repelido aquilo que o fazia inconsistir, que o fazia cindido ao meio, atravessado por uma trama de linguagem que não se erigiu da sua própria vontade e nem de uma essência ôntica que lhe seja inerente. O movimento oscilante celebrado pelo Barroco pode ser comparado às tortuosidades do percurso de travessia do fantasma operado pelo sujeito em análise. Percurso este que se não lhe assegura a redenção, ao menos, procura torná-lo capaz de se reposicionar face à inexorabilidade do objeto para sempre perdido que exige ser enlutado. A proposição psicanalítica de atravessamento do

fantasma não implica uma aniquilação da fantasia – recurso eficaz na tentativa do sujeito de estabelecer para si um lugar diante do enigma que lhe é imposto pelo desejo do Outro –, mas, fazer com que o sujeito implicado possa constituir uma outra modalização que norteie sua relação com o objeto e permita-lhe estar na vida, mesmo desatrelado das ilusórias garantias. Tais reflexões endossam o Barroco como referência a um estilo que, por guardar profundas afinidades estruturais com a psicanálise, serve a sua transmissão.

Em *O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura)*¹², o literato Haroldo de Campos tece preciosas considerações acerca da concepção de estilo elaborada por Lacan a partir da célebre frase de Buffon, “Le style est l’homme même”, difundida em língua portuguesa como “O estilo é o homem”. Lacan se apropria dessa definição clássica para, numa sentença interrogativa, ampliá-la. Assim, tem-se: “Le style c’est l’homme (...): l’homme à qui l’on s’adresse?”¹³, em português, “O estilo é o homem(...): o homem a quem nos dirigimos?”

A glosa lacaniana serve de mote inspirador às peripécias *calembourísticas* do poeta que põe em evidência alguns aspectos da evolução filológica do vocábulo estilo. Ele observa que tanto as palavras francesas *style* e *stylographe* (*stylo*, abreviadamente), quanto estilo em língua portuguesa são provenientes do vernáculo latino *stilvs*. Este, por sua vez, nomeia um instrumento pontiagudo, de osso ou de metal, usado para se escrever nas tábuas enceradas. Em português tem-se algo similar, o estilete, uma espécie de punhal utilizado para deixar marcas. Por meio de uma operação metonímica, logo, estilística, é que o instrumento manual da escritura passou a designar o próprio traço escritural: o estilo.

Para Lacan a inconsistência do sujeito é conseqüência direta da opacidade enigmática da mensagem apreendida do desejo do Outro. O sujeito vale-se da linguagem – constructo anterior a sua existência – para se endereçar a este Outro com vistas a se firmar como humano. Como pensar a originalidade do estilo utilizada por cada sujeito para se diferenciar do Outro e tentar delimitar o lugar por ele ocupado face à *outridade*, se o que ele julga possuir de mais intrínseco lhe foi ofertado pelo Outro? Resta-lhe amaneirar esta alteridade, ou seja, tomá-la a sua maneira e criar algo que o discrimine e o faça suportar o interdito acesso à Verdade sobre aquilo que se é realmente. Diante da ausência de uma

¹² CAMPOS, Haroldo. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura). In: CESAROTTO, Oscar (Org.). *As idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 175-195.

¹³ LACAN, Jacques. op. cit. p. 14.

ontologia que sustente a condição humana, o sujeito, para não se deparar a todo instante com a radicalidade do abandono, apela às ideias fantasmáticas, por ele elaboradas, para suportar a angústia infligida pelo Real. Nessa empresa, a paradoxalidade do inconsciente é muito mais vigente que a contigüidade e a clareza dos processos da consciência.

Lacan, alcunhado o “Gôngora da Psicanálise” numa referência não menos pejorativa que fidedigna à suntuosa e conceptista lírica do poeta espanhol Luís de Gôngora y Argote, afirma que “não há forma por mais elaborada do estilo em que o inconsciente não abunde, sem excetuar as eruditas, as conceitistas e as preciosas”.¹⁴ Assim, pode-se pressupor que o estilo é convocado pelo sujeito a vigorar onde a ausência do objeto instaura a implacabilidade da falta. Face ao obscurantismo daquilo que é pelo Outro exigido, cabe, então, ao sujeito, para que seja reconhecido como semelhante, erigir o desejo, instaurando o inconsciente.

Para o psicanalista francês Érik Porge o estilo implicaria uma espécie de suplemento de desejo empregado ao sentido que se fixa à maneira de dizer, fazendo-se ao mesmo tempo suporte do desejo e causa da divisão do sujeito.¹⁵ Uma vez que o sentido, que confere consistência e unicidade ao humano se escamoteia, cabe ao sujeito valer-se de sua própria maneira para bordejar o orifício sulcado pela ausência do objeto perdido. O estilo será então investido como aquilo que irá indicar o frágil sustentáculo do desejo e todas as conseqüências que esta operação porta. Empreender um estilo e apossar-se dele representa o único artifício possível para suavizar a vulnerabilidade da condição humana.

Quando questionado sobre a dificuldade em se elucidar o que ele explanava, Lacan respondia ser o próprio objeto de seu estudo algo bastante complexo e inapreensível, logo, um certo esforço era demandado tanto da parte dos ouvintes quanto da sua ao tentar transmitir, de forma amaneirada, a releitura dos textos de Freud. Todos os esforços de Lacan em engendrar os princípios de uma transmissão da psicanálise calcada numa acirrada releitura de Freud se traduzem numa recriação da própria psicanálise que, pela particularidade do estilo, pela convocação de recursos outros para além dos significantes, se revelou genuinamente sua. O que se está transmitindo não é algo fixo, passível de ser

¹⁴ _____ . Situation de la Psychanalyse en 1956. In: *Écrits II*. Paris: Éditions du Seuil, 1966. p. 18.

¹⁵ PORGE, Érik. Lire, écrire et publier: le style de Lacan. *Essaim*, Paris: Érès, ano 4, nº 7, fev. 2001. p. 8.

comunicado pela objetividade de concisos axiomas, mas, uma produção acerca das contradições do existir e da fugacidade elíptica das convicções.

Aquele, que pela exuberância e pelo labor do seu estilo alinhava-se ou fora alinhado pelo Barroco, bem soube se valer de todos os recursos fornecidos pela retórica para explicitar a insipiência da linguagem para emoldurar o sujeito. A este coube nada mais que romper, esgarçar os limites que insistiam em conformar sua existência, mesmo perante o risco de se pagar com o aniquilamento da própria subjetividade rumo a um modo de fruição que escapa à conformação da perfeição esférica. É neste ponto que a elipse barroca revela a fecundidade de seu descentramento. Assim, constata-se a eficácia deste estilo enquanto alavanca metodológica na transmissão da psicanálise. Transmissão esta que passa, sobretudo, pela maneira com a qual cada um se vê afetado por ela.

Referências Bibliográficas

BAZIN, Germain. *Destins du baroque*. Paris: Hachette, 1970.

CAMPOS, Haroldo. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura). In: CESAROTTO, Oscar (Org.). *As idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 175-195.

CHEMAMA, Roland. *Dicionário de Psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

DOR, Joël. *Introdução à leitura de Lacan – Estrutura do sujeito*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995. v. 2.

D'ORS, Eugenio. *Du baroque*. Paris: Galimard, 1968.

HANS, Luiz. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LACAN, Jacques. *Le séminaire, Livre XX, Encore*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

_____. Situation de la Psychanalyse en 1956. In: *Écrits II*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

_____. *Escritos*. Tradução Inês Oseki-Depré. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

MAURANO, Denise. *Para que serve a Psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

PORGE, Érik. Lire, écrire et publier: le style de Lacan. *Essaim*, Paris: Érès, ano 4, n° 7, p. 5-38, fev. 2001.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Veja, 1988.

THIS, Claude. Le Style. *Cahiers de Psychologie de l'Art et de la Culture*, Paris: École National Supérieure de Beaux-Arts, ano 13, n° 13, p.103-115, mar. 1988.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Renascença e Barroco: Estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

ANEXOS

FIGURA 1



O êxtase de Santa Teresa (1645-52), de Gian Lorenzo Bernini, ornamenta a capela Cornaro da igreja Santa Maria da Vitória em Roma.

FIGURA 2



Assunção da Virgem Maria (1718-22), grupo esculpido por Egid Quirin Asam para o coro da igreja do mosteiro de Rohr, Alemanha.

FIGURA 3



A Deposição no Túmulo (1604), de Caravaggio, tela exposta na Pinacoteca do Vaticano.