

A intersecção Música - Psicanálise

José Martinho

A música desperta [...] Nesta perspetiva, podemos afirmar que é ética. Mas que sucede quando actua em sentido contrário? Quando entorpece? Também disso é capaz a música, também ela consegue exercer os efeitos da droga. [...] Há qualquer coisa de duvidoso na música, meus amigos. Continuo convicto da sua natureza ambígua

Thomas Mann in *A Montanha Mágica*

Este texto ocupa-se de mais uma das «intersecções» que tenho vindo a trabalhar nos últimos anos.¹

Há muito que me interrogo sobre a relação da música com a psicanálise. Um dos primeiros artigos que publiquei em França - «À la victoire par la défaite»² - rodava já em torno da influência de um *Lied* de Schubert (*Der Lindenbaum*) sobre o psicanalista Theodor Reik. Apesar de não ter feito vir a lume nada de muito relevante desde essa data, o meu interesse pelo tema não desvaneceu. Tenho permanecido atento ao que se vai elaborando sobre ele por esse mundo fora, e o meu entendimento do mesmo aumenta de cada vez que tenho um músico no divã.

De Lacan a Freud e retorno

Sempre houve um silêncio ensurdecador sobre a música do lado dos principais vultos da história da psicanálise. A batuta do meu maestro em matéria de psicanálise, Jacques Lacan, também nunca se demorou muito sobre a música. Sei hoje que ele se interessou pela criação musical, e que assistiu a vários concertos dos compositores que desafiavam a música da época (Boulez, Berio, Stockhausen, etc.)³. As referências à música são, no entanto, raras nos seus Seminários. No final do seu ensino, quando aborda a arte barroca, lamenta ainda: «seria necessário uma vez – não sei se terei jamais tempo – falar

¹ Emprego o termo «intersecção» no sentido da lógica simbólica: Música \cap Psicanálise. No meu anterior trabalho sobre a intersecção Direito-Psicanálise (<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/afreudite/article/view/830/671>), Cultura-Literatura- Psicanálise (<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/afreudite/article/view/1596/1286>), Psicoterapia-Psicanálise (MARTINHO. José. (1012). A Inspiração psicanalítica. Lisboa: EUL, e Política-Psicanálise (no prelo) recorri aos conceitos de «elemento» (S1) e «parte vazia» (a) da lógica dos conjuntos. Este artigo mostra em que é que a abordagem lógica da intersecção não é independente da topologia das superfícies, bem como da topologia dos nós elaborada por Lacan.

² MARTINHO. José. (1984). «À la victoire par la défaite». Agenda du Psychanalyste, Analytica V, vol. 39, Paris; Navarin (cf. também MARTINHO. José. (1990). O que é um pai? Lisboa: Assírio & Alvim).

³ Cf. Lacan Quotidien n° 223 (<http://www.lacanquotidien.fr/blog/2012/06/lacan-quotidien-n223-pascal-dusapin-cest-dujoyce-v-dechambre-repond-a-a-gaydon/>). Fala-se também neste n° do LQ do interessante recente livro do compositor francês Pascal Dusapin (DUSAPIN, P. (2012). Flux, trace, temps, inconscient, entretient sur musique et psychanalyse, Paris: Psyché).

da música, nas margens». ⁵ Que eu saiba, Lacan nunca encontrou tempo para se estender sobre esta margem da psicanálise. ⁴

Vou por enquanto propor que nos afastemos da referida margem para nos aproximar do círculo de Freud.

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

Numa carta a um desconhecido de Janeiro de 1928 Freud diz que aprecia Mozart. Mas nunca se pronunciou sobre a Segunda Escola de Viena (Schönberg, Webern, Berg) ⁵. Para além de uma representação italiana da *Carmen*, de Bizet, e das canções de Yvette Guilbert, o interesse de Freud pela Ópera e a voz também foi escasso. Confessou a Fliess que era a reflexão que produzia nele os sentimentos agradáveis oferecidos pelos *Mestres Cantores*, de Wagner. Na *Interpretação dos sonhos* (1900), queixa-se de não conseguir captar pela razão a emoção que a música provoca, mas também da interpretação psicanalítica ser incapaz de dar conta do que se passa na música, apesar desta ser uma excelente «activadora da memória». Em *Escritores criativos e sonho acordado* (1908), afirma não conseguir captar o prazer formal da arte, por conseguinte ser incapaz de fruir de um prazer propriamente estético. Para apreciar uma obra - criação que compara por vezes ao chiste -, Freud necessitava conhecer não só o sentido (*Sinn*) e o conteúdo (*Inhalt*) da mesma, como a intenção (*Absicht*) do artista e sua clivagem patográfica entre consciente e inconsciente. No começo do seu livro sobre o *Moisés* de Michelangelo (1914), fala da impossibilidade de saber de onde a música surge o seu efeito (*wodurch sie wirkt*), logo da sua incapacidade de usufruir (*genussunfähig*) dela. E, em 1922, confessa a Jeanne Lampl-de-Groot que não possuía o mínimo senso ou gosto musical.

Quer fosse por incapacidade, por resistência ou defesa, o «auditivo» que era Freud colocou-se quase sempre à distância da música ⁶.

Apesar deste impasse, alguns dos primeiros seguidores de Freud não se inibiram de escrever sobre o tema. Em 1917, Frieda Teller publicou, na revista *Imago*, um artigo

⁴ LACAN, J. (1975). *Le Séminaire XX, Encore* (1972-73). Paris: Seuil. p.105. Cf. CARDIER, A. (1999). *L'Écoute de L'analyste et la Musique Baroque*, Paris: Harmattan.

⁵ Posteriormente, alguns alunos de Lacan debruçaram-se sobre o assunto. Cf., por exemplo, o nº9 de *Musique en jeu* (1972): «Psychanalyse et musique », em particular, ROSOLATO, G. « Répétitions » ; JAMEUX, D : « Jeu de maux » ; DIDIER-WEIL, A: «À propos de la perception chez l'auditeur » ; e ainda do mesmo autor : « De quatre temps subjectivants » (in *Ornicar ? N°8, Inverno 1976-7* : Paris : Navarin), bem como o capítulo « Le temps de l'autre : la musique », in *Les trois temps de la loi* (Seuil, 1995). Ler sobretudo o artigo de REGNAULT, F. «Psychanalyse et musique, ou jouer du déchiffrement » in *Le Séminaire Musique/Psychanalyse* : <http://www.entretemps.asso.fr/Psychanalyse/Seminaire.html>

⁶ KAUFMANN, Pierre. (1996). *Dicionário enciclopédico de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (<http://br.geocities.com/jacqueslacan19011981/textos2/psicanaliseemusica.htm>). No entanto, há quem pense que os trabalhos de Freud foram um fator determinante na mudança de orientação dos compositores do início do século XX como Mahler, Strauss e mesmo Schoenberg (cf. GALNAY, J. (1983). *A Música no Tempo*. Lisboa: Círculo dos Leitores.

sobre o talento para a música e a fantasia, em que compara a criação musical a uma regressão de tipo alucinatória, que integraria recordações de infância, sonho, delírio e fantasma.

Mas é Theodor Reik que vai mais atrás nesta matéria. Nos seus *Escritos sobre a música*, especialmente no *Shofar* (1919), remete a origem da música para a própria origem da humanidade, isto é para a morte do «Pai primordial» descrita por Freud em *Totem e Tabu*.⁷

Para Reik é a culpa resultante da revolta dos filhos contra o Pai da horda primeva que leva os humanos a tentar acalmar, com e pela música, as profundas paixões que o parricídio provocou neles.

O exemplo que Reik privilegia na demonstração da sua tese é o de um dos mais primitivos instrumentos de sopro conhecidos, o Shofar dos rituais judeus, um corno com significação fálica, que simbolizaria o poder do pai morto. Como lembra o autor, a própria palavra «corno» designa o pénis em várias línguas.

O artigo de Reik dá não só ênfase à morte do pai, como à imitação, pelo sopro, do gemido do moribundo, um grito rouco que o som da trompeta do Juízo Final tentaria reproduzir, e no qual os filhos acabariam por encontrar um suplemento de gozo.⁸

Lacan convoca também o Shofar no Seminário X, no momento em que reflete sobre a exogamia e a aliança, e para distinguir a angústia de castração (simbólica) e aquela (real) provocada pela pequena morte do orgasmo.

É nesta mesma caminhada para o real que o Seminário XI separa a fala do sujeito, com sua função fálica, e a voz, que Lacan define então como objeto da «pulsão invocante».

A voz em questão não é o grito, nem o gemido, nem simplesmente a «voz humana». Não se trata da *phoné* da comunicação vocal, falada ou cantada⁹, mas da voz como «objeto a». Este objecto não fala, nem canta, como o sujeito. O encantamento é, pois, relativo a algo de afónico.

Se ouvir vozes é tão antigo como a flauta de Hermes,¹⁰ é no campo clínico das psicoses que a voz como objeto a se impôs com mais força. É que o psicótico escuta vozes que mais ninguém ouve.

⁷ REIK, T. (1974). «Le Schofar» in *Le rituel - psychanalyse des rites religieux* (1909). Paris: Denoel.

⁸ Interessantes a este propósito são os estudos sobre os Requiem - em particular o de Mozart -, nos quais sobressai a frequência com que os músicos que compõem um Requiem para um anónimo acabam por falecer durante ou logo após essa criação, como se a morte do Outro viesse corresponder à sua própria morte. O Requiem seria, então, uma espécie de trabalho de luto falhado, que levaria à extinção da própria vida.

⁹ Cf. MILLER, J-A. (1994). «Jacques Lacan et la voix» in *Quarto*, revue de l'École de la Cause freudienne, no 54. Este texto retoma a palestra proferida num Colóquio sobre a voz em Ivry, em 23 de Janeiro de 1988.

¹⁰ Cf. ANTELO, Marcela. (2008). *Psicanálise e Música*: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1519-94792008000100020&script=sci_arttext. Antelo escreve também qualquer coisa no seu artigo de que não sei a origem, e que me parece pelo menos curioso, a saber, que foi a forma Sonata que inspirou a Freud o conceito de «elaboração».

Queria ainda lembrar que a voz como suplemento de gozo não serve para nada, não estabelece nenhuma relação. É provavelmente por este motivo que os psicanalistas não lacanianos a esquecem quando falam ou escrevem sobre a «relação precoce».¹¹

Os pós-freudianos

A partir da Segunda Guerra Mundial, a investigação psicanalítica seguiu dois caminhos algo divergentes: o da “Ego Psychology” americana, em especial com Ernst Kris, e depois com a Psicologia do Self, de Heins Kohut; e o da “Psicologia das relações de objeto”, mais europeia, com Klein, Bion, Winnicott, Glover, Epstein, Nass e Rose, entre outros.¹²

Uma monografia que li recentemente graças a um colega psicanalista, que também é músico, descreve o que decorreu (e ainda decorre) nestas correntes a propósito da criatividade dos compositores¹³. O autor procura essencialmente provar, através de entrevistas que fez a músicos portugueses conhecidos (cujas vidas incluem um trauma sonoro, um privilégio comunicacional do canal auditivo, um jogo precoce com os ritmos, e uma distanciação/reapropriação narcísica das obras), as teses dos pós-freudianos atrás citados.

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

¹¹ Denis Vasse, em *O Umbigo e a Voz* (1974), diz que a voz é o cordão umbilical que une e separa do Outro primordial que seria a Mãe. Prossegue dizendo que a primeira experiência que temos do Outro materno é a sonoridade da sua voz, o ritmo do seu coração, as batidas das suas pulsações, e que só depois vem o cantarolar instrumental. Limitar-me-ei a lembrar aqui que o Outro como mãe é, na realidade, um sujeito falado e falante, atrapalhado como qualquer um com o seu objeto de gozo. Mas também que, à partida, não existe apenas o duo formado pela voz mais ou menos melodiosa da mãe (por exemplo nas canções de embalar) e os gritos ou o choro do *infans*. Há toda uma rede de vozes em redor do recém-nascido: a voz que nomeia o sujeito, a que cria e educa, a que dá as ordens discordantes do imperativo moral, etc.

¹² BION, W.R. (1991). *Aprender com a Experiência* (1962). Rio de Janeiro: Imago Editora; EPSTEIN, (1990). «On affect and musical motion» in FEDER, KARMEL & POLLOCK (Eds). Madison: International Universities, GLOVER, N. (1998). *Psychoanalytical aesthetics*. London: PPS; KLEIN, M. (1996). “Situações de ansiedade infantil refletidas numa obra de arte e no impulso criativo” in *Amor, culpa e reparação* (1929). Rio de Janeiro: Imago Editora; KOHUT, H (1990). «Observations on the psychological functions of music» in FEDER, KARMEL & POLLOCK (Eds).. *Psychoanalytical explorations in music*. Madison. International Universities; NASS, M.L. “On hearing and inspiration in the composition of music” in FEDER, KARMEL & POLLOCK (Eds). *Psychoanalytical explorations in music*. Madison. International Universities; Pollock. (1990). «Mourning and Memorialization through music» in FEDER, KARMEL & POLLOCK (Eds). *Psychoanalytical explorations in music*. Madison. International Universities; ROSE, GJ. (1990). “On form and feeling in music” in FEDER, KARMEL & POLLOCK (Eds). *Psychoanalytical explorations in music*. Madison: International Universities; WINNICOTT, D (1975). *O brincar e a realidade* (1971). Rio de Janeiro: Imago Editora. Cf. on-line: http://en.wikipedia.org/wiki/Psychoanalysis_and_music.

¹³ CONSCIÊNCIA, Nuno. (2005-2006). *O Uivo dos Lobos* (Monografia de Licenciatura em Psicologia Clínica). Lisboa: ISPA

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

A catarse musical

Outro tema muito antigo é a suposta purga dos impulsos primitivos e purificação da experiência emocional através da arte, em particular da música.¹⁴

Algumas notas de carácter historiográfico podem ajudar a recordar o seguinte: todos os povos começaram por atribuir a origem de tudo, nomeadamente da doença, da saúde e da medicina, mas também da música, aos deuses.¹⁵ Na Grécia antiga, o *aulos* a Dionísio e a *kithara* a Apolo conduziram ao Coro da Tragédia - nascida, como disse Nietzsche, do «espírito da música» -, com os efeitos catárticos que Aristóteles sublinhou na sua *Poética*. Mas, por detrás da catarse musical, encontramos sempre a crença no Uno Primordial (Parménides), a ideia da Harmonia Cósmica, particularmente defendida por Pitágoras¹⁶ e Platão, mas que é um ideal que se perde na origem dos tempos, e que dura até aos nossos dias, tanto no Ocidente como no Oriente, na medida em que corresponde aproximadamente ao mecanismo de autorregulação que chamamos «homeostasia».

Para Platão, a música continha não só a *Harmonia*, como o *Rhythmos* e o *Logos*. A *Harmonia* era o espaço organizado e regular entre os tons; o *Rhythmos* era o tempo musical, que compreendia o movimento (a animação pela emoção) e a dança; o *Logos* ligava o *melos* (palavra e tonalidade) ao sistema das anotações musicais grega, mas também ao único ente capaz de fazer música, aquele que fala e, por esta razão inscreve, no som físico, um pensamento e uma ética própria. No sentido inverso, basta escutar aquela que é a criação por excelência do *Logos*, a *Poiésis* (como lembram Hegel, Heidegger e Lacan), para que nela se oiça a *Musiké*, a arte das Musas, e que toda uma polifonia mostre que o discurso se reparte pelas diversas partes de uma partitura.¹⁷

Existem pelo menos três modos possíveis de relacionar esta antiga concepção da música com aquilo de que se ocupará mais tarde a psicanálise: através do poema, que trabalha as as manifestações dos sujeitos que usufruem de uma língua ; da dança, que movimenta

¹⁴ Pode-se colocar aqui a questão de saber porque é que a psicanálise não se serve da música para “curar”, ainda que a ideia da música como potenciadora da cura tenha sido defendida há muito em Portugal pelo psicanalista António Coimbra de Matos. Em Novembro de 1977, publica, numa separata do Jornal do Médico (XVV, 1771), um elogio do Dr. Alberto Machado, introdutor da meloterapia no país, porque a educação musical e a musicoterapia atuam, à semelhança da psiquiatria, ao nível do sintoma, e, à semelhança da psicanálise, ao nível da personalidade como um todo. Acontece que a «personalidade» em Freud se estrutura precisamente como um sintoma. Por outro lado, a clínica psicanalítica não põe a música a tocar para que esta não abafe a voz como «objeto a». Finalmente, a psicanálise não é uma psicoterapia, logo não é uma musicoterapia. Mas, claro está, na prática (cega) há quem desconheça isto e misture tudo.

¹⁵ No início de O Schofar, Reik lembra que os judeus são, neste particular, a exceção à regra.

¹⁶ Pitágoras (540 a.C.) desenvolveu também a relação matemática entre as notas de uma escala. Esta funda-se no princípio da oitava (descoberto ao cortar ao meio a corda de um instrumento), que se expressa na razão 2:1. O intervalo de uma quinta (dó-sol no piano) expressava-se por 3:2; este deu à escala a sua nota dominante, que foi o som predominante nos cantos gregorianos. A nota subdominante era a quarta (dó-fá no piano), expressa por 4:3.

¹⁷ Em Arquiloco de Paros (século VII a.C.), Melos designa um Canto Coral. Em Platão, é o que junta a palavra, a tonalidade e o ritmo. É só com Aristóteles que o significado do termo se aproxima mais da atual noção de melodia.

o corpo ; finalmente da arquitetura enquanto arte da construção e organização do espaço físico-mental.

É só com o século XVII que começa a surgir a ideia de uma música independente do Logos, música instrumental e tonal, sem palavras nem conceitos, capaz de se representar a si-mesma na sua variedade. É, pois, na época em que nascem a ciência e a filosofia modernas que a música se emancipa e devém uma linguagem sem linguagem, pretensamente capaz de expressar e comunicar o que as palavras não conseguem. Desde então começa-se a falar da Música como algo de pré-verbal.¹⁸

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

A ligação da política com a música vai contribuir para o nascimento, na Europa e durante o século XIX, da música nacional, que se afastará do «ópio do povo», para procurar no folclore¹⁹ uma maneira de escapar à influência dominante da música italiana, francesa e alemã. Ao mesmo tempo criam-se novas linguagens e géneros musicais (música descritiva, de programa, de cena, poema sinfónico, ballet, etc.), com capacidade para transmitir novas ideias e sentimentos como aqueles que irão promover os românticos.

A expansão do universo sonoro (dodecafonismo, serialismo, música concreta, eletrónica, eletroacústica, espectral, estocástica, fractal, granular, etc.) no século XX fez com que a música se fosse desprendendo do espartilho formal que a dominava, para conceder um privilégio aos «acontecimentos aleatórios», à «duração indeterminada» (expressões de Pierre Boulez), finalmente à dissonância, ao som que produz a tensão no sujeito, e não uma impressão agradável e de repouso.

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

Para abordar o modo como a música é pensada nos dias de hoje, servir-me-ei do que disseram dois convidados do Seminário da ACF: Toufic Kerbage, musicólogo que dirige o Alto Conservatório Nacional de Beirute, no Líbano; e Gilson Beck, um jovem compositor brasileiro bastante interessado pela Psicanálise. Tecerei no final alguns comentários sobre as suas palestras.

¹⁸ Existem, porém, exceções à regra. É o que se passa com Wagner quando escreve: «o que permanece inexprimível para a língua musical absoluta é a descrição exata do objeto do sentimento e da impressão (...) a extensão da expressão da língua musical necessária ao sujeito reside, pois, na ampliação da faculdade de caracterizar, com impressionante acuidade, até mesmo o individual, o particular, e esta apenas se adquire através de sua aliança com o verbo».

¹⁹ Por exemplo, na Andaluzia podemos ainda encontrar uma variedade de músicas e cantares regionais, tais como a Alegria, a Canha, o Fandanguilho, a Granaina, o Martinete, a Malganha, a Petenera, Polo natural, a Solea, o Tango, etc.

A principal dificuldade

Mas, antes de tecer um comentário sobre o que disseram os nossos convidados, queria expor um pouco melhor um problema muitas vezes colocado²², e que traduz a principal dificuldade do entendimento da relação da música com a linguagem, em particular com a palavra falada.

Há quem pretenda que a música é a primeira ou até a mais universal das linguagens. Mas não foi nela que se inspiraram os projetos de *caracteristica universalis*, e a música nunca foi vista como o esperanto de todas as esperanças.

A Música não está no começo como São João dizia do Verbo. Não existe uma música primordial que escutamos, muito, muito antes de falarmos. O sussurrar do vento nas árvores, o quebrar dos ramos, o ruído das águas nos regatos, bem como os ritmos vitais contínuos e sincopados, ou a variação do tom do grito de chamada de atenção não são instrumentos musicais naturais²⁰. A imitação dos sons naturais ou o piar dos pássaros não deram lugar a nenhum canto primitivo, e depois à linguagem, pois é esta que, uma vez aparecida, irá estruturar toda a cena da relação do ser humano com o mundo. Não é por acaso que a música dos primeiros falantes seja uma espécie de magia, e que os cânticos dos primórdios sejam de celebração, de louvor às divindades, orações, exortações, ou crônicas de feitos passados.

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

Este facto incontestável é muitas vezes esquecido pelos que procuram a origem da música noutro lugar, quer seja na Natureza, por exemplo nos fenómenos acústicos, ou nos circuitos neurobiológicos da mente, quer seja na Cultura, na influencia do ambiente familiar e mais geralmente social em que banha o indivíduo da espécie humana.

Esta busca faz com que se afastem rapidamente da especificidade da música, que reduzem então com facilidade à física do som, ou ao circuito cerebral em que esse som é subjetivamente percebido.

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

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

Como qualquer tipo de linguagem, a linguagem musical é constituída por um número finito de elementos, articulados de acordo com um número mínimo de regras, ainda que

²⁰ Cf, por exemplo, ANACHYSES. J.L. Afinal, que Quer a Música? in a <http://www.cbp.org.br/rev2973.htm>

a combinatória seja infinita. Melodia, harmonia, ritmo, velocidade, tempo podem depois unir-se organicamente numa peça, por obra e graça de cada compositor.

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

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

Não basta a existência do som. Para que haja música é ainda necessário que, ao romper o silêncio. O som se sustenha e prolongue graças à cifra.²¹ É preciso tocá-lo, por exemplo, *piano* ou *forte*.

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

Os sons que mais habitualmente tocam o *infans* são os elementos da língua que lá está antes mesmo dele nascer, língua estrangeira que passará a entranhar. Estes sons são fonemas que se impõem vindos do Outro e se articulam numa estrutura que transcende a vida biológica.

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

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

²¹ O rompimento abrupto do silêncio acontece por exemplo na Abertura da Sonata «Patética», Op.13 (compassos 1-2), de Beethoven. O prelúdio (compassos 1-3) de Tristão e Isolda, de Wagner, é um bom exemplo do som que evolui a partir do silêncio. Cf. BARENBOIM, D (2009). Está tudo ligado, o Poder da Música. Lisboa: Bizâncio.

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

O exemplo da Fuga

Um excelente exemplo clássico da repercussão do signo no real humano são as variações do «sujeito» (termo técnico para o tema melódico) durante os três tempos da mais célebre das Fugas daquele que foi o expoente máximo da música barroca (iniciada em Veneza no século XVI com Andrea Gabrieli) e o pai da música moderna: o «velho» - como lhe chamou Frederico da Prússia - Johann Sebastian Bach.²²

Apesar das variações sofridas, o sujeito encontra uma unidade no que se repete durante a Fuga²³; é esta que transparece na apresentação musical do monograma de Bach, símbolo central da doutrina luterana e crença do compositor.

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

É ainda curioso o facto que, quando cifra a palavra *Kreuz* (Cruz, *Christus Coronabit Crucigerus*)²⁴ com notas musicais, Bach use frequentemente a designada melodia em

²² Trata-se da primeira Fuga da paixão, O Cravo Bem Temperado. Bach serve-se aí de símbolos musicais e matemáticos para expressar a sua fé religiosa, entrelaçando simultaneamente a sua assinatura no meio das notas. O nome «Bach» é escrito com as notas si-bemol, lá, dó, si-natural, o que só é possível porque os Alemães designavam na época estas notas pelas letras b, a, c, h. Para o si-, usavam o «b» (da palavra «bemol»). Para evitar a confusão deste «b» com o si-natural, identificavam o último ao «h». Esta particularidade deu a oportunidade a Johann Sebastian de escrever BACH em notas musicais. Os intervalos da assinatura musical de Bach serão ainda mais importantes do que a repetição literal das notas do nome, o semitom descendente, a 3ª menor ascendente e p semitom descendente podem, assim, ser transpostos, de forma que o nome BACH seja ouvido em diferentes alturas. (Cf. TIMOTHY A.S (2002), tradução de XA VIER. LH (2007) ://www2.nau.edu/tas3/wtc/i04s_Portuguese.pdf). Maria Alice de Meireles Rabelo, falou há alguns anos do que se passa com o sujeito nessa Fuga (cf. RABELO. M.A.M. (1989). «Sujeito em fuga ou o sujeito da fuga de Bach» in Atas das Jornadas Clínicas para o Corte Freudiano. Rio de Janeiro: Edições do Corte Freudiano). A autora escreve: «um tema sujeito se apresenta nos dois primeiros compassos, O contra-sujeito o acompanha nos três compassos seguintes. Na segunda voz do terceiro compasso inicia-se a resposta, concluindo-se em cinco compassos a primeira apresentação do tema. Daí segue-se uma imitação do contra-sujeito e aparições do sujeito, nos tons vizinhos, em intervalos reduzidos e com variações. A isto podemos chamar de afirmação do tema do sujeito».

²³ Em Música, a forma Fuga é a que mais se aproxima mais de uma fórmula matemática, direta e concisa da repetição. O tema da Fuga (sujeito) é definido e enquadrado pela chegada da sua própria repetição. Por exemplo, numa Fuga a três vezes repetem-se os mesmos termos, mas em três vezes diferentes. A dificuldade em ouvir uma Fuga em toda a sua complexidade é semelhante à que permite identificar certas palavras num emaranhado de letras do alfabeto.

²⁴ Estas cruzes são representações da letra Grega χ (Chi), a primeira letra da palavra Cristo em Grego. Em alguns dos seus manuscritos, Bach substituíra χ por Kreuz (cruz). Acima dos símbolos de Chi há uma coroa que contém cinco pedras preciosas.

«círculo» (*circulatio*), para que o seu nome surja como uma variação da cruz no interior do círculo.²⁵

Música fantasma e música sintoma

Como toda a criação, a criação musical processa-se pela via do fantasma ou pela via do sintoma. Mas o estatuto do objeto da criação não é o mesmo nos dois casos.

O fantasma enquadra o objecto perdido, de modo a que o sujeito possa imaginar que este é recuperável, logo negar a divisão subjectiva. Tenta então ir buscar o objecto ao lugar do Outro. A criação consiste neste caso a arrancar algo a esse lugar e a substituir o velho por um novo objecto. Cada peça vale como pedaço roubado ao Outro, que fica desde logo incompleto. Esta incompletude coloca quem personifica o Outro na posição de poder reconhecer o sentido e valor do objecto que lhe é proposto pelo criador como uma espécie de complemento.

A criação pelo sintoma é diferente desta, pois faz-se sem quadro e sem Outro; é a criação, *ex nihilo*, de Um sozinho.

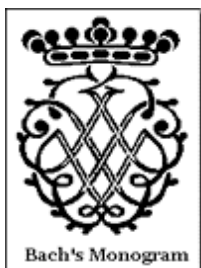
Foi desta dupla maneira de compor que Toufic Kerbage e Gilson Beck falaram à sua maneira no Seminário da ACF.

Toufic Kerbage abordou a música do Médio Oriente pelo fantasma, remetendo-a para esse Outro do sujeito que é a Sociedade, em particular para o papel tradicionalmente preponderante que aí desempenha o texto sagrado do Corão, e Alá como último nome de Deus.

Juntamente com o tema da representação luminosa do som na religião e na política, Toufic Kerbage trouxe também uma nova luz à tese de Reik sobre a origem música. Conjugando Reik com o Adorno que defendia a existência de músicos reacionários e revolucionários, tentou mostrar que o saber do músico não é independente do poder, e que todos – é a lógica do fantasma - visam o Gozo absoluto do Pai celeste.

A leitura de Gilson Beck incidiu primeiramente sobre o nó borromeano básico (RSI) da feitura da coisa musical, com o vazio central (e não inicial) que o habita: Em seguida

²⁵ Athanasius Kircher, um contemporâneo de Bach, descreveu a melodia quiasmática como *circulatio*, um círculo. Além de usar a sua assinatura musical e o monograma com as suas iniciais nas posições normal e retrogradada, Bach representou também o seu nome com números em ambas as direcções. Ele tinha um grande fascínio por dois números, 14 e 41, que também são retrógrados. Por fim, lembro que o último Lacan ensinou que se pode fazer um nó borromeano com um círculo e uma cruz.



falou da função desempenhada, na composição, por uma quarta dimensão, a do *sinthome*.

Numa espécie de *Back-to-the-sinthome*, se me é permitido dizer, Gilson Beck pôs finalmente isso em ato, brindando-nos com a sua primeira composição de «Música Borromeana».²⁹

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