

*~ a*

## 7

### Silêncio e ruído

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

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

#### 7.1

##### O ruído

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 7.2

### ***Diabolus in pulsum***

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

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

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

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

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

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

### 7.3

#### ***Di(a)bolus in musica***

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 7.4

### Mito e música

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

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

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

Isto, segundo ele,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lacan nos indica que

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

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

## 7.5

### O silêncio

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

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

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

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

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

E acrescenta:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 7.6

### O vaso

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

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> Aula de 15 de abril de 1975.

<sup>2</sup> Aula de 15 de abril de 1975.

<sup>3</sup> Aula de 08 de abril de 1975.

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

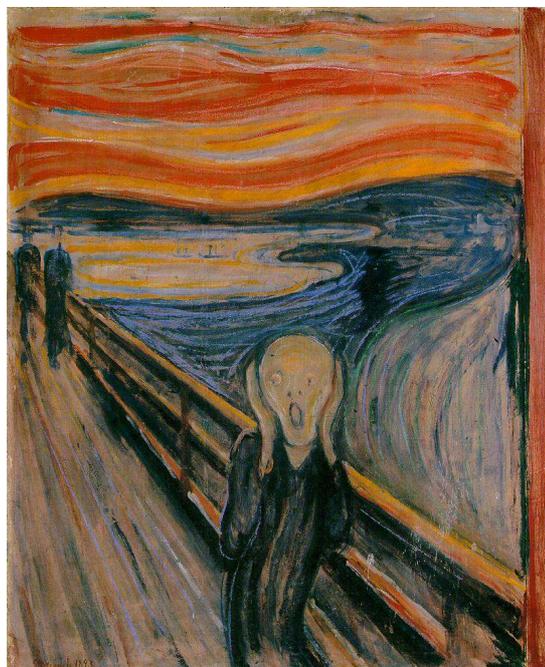
## 7.7

### O grito

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

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

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



[Fig 2] *O grito* de Edvard Munch

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

Estamos aqui na presença de uma voz distinguível de toda e qualquer outra voz modulada; o que torna o grito diferente de todas as formas de linguagem, até mesmo das mais reduzidas, é a simplicidade, a redução do aparelho em causa. “Aqui a laringe não é mais do que siringe<sup>4</sup>” (s/p).

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

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

---

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

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

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

## 7.8

### O canto das sereias

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

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

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

---

<sup>5</sup> Ver página 22..

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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