

## Metáforas do inconsciente: metáforas dos sonhos e a metáfora musical da linguagem

José Eduardo Costa Silva (UFES)

**Resumo:** No presente trabalho, reflito sobre a metáfora musical, tendo como fundamento o instrumental teórico oferecido pela psicanálise. Detenho-me em um estudo sobre a metáfora em um dos textos fundantes do pensamento de Freud, qual seja: *A interpretação dos sonhos*. Tendo concluído que Freud não tematiza diretamente sobre a metáfora musical, verifiquei em posteriores desdobramentos de seu pensamento, sobretudo em textos de Lacan e Allain Didier-Weill, os pontos de contato entre psicanálise e música, quais sejam, os conceitos de “cadeia de significantes puros” e “pulsão invocante”. Na parte conclusiva, avento sobre algumas direções que o diálogo entre música e psicanálise pode tomar, sobretudo, se nos aprofundarmos no exame da possível presença na música dos fenômenos de condensação e deslocamento, tais como conceituados por Freud.

**Palavras-chave:** Música e Psicanálise. Significante puro. Pulsão invocante. Metáfora. Condensação. Deslocamento.

### ***Metaphors of the Unconscious: Metaphors of Dreams and the Music Metaphor of Language***

**Abstract:** In this work, I reflect on the music metaphor, using theoretical tools offered by psychoanalysis as a basis. I fix on a study of the metaphor in one of the foundational texts of Freud's thought, i.e., *The Interpretation of Dreams*. Having concluded that Freud does not directly thematize the music metaphor, I verified in later developments of his thought, especially in writings by Lacan and Allain Didier-Weill, the points of contact between psychoanalysis and music, which are the concepts of “pure signifying chains” and “invoking drive”. In the concluding section, I venture on a few directions the dialogue between music and psychoanalysis may take, especially if we further examine the possible presence of music in the phenomena of condensation and displacement as conceptualized by Freud.

**Keywords:** music and psychoanalysis; pure signifier; invoking drive; metaphor; condensation; displacement.

---

SILVA, José Eduardo Costa. Metáforas do inconsciente: metáforas dos sonhos e a metáfora musical da linguagem. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 161-178, jun. 2016.

Submetido em 25/02/2016, aprovado em 14/04/2016.

**A** proposta de estabelecer um diálogo entre música e psicanálise tem seus incômodos. Tratam-se de dois pensamentos que tendem a autonomia e, aparentemente, o ponto de encontro entre eles é o limite onde o insondável pela linguagem acena. Assim, não há porque esperar que a psicanálise venha ao encontro da música, para emprestar-lhe os próprios métodos. E também não há porque esperar que a música dê-se ao olhar psicanalítico como um objeto ajustável; não é confortável ao psicanalista, e assim não o foi para Freud, deparar com um objeto que parece alcançar a instância do silêncio da significação.

Considerados como pensamento, há semelhanças e pontos de contato entre psicanálise e música, sobretudo, no modo como uma e outra se comportam face à linguagem. E o pensamento sobre a metáfora abre caminho para entender esse comportamento, próprio de um inconsciente que se diz na fala consciente em um consultório, e pelo pensamento musical, que pensa sem palavras e dá voz ao universo volitivo.

Reflico sobre a metáfora musical, a partir de conceitos fornecidos pela psicanálise. Inicialmente, apresento um estudo sobre o texto “A interpretação dos sonhos” de Freud, focalizando especificamente os mecanismos de produção da metáfora. A seguir, sabendo que esse texto refere-se insuficientemente à dimensão sonora dos sonhos e, em decorrência, da própria linguagem e da música, recorro a outras referências conceituais da psicanálise que permitem, no meu entendimento, tal empreitada, basicamente: os conceitos de “cadeias de significantes puros” e “pulsão invocante”, desenvolvidos por Lacan e Alain Didier-Weill.

Na última parte do artigo, aponto para um desdobramento da discussão que ora apresento, qual seja, a reflexão sobre uma possível presença dos fenômenos da “condensação” e “deslocamento” na música, tal como Freud os conceitua. Essa presença, caso confirmada pela análise musical, implica no reconhecimento de que os eventos musicais possam ser revestidos de uma intenção dotada de caráter sexual, uma ideia já experimentada pelos pensadores de outras disciplinas e campos de investigação.

### **A formação das metáforas do inconsciente.**

A tese de que o sonho é a realização de um desejo perpassa o texto “A interpretação dos sonhos” de Freud. Ela é inferida em um processo interpretativo que reconstitui cadeias causais de imagens simbólicas, que revelam invariavelmente o desejo sexual como uma espécie de “causa primeira” do mundo onírico, das fantasias e das neuroses. Porém, esse processo interpretativo não está amparado apenas no rigor da

observação articulada ao método, que permite perscrutar os “equivocos” e os “escondidos” da linguagem. Freud frequentemente traz ao auxílio de sua interpretação conceitos provenientes da estética, tais como os conceitos de “representação”, “forma”, “conteúdo” e “unidade”.

Inicialmente, Freud define os sonhos como “representações”, diga-se de passagem, metáforas que podem ser comparadas às obras pictóricas. Sendo assim, os sonhos são formados por “conteúdo” e “forma”. Por conteúdo dos sonhos entenda-se o “pensamento do sonho”, isto é, o concentrado de significação que escamoteia o desejo sexual. O pensamento do sonho é o próprio pensamento do inconsciente escamoteado, cuja leitura se impõe como tarefa ao analista: “Em geral, não estamos em condições de interpretar um sonho de outra pessoa, a menos que ela se disponha a nos comunicar os pensamentos inconscientes que estão por trás do conteúdo do sonho” (FREUD, 2014: 207).

O “pensamento do sonho” é o conteúdo latente, distinto do “pensamento manifesto”, que é da ordem da “forma”. Ele carrega a carga afetiva do sonho, precisamente, aquela que primordialmente reveste o desejo sexual da criança, e que se desdobrará nos afetos em geral, os quais são menos inconfessos à censura consciente (“distorção”). Desse modo, na lógica proposta por Freud, os afetos se dispõem topograficamente e, por conseguinte, esteticamente no sujeito; eles vão do mais profundo ao mais visível, ou melhor, do latente ao manifesto (FREUD, 2014: 207).

O “pensamento do sonho” comporta a articulação entre sentido (intelectivo) e base afetiva, que é própria da topografia do sujeito. Destarte, o local onde se constrói o mais genuíno sentido, justamente, aquele portado pelo “pensamento do sonho”, é a proximidade ao universo das pulsões, onde, ante ao desejo, os sentimentos são configurados como representação onírica e quiçá linguagem (FREUD, 2014: 236).

A representação onírica resulta da unidade entre conteúdo e forma, que dá estatura à sua aparência, onde a expressão do inconsciente é obnubilada na “forma de conteúdo manifesto”. E uma tal obnubilção ocorre em função das forças psíquicas que atuam na “composição” dos sonhos: o desejo que é identificado por Freud como causa dos sonhos, provendo-os de seu conteúdo latente, e a censura ao desejo, que causa as distorções modeladoras da forma do sonho, ou em outros termos, do “conteúdo manifesto” (FREUD, 2014: 131).

Segundo Freud, os elementos condicionadores da forma ou em outros termos do conteúdo manifesto são o “deslocamento” e a “condensação”; o desvelamento desses elementos constitui a própria interpretação dos sonhos (FREUD, 2014: 262). O

“deslocamento” é a expressão formal da “distorção”, isto é, daquele ato de censura dissimuladora que o sujeito dirige ao conteúdo de seu próprio desejo, em um processo que implica na hierarquização do que é mais ou menos significativo ou, melhor dizendo, mais censurável (FREUD, 2014: 144). Logo, o deslocamento é uma força configuradora e também um modo de organização topológica do sonho, trazendo mais à superfície da aparência o que é menos importante e deixando mais obscuro o que se quer esconder, constituindo-se, assim, como linguagem:

Portanto, parece plausível supor que, no trabalho do sonho, está em ação uma força psíquica que, por um lado, despoja os elementos com alto valor psíquico de sua intensidade, e, por outro, por meio da sobredeterminação, cria, a partir de elementos de baixo valor psíquico, novos valores, que depois penetram no conteúdo do sonho. Assim sendo, ocorrem uma transferência e deslocamento de intensidade psíquicas no processo de formação do sonho, e é como resultado destes que se verifica a diferença entre o texto do conteúdo do sono e o dos pensamentos do sonho. O processo que estamos aqui presumindo é nada menos do que a parcela essencial do trabalho do sonho, merecendo ser descrito como o “deslocamento do sonho” (FREUD, 2014: 262).

Dentre as estratégias do “deslocamento”, destaca-se a “ação por semelhança”. É esse tipo de ação que traz para a representação onírica um dos princípios fundamentais da “mimese”, tal como Platão a compreende, qual seja, o princípio de que as representações (das ideias) organizam-se por “semelhança” (“identidade”), dotando-se assim do caráter da verossimilhança (PLATÃO, 2001: 27-a). Eis justamente o que, segundo Freud, dá valor de verdade ao que foi “deslocado”, precisamente, a substituição de um conteúdo por algo semelhante, escamoteando e mostrando ao mesmo tempo o que se quer esconder (FREUD, 2014: 136).

A “ação por semelhança” permite que o sonho configure-se como uma estrutura complexa, onde os semelhantes podem conviver logicamente e um idêntico pode ser suprimido em função da apresentação de outro. Deste modo a representação onírica poderá, inclusive, parecer absurda, embora, verossimilhante. Mas o fato é que Freud, ao referir-se a esse mecanismo, admite que a inteligibilidade lógica de um sonho seja precedida por uma disposição estética, justamente, a “disposição por semelhança”. O trecho seguinte esclarece como Freud interpreta a dotação de complexidade ao sonho, que expressa as relações de identidade e composição:

Uma e apenas uma dessas relações lógicas é extremamente favorecida pelo mecanismo da formação do sonho; a saber, a relação de semelhança, consonância ou aproximação — a relação de “tal como”. [...] A semelhança, a consonância, a posse de atributos comuns — tudo isso é representado nos sonhos pela unificação, que pode já estar presente no material dos pensamentos do sonho ou pode ser novamente construída. A primeira dessas possibilidades pode ser descrita como “identificação”, e a segunda, como “composição”. A identificação é empregada quando se trata de pessoas; a composição, quando as coisas são o material da unificação. Não obstante, a composição também pode aplicar-se às pessoas. As localidades são frequentemente tratadas como pessoas. [...] Na identificação, apenas uma das pessoas ligadas por um elemento comum consegue ser representada no conteúdo manifesto do sonho, enquanto a segunda ou as demais pessoas parecem ser suprimidas dele. Mas essa figura encobridora única aparece no sonho em todas as relações e situações que se aplicam quer a ela, quer às figuras que ela encobre (FREUD, 2014: 272).

Articulada ao “deslocamento”, há a “condensação”, precisamente, o outro elemento condicionador da forma. A condensação atua por “omissão” (redução), possibilitando uma síntese hierárquica e aparentemente incompleta dos pensamentos do sonho. Diz Freud: “Os sonhos são curtos, insuficientes e lacônicos em comparação com a gama e riqueza dos pensamentos oníricos. Se um sonho for escrito, talvez ocupe meia página” (FREUD, 2014: 236). Não obstante, a “condensação” é concentradora de significados, a ponto de causar-nos a impressão de termos sonhado mais do que efetivamente sonhamos. Nesse sentido, a “condensação” projeta a percepção da forma em uma dimensão qualitativa do tempo, em que passado, presente e futuro se resumem em um instante, ou, como diria Heidegger a propósito desse tipo de percepção do tempo, em uma *ekstasis* (HEIDEGGER, 1988: 176).

Certamente, esse componente temporal, desvendado pelo trabalho da “condensação”, que possibilita a visão simultânea em uma representação de algo que efetivamente não é simultâneo, confere à representação onírica um mesmo tipo de poder que é dado às representações pictóricas, qual seja, o de dar valor de verdade aos absurdos do anacronismo e da topologia confusa. Justamente, é o que se pode depreender das palavras de Freud sobre o papel aglutinador do tempo na estrutura das representações:

Em primeiro lugar, os sonhos levam em conta, de maneira geral, a ligação que inevitavelmente existe entre todas as partes dos pensamentos do sonho, combinando todo o material numa única situação ou acontecimento. Eles reproduzem a ligação

lógica pela simultaneidade no tempo. Nesse aspecto, agem como o pintor que, num quadro da Escola de Atenas ou do Parnaso, representa num único grupo todos os filósofos ou todos os poetas. É verdade que, de fato, eles nunca se reuniram num único salão ou num único cume de montanha, mas certamente formam um grupo no sentido conceitual (FREUD, 2014: 267).

A ação formativa da “condensação” é conjunta à ação do “deslocamento”, algo que pode acentuar o referido caráter absurdo da representação onírica, em função dos vários tipos de metamorfoses espacial e temporal. Porém, a percepção de algo como absurdo esvai ante o fato de que a representação possui “unidade”, justamente o qualitativo fornecido pela “condensação”. Por possuir unidade, a representação acede à ordem do verossimilhante, e, por conseguinte, entendo, acede à ordem do crível, posto que esse último sentimento assenta-se na percepção de relações, tomadas como lógicas, que confluem para si mesmas em um todo orgânico (FREUD, 2014: 157).

A unidade permite a crença nos sonhos a ponto de também permitir a crença na realização aparentemente mais absurda dos mesmos, a saber: a “composição”. Trata-se de um livre jogo associativo, pelo qual a junção de imagens diversas configura outras de caráter não realístico. A propósito, esta *techné* onírica parece ter encontrado sua realização histórica no surrealismo, um movimento estético amiúde relacionado à psicanálise, não obstante as objeções quanto a essa relação feitas pelo próprio Freud. Conquanto seja, nada mais justificável de que uma tal aproximação tenha ocorrido devido à compreensão comum dos processos de “composição”, os quais trazem às vistas a relação entre imaginação e fantasia.

Esta relação, segundo Freud, é ao mesmo tempo própria dos sonhos e da vigília, posto que o processo psíquico de construir imagens em uma ou outra situação é o mesmo. Porém, Freud atenta para a diferença entre tais produções figurativas:

A única diferença é que a que determina a produção da figura imaginária na vida de vigília é a impressão que a própria nova estrutura pretende causar, ao passo que a formação da estrutura composta num sonho é determinada por um fator estranho à sua forma real — a saber, o elemento comum nos pensamentos do sonho (FREUD, 2014: 275).

A impressão de que a representação onírica é absurda esvai-se face à descoberta de sua poeticidade. Esta última provém justamente do caráter associativo da representação,

que, como num jogo de rébus permite o desdobramento imaginativo e aparentemente inesgotável das associações entre imagens e palavras. Na medida em que palavras substituem peças pictóricas de uma composição, argumenta Freud, constitui-se um texto revestido de beleza e poeticidade, que, ao seduzir o sujeito, anula a crítica subjetiva que requer o rigor da lógica (FREUD, 2014: 236).

Na inventividade poética dos sonhos, as palavras, tal como as imagens, são associadas livremente, participando, desse modo, da composição poética do absurdo, ou da linguagem do inconsciente:

“Meissen” (uma figura de porcelana de Meissen [Dresden] representando um pássaro); “Miss” (a governanta inglesa de seus parentes acabara de partir para Olmütz); e “mies” (termo judaico de gíria empregado em tom de brincadeira para significar “repulsivo”). Uma longa cadeia de ideias e associações partia de cada sílaba dessa confusão verbal. [...] As malformações verbais nos sonhos se assemelham muito às que são conhecidas na paranoia, mas que também estão presentes na histeria e nas obsessões. Os truques linguísticos feitos pela crianças, que, às vezes, tratam realmente as palavras como se fossem objetos, e além disso inventam novas línguas e formas sintáticas artificiais, constituem a fonte comum dessas coisas tanto nos sonhos como nas psicose neuroses (FREUD, 2014: 253-259).

Afora a discussão sobre o valor da sonoridade na representação onírica, Freud reconheceu a importância estratégica do mecanismo da associação livre (*freier Einfall*) para a construção da representação e dos sentidos, e, principalmente, para a constituição da própria *práxis* psicanalítica, desenvolvida através da fala. Na medida em que o sujeito simplesmente fala, palavras que camuflam um determinado complexo escapam à censura geradora, dentre outros sintomas, das neuroses (FREUD, 1976: 31).

Segundo Freud, o mecanismo da associação livre gera “cadeias de ideias” em que há, ao lado das relações de múltiplas determinações, a presença de elementos antitéticos, por conseguinte, tensos. Desse modo, revela-se a simbiose entre o intelectual e o sensível, justamente, na capacidade judicativa de perceber e, concomitantemente, avaliar racionalmente os elementos como contrários:

Estamos interessados, aqui, apenas nos pensamentos oníricos essenciais. Estes geralmente emergem como um complexo de ideias e lembranças da mais intrincada estrutura possível, com todos os atributos das cadeias de ideias que nos são

familiares na vida de vigília. Não raro, são cadeias de ideias que partem de mais de um centro, embora tendo pontos de contato. Cada cadeia de ideias é quase invariavelmente acompanhada por sua contrapartida contraditória, vinculada a ela por associação antitética (FREUD, 2014: 264).

Por outro lado, a realização dos contrários na representação onírica pode alcançar a completa inversão dos sentidos (FREUD, 2014: 278). Assim, os sonhos, como entes da ordem da *alétheia*, mostram o desejo escondendo-o, deixando entender o que Heidegger observou posteriormente no ensaio *A origem da obra de arte: a verdade (alétheia)*, cuja característica estrutural é esse jogo de revelação e encobrimento, é primariamente da ordem da sensibilidade, que é capaz de intuir um significado antes que ele propriamente possa ser submetido ao tratamento da linguagem lógica.

Ainda na ordem da inversão onírica, vê-se o mesmo recurso das narrativas que tecem o sentido ao sabor das variações cronológicas. Na literatura, como um todo, existem exemplos em demasia de como a inversão do tempo, por exemplo, começar uma história pelo fim, converte-se em um poderoso instrumento de construção e elucidação de um sentido que se quer destacar, contrariando, desse modo, uma pretensa necessidade de obedecer a lógica da exposição do tempo em sequência “normal” (FREUD, 2014: 278).

Outros componentes da representação onírica são as texturas e colorações (timbres). Tais componentes, que são constituintes de qualquer obra de arte, surgem nos sonhos como diferenças de intensidade e nitidez, alcançadas, evidentemente, pela disposição das imagens em planos e pela própria coloração destas. Evidentemente, essas diferenças de intensidade e nitidez são compreendidas por Freud como mecanismos da censura subjetiva (FREUD, 2014: 279).

Textura e timbre expressam uma proximidade radical entre o sujeito e o universo físico que o constitui e também que o circunscreve. Desse modo eles propiciam a constituição inequívoca do caráter corporal e categórico das relações entre o sujeito e suas representações. Desdobra-se dessa experiência categórica, em um primeiro momento, algo sobre os mecanismos de hierarquização dos elementos dentro de uma representação onírica. Para que um elemento se destaque dos outros, mais do que um suposto valor de realidade, este elemento há de se impor como “dominância”, ou seja, como um elemento que é capaz de sustentar-se e se destacar-se como “sensação”. Sobre esse aspecto fundamental da composição onírica que pode sem dúvidas ser encontrado na composição artística, sobretudo na musical, Freud diz:

Não se constata que os elementos de um sonho derivados de impressões reais no decorrer do sono (ou seja, de estímulos nervosos) se distingam, por sua nitidez, de outros elementos que surjam de lembranças. O fator da realidade não tem importância alguma na determinação da intensidade das imagens oníricas. [...] A intensidade dos elementos de um não tem nenhuma relação com a intensidade dos elementos do outro: o fato é que ocorre uma completa “transposição de todos os valores psíquicos” [na expressão de Nietzsche] entre o material dos pensamentos oníricos e o sonho. Muitas vezes, um derivado direto daquilo que ocupa uma posição dominante nos pensamentos do sonho só pode ser descoberto, precisamente, em algum elemento transitório do sonho, que é muito ofuscado por imagens mais poderosas (FREUD, 2014: 280).

O sonho produz a sensação, isto é, a contrapartida do desejo que o alimenta. A sensação revela-se portanto como nexos imediato entre o sonho e o desejo. É através da sensação que o sujeito se reconhece e se posiciona entre o desejo e sua criação. Por isso, a sensação assegura a crença no sonho, fazendo com que esse realize o desejo, tanto em sua forma positiva, quanto em sua forma negativa, quer dizer, o sonho pode expressar uma “contra volição” (FREUD, 2014: 286). Desdobra-se desse aspecto um possível caminho para a interrogação sobre os objetos artísticos, mais especificamente sobre a música: a questão do potencial representativo de determinada obra e sua produção de sensações positivas e negativas decorrentes. Antes de adentrar nesse campo de perscrutação, detenho-me no exame mais específico das relações entre música e psicanálise, como um todo, algo que ficou evidentemente negligenciado no texto de Freud que acabo de comentar.

## **Música e psicanálise**

Frequentemente tenho indagado sobre a presença inexpressiva de uma tematização sobre a música nos textos psicanalíticos, sobretudo, os textos de Freud e Lacan. Ora, para quem se propôs a pensar o inconsciente seria de se esperar um interesse pela música, dada a propalada relação desse fenômeno com a ordem das expressões que de algum modo resistem ao âmbito imperativo da linguagem para dar acesso “imediato” ao universo das pulsões e dos afetos. Nesse sentido, é digno de registro o incômodo de Freud ao referir-se à música:

Posso dizer de saída que não sou um conhecedor de arte, mas simplesmente um leigo. Tenho observado que o assunto obras de arte tem para mim uma atração mais

forte que suas qualidades formais e técnicas, embora para o artista o valor delas esteja, antes de tudo, nestas. Sou incapaz de observar corretamente muitos dos métodos utilizados em arte. Confesso isto a fim de me assegurar da indulgência do leitor para a tentativa que aqui me propus. Não obstante, as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência, a pintura. Isso já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve seu efeito. Onde não consigo fazer isso, como por exemplo, com a música sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber porque sou assim afetado e o que é que me afeta (FREUD, 1987: 249).

Pelo que se depreende desse trecho, Freud projetou a música para a esfera do “sublime”, tangenciando o conceito kantiano, entendendo-a como causadora de um “sentimento oceânico”, desligado de palavras e sentimentos (GERBER, 2009: 108). Não obstante, as noções para a constituição de um pensamento que aproxima música e psicanálise, mais especificamente, música e inconsciente, encontram-se na obra de Freud e foram posteriormente desenvolvidas por Lacan e mais recentemente por Alain Didier-Weill, dentre outros autores. Quais sejam, a compreensão de que a música é uma cadeia de significantes puros, e a compreensão de que a música deriva de “pulsão” invocante.

### **A compreensão de que a música é uma cadeia de significantes puros.**

Como dito anteriormente, Freud considera o mecanismo da associação livre (*freier Einfall*) fundamental para a construção da representação e dos sentidos, e, principalmente, para a constituição da própria *práxis* psicanalítica, desenvolvida através da fala. Desse modo ele inseriu em suas análises uma reflexão indireta sobre sonoridade. Coube a Lacan retomar a compreensão sobre o papel da sonoridade nas composições associativas que articulam a representação onírica e, mais essencialmente, a própria linguagem. Esta não trabalha apenas com significantes já dotados de significado, mas comporta significantes puros, tal como na “lalação” de um bebê. Em artigo publicado na revista *Música e Linguagem*, o psicanalista Antonio Quinet realiza um estudo sobre a dimensão musical (sonora) nas composições do inconsciente, partindo, sobretudo, da noção lacaniana de “lalação”. Em suma, o inconsciente estrutura-se como linguagem, diz a sentença lacaniana, entenda-se, como linguagem musical que é constituída por significantes puros (QUINET, 2013: 10).

Atento à distinção tradicional entre apresentação e representação. O que se dá no âmbito da apresentação está próximo ao real, que existe ao mesmo tempo fora e

dentro da linguagem, tal como nomeia o neologismo “extimidade”, proposto por Lacan. Fora, na medida em que é concebido como mera pulsão, que se recusa à forma e ao significado. Dentro, porque como não linguagem solicita a linguagem, estimulando a ação nomeadora do sujeito. Paralelamente, o representado é próprio da linguagem, não obstante guarde relação com o real (LACAN, 1997: 7).

Em uma palavra, sobre o fundamento do real, ou seja, sobre o fundamento do universo das pulsões, o apresentado se diz no representado, o que quer dizer respectivamente: o inconsciente se diz no consciente. Eis o que pode estar na origem do conflito essencial à linguagem: o jogo dialógico entre o inconsciente e o consciente, entre o velado e o desvelado. Esse conflito se expressa na linguagem como um todo, entenda-se, na língua propriamente dita e no corpo que fala, assim como é o corpo histérico. O inconsciente se diz no consciente, constituindo-se essencialmente como linguagem.

Desse modo, ao pensar a música como uma cadeia de significantes puros, a psicanálise pode ser inscrita em uma tradição de pensamento que encampa diferentes correntes filosóficas; a música em sentido lato: antes da palavra, gemidos e grunhidos (ROUSSEAU, 1999: 247). A mera forma universal, o signo vazio e prene do estado afetivo que acolhe a razão, condição metafísica da linguagem (SCHOPENHAUER, 1969: 309). Expressão da pulsão de Dioniso, dizer da totalidade que se individua em formas apolíneas (palavras e coisas designadas) (NIETZSCHE, 2006: pr.3/8).

Mais recentemente, encontra-se a ideia de que a música é ontologicamente próxima à realidade das pulsões profundamente arraigada na filosofia de Martin Heidegger, a ponto de ela se desdobrar em uma espécie de “ontologia da linguagem”. No conjunto de textos compilados sob o nome de *A Caminho da linguagem*, Heidegger argumenta que a música é em si mesma a dimensão de não linguagem da linguagem, onde o silêncio polissêmico do universo afetivo é condição para o ato simbólico originário de todo dizer. Na medida em que instaura-se como *eidos*, a música é força evanescente do significante puro, a permanência da intenção de significar o que é em essência movimento da totalidade latente dos sentidos. A música é “o estar entre a palavra e a coisa”. O afeto transformado em movimento mélico que liga o saber imediato da coisa a seu signo. *Mousikè*, entre os gregos! *Lógos*, em seu sentido mais originário, segundo Heidegger. O dizer cantante do ser indeterminado que se determina como significado no ente. Destarte, a música realiza a unidade entre o *eidos* fenomênico e a linguagem (HEIDEGGER, 2003: 24-27). Com sua força unificadora a música instaura uma afinação (*Stimmung*). Afinação; estar em uma tonalidade afetiva do ser, compartilhando um modo de significação do mundo (HEIDEGGER, 1988: pr.29).

Assim, multiplicam-se e desdobram-se compreensões que atentam para esse fenômeno que aparentemente habita a esfera da linguagem sem, contudo, pertencer completamente à linguagem; algo que diz a si mesmo, por e em si mesmo; o dizer cantante de um ente que meramente entoa algo de sua própria dignidade existencial, ou seja, um dizer cantante que meramente invoca.

**A compreensão de que a música decorre da pulsão invocante.** Alain Didier-Weill chama a atenção para o caráter musical do conceito freudiano de “pulsão invocante”. Seria justamente um gesto vocal o fundador do sujeito, qual seja, aquele gesto em que o sujeito, reconhecendo-se desejador do outro ausente, sai de si mesmo. Este sair de si mesmo inaugura a alteridade radical, qual seja, a distinção ontológica entre o “Eu” e o “Outro”: “Vocalizando seu *fort-da*, o neto de Freud proclama vitoriosamente que ele não está mais na demanda do *Outro*. Já que se tornou desejante de um objeto causal cuja falta é simbolizada pelo jogo dos dois fonemas” (DIDIER-WEILL, 1997: 56).

Por sua vez, a invocação, na medida em que permite ao sujeito dirigir-se ao porvir, dá-lhe a dimensão do tempo. Logo, o sujeito está de posse dos dois materiais indispensáveis à música, quais sejam: a produção do som invocadora e o próprio tempo, que estrutura esse som como “música”. Sobre esse aspecto, esclarece Didier-Weill:

É dentro dessa possibilidade de dirigir-se a, pela qual o sujeito sai da solidão, que Freud, a nosso ver, entra na dimensão de uma invocação que estrutura não a demanda, mas a pulsão invocante. A diferença entre ambas está em que a demanda visa a um outro que deve estar inevitavelmente presente, ao passo que a invocação dirige-se a um outro que não está presente senão como por-vir. A pulsão invocante é assim transferência no tempo (DIDIER-WEILL, 1997: 16).

O elemento oposto, complementar e necessário à invocação é a “escuta”. É por sua via que se dá a transmissão primária do simbólico à criança, sendo que, originariamente, a “música da voz materna” media (liga) o que precede – “o nome do pai” que sustenta o simbólico – e o que sucede – o inconsciente da criança receptora do som (DIDIER-WEILL, 1999: 151-152). Por conseguinte, a escuta pode suprir a necessidade que o sujeito tem de reconhecimento do outro, dando respostas às suas invocações (VICENTE, 2014: 49).

Assim caracterizada, como elemento mediador que permite a entrada do sujeito na dimensão do simbólico, a música, seja da voz materna, seja da criança que entoa a “lalação” ou pronuncia o “*fort-da*”, exerce a mesma função do que os gregos uma vez chamaram *mousiké*. Uma função que certamente responde ao caráter de necessidade de

entrada na existência simbólica. É justamente desse encontro entre música e necessidade de simbolização que decorrem as metáforas musicais.

**A metáfora musical da linguagem: algumas ideias conclusivas e questões para futuros desdobramentos teóricos.** Parece-me evidente que as noções de “cadeia de significantes puros” e “pulsão invocante” estão na ordem daqueles conceitos que se configuram como fundamento que sustenta determinado conhecimento, no caso, a própria compreensão do que venha a ser a música. Repercuta aqui a diretriz metodológica da metafísica que pretende condicionar o fenômeno a um evento principiante “último” ou “primeiro”, ou no vocabulário aristotélico, “causa primeira”. Além disso, nota-se que as referidas noções coadunam-se facilmente aos esforços de uma tradição filosófica de relacionar a música ao universo volitivo-emotivo humano e, sobretudo, à linguagem.

O fato é que tais noções, tanto as dos filósofos quanto as dos psicanalistas, conseguem dialogar facilmente com uma empiria que se materializa na música, em suas dimensões teórica e prática. Especificamente, não é difícil para o mais desatento observador conjecturar que a música realiza a si mesma como uma metáfora da linguagem, uma metáfora pela qual o homem pode expressar e moldar os seus afetos. Refletir sobre a experiência musical, em sua proximidade com a vontade a partir dos conceitos propostos por Freud, é um ato de redimensionamento de um conjunto de proposições amplo e vago sobre as relações entre música e homem correntemente denominado Teoria dos Afetos, que sendo uma vez experimentada nas filosofias de Platão e Aristóteles, foi retomada ao longo da história da filosofia. De acordo com esta teoria, a música expressa e molda afetos na medida em que está em contato com a vontade humana.

Um exemplo clássico de exposição e aplicação da Teoria dos Afetos encontra-se no *Livro III* da República de Platão, onde o filósofo associa “as escalas dos modos musicais gregos” à construção dos caracteres humanos específicos, os quais eram, segundo Platão, almejados para a realização do “estado ideal”. Por exemplo, o modo dórico seria associado à moldagem de um caráter sóbrio, o modo lídio seria associado à moldagem de um caráter guerreiro (PLATÃO, 2007: 102).

Na prática, a Teoria dos Afetos tornou-se um corpo heterogêneo de convenções arbitrárias pelas quais músicos e tratadistas historicamente associaram modos e tonalidades aos afetos em geral. No afã de fundamentar tais convenções, a discussão sobre a relação entre afetos e música extrapolou os domínios da estética, encontrando muitas vezes refúgio nas ciências biológicas. Descartes, por exemplo, esforçou-se para desvendar presumíveis mecanismos de produção de afetos à ação da música nos órgãos corporais. Para Descartes, as paixões, entenda-se, os sentimentos produzidos pela conjugação entre a experiências volitiva e estética, são condicionadas e traduzidas por um órgão corporal, no sentido estrito

da biologia, analogamente ao que é atualmente proposto por estudos orientados pelas neurociências (DESCARTES, 1999:128).

Ressalto o reconhecido significado do pensamento cartesiano para o estabelecimento da subjetividade moderna em seus desdobramentos. Os tipos de associações propostos por Descartes, assim como aquelas propostas por Platão, repercutem e embasam as proposições de um senso comum, contribuindo para consolidar a opinião de que a música, como uma linguagem, possui função expressiva.

Por outro lado, a música, compreendida como meio de expressão, e empiricamente reconhecida como uma sucessão de eventos sonoros significativos no tempo, metamorfoseia-se em linguagem que incorpora elementos de sintaxe e morfologia da linguagem verbal, insinuando-se como uma estrutura inteligível. E tal ocorre independente de a música estar associada ou não à palavra. A associação estrutural e formal entre música e linguagem torna-se saber corrente, que pode ser encontrado nos mais diversos manuais de estruturação musical. A mera incursão no tema “fraseologia musical” atesta-nos a existência de uma analogia metafórica entre música e linguagem, posto que os “signos” musicais são diferentes dos signos verbais. Por exemplo, os pares que articulam as obras musicais e a obras da linguagem verbal: palavras/incisos, semifrases/semifrases, frases/frases, períodos/períodos, textos, capítulos/seções.

Historicamente, foi no Barroco que a metáfora musical da linguagem alcançou a sua expressão mais elaborada; tratava-se de fazer com que a música fosse capaz de persuadir. A *Retórica* de Quintiliano forneceu os princípios que foram aplicados pelos músicos na organização e na estruturação de seus discursos musicais. Como exemplo, os princípios elencados por Johann Mattheson: (1) *Inventio* – Invenção e escolha do material sonoro a ser trabalhado. Combina inspiração e razão; (2) *Dispositio* – associação direta entre a oratória clássica e a música; (3) *Elaboratio* – expressa a dosagem, em termos de proporção, entre razão e emoção; (4) *Decoratio* – ornamentação; elemento fundamental para a caracterização dos afetos. É no *Dispositio* que a associação metafórica entre música e linguagem acontece de forma mais inequívoca. Observa-se a correspondência entre oratória clássica e música nos pares estruturalmente análogos: introdução-*exordium*, narração-*narratio*, discurso-*propositio*, corroboração-*confirmatio*, confutação-*confutatio*, conclusão-*perotatio* (PERSONE, 1990: 6-13).

Além dos princípios de estruturação do discurso musical, observa-se na poética musical barroca um incontável número de “pinturas de linguagem” estabelecidas por convenção. Por exemplo, algumas figuras de variação e desenvolvimento fraseológico e, sobretudo, figuras de imitação contrapontística que se tornaram recorrentes e adquiriram significado convencional: *anadiplosis*, *epanalepsis*, *anaphora*, *epizeuxis*, *gradatio*, *palilogia*,

*paronomasia, polyptoton, prolongatio, saltus duriusculus, synaeresis, syncope, syncopatio, synonymia* (BARTEL, 1997: 180-195).

Não obstante as convenções de expressão de afetos possam invariavelmente perder o sentido com o passar do tempo, em favor, inclusive, de outras convenções e até mesmo de outras poéticas musicais, registra-se a herança que tais procedimentos deixam e a capacidade de os mesmos repercutirem em outras épocas que não são as que eles foram criados. O fato é que um compositor, independente de sua época, pode apropriar-se de procedimentos técnicos que pertencem a um saber comum, evidentemente, transcendente. A propósito, isso é válido para outros campos de conhecimento pois, do contrário, estaríamos ainda desafiados à tarefa de dominar o fogo.

Assim, nos anos finais do romantismo, disseram alhures que a música deixaria de falar para então pintar. Entendo que os procedimentos da expressão fraseológica não tenham sido banidos da organização do pensamento musical. Houve na verdade um acréscimo intencional do reconhecimento das possibilidades expressivas da música; esta poderia também remeter os ouvintes às imagens e, por que não, ao universo onírico. De certo modo, uma tal proposição poética aproxima o pensamento sobre a música daquele pensamento que está em *A interpretação dos sonhos* de Freud.

No meu entendimento, podemos caminhar no sentido de compreender a música a partir do referencial teórico oferecido pela psicanálise. Diante do que aqui foi exposto, os conceitos de “pulsão invocante” e “cadeia de significantes puros” apenas inscrevem o pensamento sobre a música em uma tradição do pensamento filosófico. Muito interessante seria pensar a música à luz dos dois conceitos principais, em torno dos quais Freud sustenta a tese de que os sonhos realizam uma linguagem escamoteadora dos desejos, embora, diga-se de passagem, essa linguagem seja bastante expressiva, quais sejam: a “condensação” e a “distorção”. Estamos acostumados a perguntar o que a música pode dizer. Mas não perguntamos o que a música pode mostrar ao esconder. O que os significantes puros da música escondem? O que as imagens criadas pela música escondem? Alcançamos aqui uma orientação metodológica com a qual não estamos acostumados.

Cabe, sobretudo, à análise musical o desafio de demonstrar se realmente a música abriga os fenômenos da “condensação” e “distorção”, ou se ela, ao contrário, justamente por não abrigar tais fenômenos, é expressão “imediate” dos afetos. Entretanto, uma vez suficientemente demonstrada a existência da “condensação” e do “deslocamento” na música, estaríamos encorajados a sustentar que podem haver bases objetivas para relacionar estruturas ou eventos musicais à expressão da sexualidade. Eis um campo de pensamento que já tem sido pensado pela sociologia e pela antropologia, porém, à luz dos paradigmas daquelas ciências.

## Referências

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

DESCARTES. *As paixões da alma*. Coleção os Pensadores. Trad. de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

DIDIER-WEILL, Alain. *Nota azul – Freud, Lacan e arte*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Ltda, 1997.

\_\_\_\_\_. *Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 1999.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Drik Sada. Porto Alegre: L&PM, 2014. 2 v.

\_\_\_\_\_. *Cinco lições de psicanálise*. v. XI. Rio de Janeiro: Edição Standard Brasileira, IMAED, 1976 [1910]

\_\_\_\_\_. O Moisés de Michelangelo [1914]. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v.XIII, p. 249-280.

GERBER, Ignácio. A nota fundamental: escuta musical e escuta psicanalítica. *Revista da Sociedade Brasileira de Psicanálise de Porto Alegre*, v. 11, n. 1, p. 105-115, 2009.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. de M. de Sá Cavalcanti. v. 2. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

\_\_\_\_\_. *A caminho da linguagem*. Trad. de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2003.

LACAN, Jacques. *O Seminário – Livro 7 – A ética da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997 [1966].

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia Das Letras, 2006 [1872].

PERSONE, Pedro. Sobre a Teoria das Paixões da Alma e o discurso musical nos séculos XVII e XVIII. *Cadernos de Estudo – Análise Musical*, v. 4, p. 24-53, 1990.

PLATÃO. *Timeu – Crítias – O segundo Alcebiades – Hípias Menor*. Trad. De Carlos Alberto da Costa Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.

\_\_\_\_\_. *A República, Livro III*. Trad. de Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2007.

QUINET, Antonio. Psicanálise e música: reflexões sobre o inconsciente equívoco. *Música e Linguagem – Revista do Curso de Música da UFES, Vitória*, v. 1, p.10-35, ago. 2013.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, p. 247-331, 1999 [1762].

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. de M. F. Sá Correia. Portugal: Ed. Rés, 1969 [1819].

VICENTE, Maria de Fátima. *Psicanálise e música*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2014.

.....

**José Eduardo Costa Silva** é doutor em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Leciona na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), onde também desenvolve projetos de pesquisa em música, filosofia, psicanálise e teatro. É autor do livro *“Heidegger e a Música da Poesia”* (Ed. Prismas). Nos últimos anos tem se dedicado à composição de um ciclo de músicas para alaúde, cujos primeiros exemplares encontram-se registrados no CD *“Museum”*, gravado pelo selo *EDUFES*. Compôs trilhas sonoras para os espetáculos da Cia Inconsciente em Cena (RJ) (*“X, Y e S”*; *“Oidipous”*, *“Variações Freudianas”*, *“Abram-se os histéricos”*, *“Hilda & Freud”*) montados no Brasil, França, Inglaterra e Argentina. Especialista em instrumentos antigos, gravou os CDs *“Ninguém Morra de Ciúmes”*; *“Senhora Del Mundo”*, *“A Origem com o grupo Collegium Musicum de Minas (BH)”* e *“Secretos Quero Descobrir”* com o grupo *Antiqua (RJ)*, pelo selo *Sonhos e Sons de Belo Horizonte*. zed2004@gmail.com