

## PSICANÁLISE: UM ENCONTRO POSSÍVEL

**Autoras:** ANA MARIA GOMES FÉRES SCHWARTZ AUGE  
DENISE RIBEIRO BARRETO MELLO  
GERMANO COSTA QUINTANILHA

**Orientado pela PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> ANA LÚCIA CAVANI JORGE**

### RESUMO

Pretende-se neste trabalho estabelecer relação entre psicanálise e música, por meio de analogia, entendendo música para além de uma execução: como algo que tem a “mão” do ser humano, como sua criação – de linguagens, formas de ver, representar, transfigurar, transformar o mundo. Enfatiza-se, assim, uma outra modalidade de músico: o que ouve ativa, criativa e atentamente, que dialoga e reinterpreta o que está sendo ouvido. Indica-se o método analógico para rastrear semelhanças entre os três estágios do Complexo de Édipo e dos três sistemas musicais – modal, tonal e atonal. Pelas semelhanças e contrastes, propõe-se possível correlação entre o desenvolvimento do sujeito e tais sistemas, destacando características principais e estabelecendo semelhanças em tabelas, gráficos e partituras (Canto Gregoriano, Fuga bachiana, pequena peça para piano de Schoenberg).

Palavras-chaves: Música, Psicanálise, Complexo de Édipo, linguagem.

### RESUMEN

Este artículo tiene por finalidad establecer una relación entre la psicoanálisis y la música, por el método de analogía, entendiendo la música para más allá una ejecución: como algo que tiene la "mano" del humano, como su creación - de lenguas y de maneras de considerar, representar y transformar el mundo. Se acentúa, así, otra modalidad del músico: uno quién oye activo, creativo y atento, y también reinterpreta lo que se está oyendo. El método analógico se indica a las semejanzas de la pista entre los tres momentos del complejo de Edipo y de tres sistemas musicales - modal, tonal y atonal. Para las semejanzas y los contrastes, se propone una correlación posible entre el desarrollo subjetivo y esos sistemas, según las características principales que separan y las semejanzas el establecer en tablas, gráficos y cuentas de la música (gregoriana cante, Fuga de Bach, pedazo pequeño para el piano de Schoenberg).

Palabras-llave: Música, psicoanálisis, complejo de Édipo, lengua.

### INTRODUÇÃO

A psicanálise, como a música, desenvolveu-se marcando a história da humanidade com seus conceitos inovadores e perturbadores sobre o humano, seus desejos inconscientes, seus mistérios psíquicos, que podem ser retratados nas artes de um modo geral.

Tanto na música como na psicanálise, temos a presença de sonoridades. Na primeira, pelo canto, melodia e harmonia; na última pela interpretação clínica dos sentidos da fala, das significações inconscientes da palavra.

Pela leitura psicanalítica, a música constitui-se, além de expressão artística, como uma modalidade de linguagem que pode trazer algo do inconsciente humano. Se a psicanálise constitui-se historicamente como um método de análise da vida psíquica inconsciente, também se torna uma ferramenta primordial de análise para interpretar a sonoridade musical enquanto expressão lingüística, assim como sua eficácia simbólica no psiquismo humano.

É assim que neste trabalho propomos relacionar música e psicanálise, entendendo a música como algo que tem a “mão” do ser humano, portanto, uma criação, constituindo-se assim uma outra concepção de músico: aquele que dinamicamente dialoga e reinterpreta o que está sendo ouvido. Neste sentido, a música interessa à psicanálise, posto que a sonoridade traz implicitamente algo da singularidade do inconsciente - representações que se apresentam pelo viés da linguagem.

Assim, neste trabalho buscaremos estabelecer uma relação entre as três modalidades da música – modal, tonal, atonal – com o desenvolvimento do sujeito nos três momentos do complexo de Édipo, conforme teorização de Sigmund Freud. Aproximando estes conceitos, nosso objetivo é ampliar a visibilidade teórica por meio da analogia.

## CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESCOLHA DO MÉTODO

O método analógico constitui-se historicamente como valioso instrumento da lógica e do raciocínio. A noção de analogia, bem definida pelos gregos (*aná lógon*: “em conformidade com uma razão”), teve amplo emprego na Idade Média e se tornou indispensável em diversos campos de conhecimento. Trata-se, originalmente, de uma semelhança em relações proporcionais: entre dois ramos do saber (por exemplo, Psicanálise e Música), mas que também se diferenciam em pontos diversos.

No pensamento científico, as analogias ou semelhanças podem ser utilizadas para formular hipóteses ou a existência de alguma lei ou princípio e, desse modo, nos abre a possibilidade de estabelecer comparação entre as funções dos elementos dos sistemas musicais (modal, tonal e atonal) com complexo de Édipo como proposto pela Psicanálise. No presente trabalho, as analogias podem esclarecer alguns aspectos desconhecidos em função de um outro mais conhecido.

A analogia, conforme exposto pelo filósofo francês Michel Foucault em sua obra *As palavras e as coisas*, foi até o século XVI um modo de similitude pelo qual todo o saber científico se ordenava. A partir do Renascimento este reinado se finda e a analogia se coloca, então, como uma das muitas possibilidades de construção do conhecimento nas ciências humanas e em outros campos científicos, apresentando-se como um instrumento de aproximação entre elementos distintos para que, dessa forma, um possa trazer maior clareza ao outro enquanto construções do homem.

## CONCEITOS PSICANALÍTICOS FUNDAMENTAIS

A Psicanálise, enquanto campo epistemológico, possui conceitos que lhe são próprios, distinguindo-a de outras abordagens, e nos servem neste trabalho de suporte teórico-metodológico para atingir o objetivo inicial ao qual nos propomos. Uma vez que esse trabalho tem como objetivo fazer uma aproximação entre psicanálise e música tomando a linguagem como um ponto em comum, consideramos oportuno fazermos aqui um breve esclarecimento de alguns conceitos da teoria psicanalítica.

Com a criação da Psicanálise, Sigmund Freud colocou em cena uma nova concepção de sujeito, marcado pela dimensão do inconsciente, da sexualidade, do pulsional e do desejo, sujeito cindido que surge pela fala como efeito da linguagem.

Partindo dos sintomas neuróticos, em especial o histérico, e dos sonhos, Freud se deparou não apenas com o inconsciente como também com a questão da sexualidade, constitutiva de todo se humano. Da noção de sexualidade, presente no sujeito desde sua mais remota infância, Freud elabora o fundamental conceito de pulsão, instaurando um paradigma radicalmente novo para estudar o humano. A pulsão apresenta-se como força constante originada no próprio sujeito que exige do psiquismo sua satisfação ligada a um objeto não determinado. A satisfação, porém, nos indica Freud<sup>1</sup>, não é possível, é sempre parcial.

Deste modo, ao desenvolver o conceito de pulsão, Freud coloca o homem no estatuto de sujeito desejanter, uma vez que o sujeito coloca-se na direção de buscar um objeto que possa satisfazer a pulsão. Este objeto, entretanto, é por estrutura inalcançável, faltoso, fazendo com que o desejo apareça neste movimento de busca incessante de algo que poderia lhe trazer uma satisfação absoluta, conforme traços específicos marcados pela vivência de satisfação<sup>2</sup>.

Estes são processos inconscientes. Muito mais que uma localização, os conteúdos inconscientes se estruturam e se apresentam como linguagem, conforme teorizado por Jacques Lacan, por meio de metonímias, metáforas, deslocamentos e condensação próprios ao movimento do desejo.

Lacan, ao postular que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”, traz uma enorme contribuição para o campo da psicanálise, evidenciando que um importante segmento da obra freudiana havia sido abandonada pelos pós-freudianos: a linguagem, segmento chamado por ele de “simbólico”.

---

<sup>1</sup> Em seu artigo *Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor (Contribuições à psicologia do amor II)*, de 1912, Freud afirma: “Por mais estranho que pareça, creio que devemos levar em consideração a possibilidade de que algo semelhante na natureza da própria pulsão é desfavorável à realização da satisfação completa” (Freud, 1990, vol. XI, p. 171).

<sup>2</sup> A vivência de satisfação, intimamente relacionada com o estado de desamparo do humano, diz de uma experiência originária na qual o bebê teria uma tensão interna suprimida por uma ação externa específica ligada a um objeto satisfatório. Conforme Laplanche e Pontalis (1988, p. 687), a satisfação passará a ser associada à imagem deste objeto que norteará toda busca de satisfação posterior e direcionará o desejo do sujeito.

Considerando os três textos freudianos – *A interpretação dos sonhos (1900)*, *A psicopatologia da vida cotidiana (1901)* e *Os Chistes e sua relação com o inconsciente* – como textos “canônicos em matéria de inconsciente”, Lacan evidencia na obra freudiana a relação entre as diversas formações do inconsciente (sintomas, sonhos, atos falhos, chistes) e a linguagem. Lacan destaca, que Freud já salientava nesses três textos, o modo pelo qual o inconsciente opera: produzindo deslocamentos e condensações. Com sua teoria do significante, Lacan estabelece como sendo homólogos a estes mecanismos, a produção de metonímia e de metáfora, construindo assim uma teoria sobre a relação do inconsciente e da linguagem.

Um estudo aprofundado da teoria lacaniana nos demonstra, que seus postulados encontram toda uma sustentação dentro da própria obra freudiana. Considerando o objetivo desse estudo, o que mais nos interessa aqui é compreender a relação existente entre pontos centrais da obra freudiana, tal como o complexo de Édipo e a instância simbólica, de maneira que possamos compreendê-los como processos fundamentais para a constituição do sujeito.

É nesta perspectiva que o complexo de Édipo pode ser inscrito, articulado ao inconsciente, à sexualidade e ao complexo de castração, este último trazendo a dimensão fálica<sup>3</sup>, de suma importância para a organização e estruturação do sujeito.

Embora Freud nunca tenha dedicado nenhum artigo ao complexo de Édipo, ele está presente em toda a sua obra. Numa carta dirigida a Wilhelm Fliess, ele interpretou pela primeira vez o mito de Édipo, fazendo deste o ponto central de sua teoria sobre o desejo incestuoso infantil. Posteriormente, em “A Interpretação dos Sonhos”, Freud evidencia a constelação de desejos incestuosos que ocorrem na infância: “apaixonar-se por um dos pais e odiar o outro figuram entre os componentes essenciais do acervo de impulsos psíquicos que se formam nessa época e que é tão importante na determinação dos sintomas da neurose posterior”. (Freud, 1900, p 256).

Para elaborar o complexo de Édipo, Freud parte da tragédia *Édipo Rei*, composta por Sófocles no século V a.C., a fim de situar o drama que cada sujeito deve passar diante das figuras parentais na escolha objetal, na assimilação da lei simbólica e na tomada de posição enquanto sujeito.

Na tragédia de Sófocles, vemos a maldição que é imposta a Laio, pai de Édipo, se desenrolar apesar das tentativas de Édipo de fugir de seu destino. Conforme Apolo prescreve a

---

<sup>3</sup> Freud teoriza que a sexualidade infantil apresenta fases distintas, que devem ser pensadas não como sucessivas ou progressivas, que seriam supostamente superadas, mas como dinâmicas e dialéticas, apontando para características próprias da sexualidade dos sujeitos. Seriam elas a fase oral, a anal-sádica, a fálica e a genital. Contudo, o sentido que aqui utilizamos acerca do falo relaciona-se com a questão da primazia do falo, conforme aponta Freud em *Organização genital infantil*. O falo, nesse sentido, diz do objeto que, imaginariamente, viria completar e realizar o desejo.

Laio e como previsto pela sacerdotisa de Delfos a quem Édipo procura para descobrir sua origem, este mata seu pai e desposa sua mãe, tendo com ela quatro filhos. No entanto, Édipo e Jocasta somente tomam conhecimento de sua relação consangüínea *a posteriori*, levando a primeira a se matar e o segundo a furar os próprios olhos.

Tal mito serve de base para Freud pontuar a ambivalência vivida pela criança em relação a seus pais e se refere à passagem de uma relação dual entre mãe<sup>4</sup> e filho à estrutura triangular mãe, filho e pai, este último aparecendo para interditar a fusão inicial dos outros dois protagonistas. Nesse sentido, o complexo de Édipo não pode ser pensado dissociado do complexo de castração, por sua vertente interditora que faz com que haja um limite à relação dual, limite este dado pela Lei simbólica, a lei do pai, e que remete à lei de interdição do incesto. Ainda, este complexo diz da aceitação simbólica da castração e da Lei.

Assim, Freud propõe que o complexo de Édipo seja estrutural ao humano ao ligá-lo com a assassinato do pai primevo por ele elaborado em *Totem e tabu*. São os próprios desejos incestuosos e a agressividade para com o pai, enquanto rival, que levam à morte deste e a instauração da lei a partir daí. Do mesmo modo como ocorre no drama edípico para o qual o complexo aponta.

Em linhas gerais<sup>5</sup>, o complexo do Édipo, no caso do menino, diz respeito ao amor que este tem para com a mãe, sendo tomada como primeiro objeto amoroso que lhe daria uma experiência de completude. A entrada do pai como terceiro nessa relação faz com que o menino o veja como rival, uma vez que é este sujeito quem a mãe tem como objeto de amor, e dirija a ele sua agressividade e desejos inconscientes de morte. Porém, devido ao complexo de castração, o menino passa a ter uma identificação para com o pai, fazendo com que ocorra a dissolução do complexo de Édipo e abrindo a possibilidade de estabelecer novas escolhas objetais de acordo com a posição subjetiva por ele tomada.

No caso da menina, é pelo complexo de castração que o complexo de Édipo pode tomar lugar e ter conseqüências. Da mesma forma que acontece com o menino, a menina também tem a mãe como primeiro objeto amoroso. Com a ruptura da relação dual pela entrada do pai como terceiro, a menina coloca-o neste lugar de objeto de amor e a mãe como rival. Todavia, com a

---

<sup>4</sup> Aqui, a mãe não é compreendida como a progenitora, mas como aquela que provê o sustento e zela pela criança. Do mesmo modo, o pai não é considerado como progenitor, mas como aquele que possui o amor da mãe e que irá surgir como terceiro, como estranho na relação dual.

<sup>5</sup> Em artigos como *A dissolução do complexo de Édipo* e *Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos*, o complexo de Édipo é diferenciado no caso de meninos e meninas, sendo apresentado, ainda, devido à questão da bissexualidade, sob uma forma positiva e direta (amor pela mãe e rivalidade com o pai no caso do menino ou o oposto na menina) e outra negativa (amor pelo pai e ciúme da mãe por parte do menino ou seu contrário na menina), o que, juntas, daria conta de uma forma completa deste complexo.

aceitação da Lei simbólica de interdição ao incesto, a menina pode efetuar outras escolhas objetais.

Em 1953, Lacan retoma a questão do complexo de Édipo, enxergando como ponto central a sua triangulação, marcando para a criança a saída de uma relação dual, para a entrada uma relação triangular, na qual estará em jogo um elemento terceiro, o pai como significante. Retomando, então, a teoria freudiana dos complexos de castração e de Édipo, Lacan passa a articulá-la com a “metáfora paterna”, com a finalidade de estabelecer a função paterna como aquela que permite ao sujeito o acesso ao processo de simbolização. Este processo se realiza em três tempos, o que também é correlato aos três tempos do Édipo.

Num primeiro tempo, a relação entre mãe e criança é marcada por uma relação fusional, na qual a criança ocupa o lugar de objeto de desejo da mãe, sendo que o pai ainda é um estranho.

Num segundo momento, esta relação é interrompida com a entrada do pai, que vêm fazer uma função de castração, já que o pai passa a receber pela criança a significação de ser o motivo da ausência da mãe quando das suas demandas de amor, quer dizer, o pai é aquilo que a mãe busca como objeto de desejo fora da relação com a criança. Dessa forma, “produz-se para a criança a significação do falo, isto é, a significação não do órgão que a mãe não tem, nem da imagem de um homem, mas sim, a significação dessa falta que é o desejo da mãe...”. (Julien, 1997, p 51).

Num terceiro momento, acontece o que Freud chamou de “saída” ou “solução” do drama edípico. Se no segundo momento, o pai tinha o falo, o que está em jogo agora é o reconhecimento de que o pai também não tem o falo, quer dizer, é o reconhecimento da castração do pai. Isto é imprescindível para que o falo assuma seu valor simbólico, uma vez que a castração paterna indica ao sujeito que ninguém é o portador do falo, mas que este circula pelo desejo como significante.

Sendo assim, vemos que o complexo de Édipo e o de castração, são processos simbólicos que trazem para a vida infantil uma renúncia de seu objeto fundamental do desejo, mas que está pleno de potencialidades estruturantes. Inaugurando a falta no sujeito, torna-se possível o acesso ao simbólico, através do qual o sujeito passará a buscar na linguagem, a significação de seu objeto de desejo.

O complexo de Édipo delimita-se como central na organização sexual do sujeito, tornando possível, após sua dissolução, que o sujeito possa efetuar sua escolha sexual e objetal. Outro ponto fundamental a ressaltar é que ao assimilar a Lei paterna há o surgimento no sujeito da instância do supereu, tido como herdeiro do complexo de Édipo. Deste modo, por trazer a

dimensão da sexualidade e também da simbolização da Lei, este complexo é de suma importância para a estruturação do sujeito e de seu desejo<sup>6</sup>.

## SOBRE MÚSICA E SUBJETIVIDADE PELO VIÉS PSICANALÍTICO

A concepção atual de música denota a forte influência da tradição musical ocidental principalmente sob o paradigma do tonalismo. Contudo, a arte musical não pode ser restrita a esse modo de conceber, criar e escutar música. Há, e sempre houve, uma grande multiplicidade musical que diz respeito à forma como cada cultura se coloca diante da sonoridade, o que tem grandes conseqüências na criação e na linguagem musical, conforme veremos na diferença entre os três modos musicais.

Sendo assim, propomos, então, pensar a música tal como a toma José Miguel Wisnik em sua obra *O som e o sentido* (1989): como uma partitura de várias claves, de modo a combinar a percepção do som, na interação do corpo e o “pensamento poético, histórico-social, antropológico e outros” (Wisnik, 1989, p. 12).

Do mesmo modo em que toda a natureza é repleta de sons e nosso corpo de ritmos somáticos, a música possui sons e ritmos que efetuam recortes de tempo, inscrevendo recorrências e variações que dão singularidade a cada uma das composições musicais.

Dois elementos básicos da música, ritmo e melodia, mesclam-se criando novas matizes a cada encontro e quando se apresentam simultaneamente na música, um porta o outro se entrelaçando, dialogando entre si e conferindo autenticidade à música.

Os sons entram em diálogo e exprimem semelhanças e diferenças na medida em que põem em jogo a complexidade da onda sonora por meio de ressonâncias e defasagens, atritos e congruências, dissonâncias e consonâncias, que engendram a música. Ademais, estas correspondências e desigualdades no interior destes processos tornam a música possível.

A música tem o poder de mesclar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo. Por isso, remete não apenas ao tempo histórico e linear, mas também aquele que é ausente, espiral, não cronológico, sugerindo o contraponto entre consciente e inconsciente. (*op. cit.*, p. 28).

O objeto musical é invisível e impalpável, escapando ao tangível e se identificando com o que é indizível. É objeto, portanto, subjetivo porque propõe a harmonia entre familiar e o estranho, o oculto e o aparente que nela se organizam.

---

<sup>6</sup> Uma vez que o desejo, por estar associado à busca de um objeto para a satisfação pulsional - objeto este indiferente como diz Freud e, por isso mesmo, faltoso – e porque a satisfação não pode ser completa, sendo sempre parcial, o desejo está intimamente ligado com a Lei. Esta implica em barrar o acesso à satisfação total a qual o sujeito tem como visada, explicitando, assim, a incompletude estrutural da condição humana.

Frente ao fenômeno sonoro, à escuta de sons e ruídos, cada cultura oferece respostas de organização e utilização específicas. Cada uma delas remete-se a um campo sonoro distinto, convencional, baseado em fundamentos e códigos que lhes são próprios. Temos, assim, linguagens e modos musicais relacionados a culturas e períodos específicos: a música modal, predominantemente ritualística, até hoje encontrada em regiões da África, Ásia, América e Europa; a música modal grega e a eclesiástica medieval, em especial ligada ao canto gregoriano; a música tonal da civilização ocidental; a música pós-tonal desta mesma cultura.

O primeiro grande sistema musical, chamado de modal, é aqui representado pelo cantochão e canto gregoriano, ambos inseridos nos antigos cultos cristãos, executados sem acompanhamento, originalmente monofônicos, constituídos de uma única melodia cantada em uníssono, utilizando-se apenas cinco das sete notas musicais<sup>7</sup>.

Este sistema musical tem como característica predominante um movimento circular em torno de um centro fixo, fortemente marcado por um retorno ao mesmo, neste caso, o próprio centro que é a tônica.

A passagem da música modal a tonal se caracteriza por um deslocamento da centralidade da tônica para a predominância do pulso. Sua marca principal é o entrelaçamento de sete notas da escala dispostas em acordes<sup>8</sup> mediadas por movimentos de tensão e repouso.

“O tonal é o mundo onde se prepara, se constitui, se magnifica, se problematiza e se dissolve a grande *diacronia*: o tempo concebido em seu caráter antes de mais nada evolutivo. É o mundo da dialética, da história, do romance. (...) O tonalismo exhibe a crise interna ao sistema de trocas sonoras mostrando as possibilidades de sua resolução.” (*op. cit.*, p. 114, 115 – grifo do autor).

O tonalismo em grande medida é revelador da modernidade, das constituições de linguagem que lhe são peculiares e que buscam representar o mundo dialeticamente, cuja consciência crítica é o que a fundamenta e, ao mesmo tempo, a questiona pelas suas construções. É revelador também de que, a partir de então, como em todas as outras atividades, a subjetividade humana foi explicitada também na música. (*op. cit.*, p. 138).

Em última análise, o tonalismo define-se como um sistema teórico que estrutura a composição musical em torno de uma nota principal, a tônica, segundo regras harmônicas específicas marcadas por movimentos de tensão e repouso, ou seja, de um passeio pelas notas e de uma volta à tônica que define a tonalidade de determinado trecho musical.

---

<sup>7</sup> Escala pentatônica.

<sup>8</sup> Acordes é o termo que designa a sobreposição de notas que unidas originam uma determinada harmonia e, desse modo, possibilitam encadeamentos harmônicos.

Com a virada para o século XX, os pressupostos do tonalismo passaram a ser experimentados e ampliados de tal forma que este chegou ao seu limite. As aberturas, questionamentos e buscas por um rompimento com o sistema tonal chegam a um impasse decisivo, cuja conseqüência é sentida pela música atonal e pela criação de novas linguagens musicais.

Conceitua-se como atonalismo a ausência do princípio tonal que faz girar todo o sistema musical em torno da tônica. O atonalismo utilizou a escala cromática de 12 semitons, em substituição à escala diatônica<sup>9</sup>. A uniformidade dessa escala anulou por completo a funcionalidade e a hierarquia tonal entre os sons.

Um dos modos de atonalismo é a música serial. Criado por Schoenberg em 1923, o serialismo configura a mais total rejeição pelo sistema tonal ao enfatizar as doze notas da escala e buscando assim a total descentralização dos sons. As escalas diatônicas e cromáticas unem-se sem fronteiras fazendo surgir uma nova problemática: a repetição. A idéia de retorno na música atonal se dá por um movimento que evidencia a repetição que constrói e desconstrói numa insistência não linear e que abre possibilidades infinitas de variações sonoras.

A série não é um modo nem é um tema. Não é um *modo* através do qual circula a melodia, pois é ela, a série, que circula através da trama polifônica multiplicada em espelhos. Não é um *tema* concebido como uma unidade de identidade melódica, pois está destituída de qualquer identidade estável, apenas oferecendo ocasião para a manifestação de configurações puramente relativísticas. (*op. cit.*, p. 181).

A música serial é por excelência dialética, dotada de uma linguagem repleta de contradições e ambivalências. Numa sociedade que coisifica pessoas e humaniza coisas, Schoenberg lança sua música como um protesto a qualquer tipo de harmonia apaziguadora. Nisto reside seu grande mérito: compor *apesar de*.

Há ainda uma quarta tendência: unir os três grandes sistemas musicais numa configuração heterogênea, uma prática em rodízio para fechar um circuito sincrônico em meio a desintegração.

O nosso deslocamento perante a música do século quanto a seu significado futuro não é propriamente novidade (a novidade é que não sabemos se haverá futuro). (...) A universalização da obra é em grande parte um efeito *a posteriori*, que o nosso tempo debilita precisamente por ter esgotado o futuro, como já esgotara, à custa de repeti-lo exaustivamente, todos os quadrantes do passado. (*op. cit.*, p. 219).

## PARALELISMO E ANALOGIA: O ENCONTRO ENTRE PSICANÁLISE E MÚSICA

A partir do recorte conceitual dos campos teóricos da psicanálise e da música, propomos a seguir elaborar possíveis analogias entre os três momentos do complexo de Édipo e os modos musicais.

Na primeira fase do Édipo, a mãe e seu filho encontram-se na relação dual, na qual os dois se confundem, sendo que o seu rosto da mãe é como um espelho em que a criança se vê. Neste momento haveria uma satisfação fálica completa entre ambas as partes, já que a criança é tomada como o objeto que supre a falta na mãe.

Há portanto, um assujeitamento do desejo da criança ao desejo da mãe, constituídos do ponto de vista da criança como uma só pessoa, não tendo ainda uma diferenciação entre eu e o outro. Do mesmo modo, a pouca variação que encontramos ao grafar a música modal, conforme exemplo do canto gregoriano no Anexo 1, pode ser lida como análoga a este momento. Marcado por uma constante presença da mãe, este primeiro momento se assemelha à constância observada na música modal.

Já o segundo momento do Édipo é caracterizado pela entrada de um terceiro elemento na relação mãe-filho figurada como a presença do pai. Até aqui, havia uma relação entre mãe e filho sem intermediações.

Essa intrusão da presença paterna é tomada pela criança como uma interdição à completude da satisfação sentida na relação com a mãe. A criança percebe então, que a mãe não é um objeto de realização que lhe pertence. Aqui começa a ser introduzida a dimensão da falta e da incompletude pela presença do pai.

Na segunda modalidade de música, a música tonal, verificamos como característica básica, como descrito acima, um centro harmônico na tônica<sup>10</sup>, uma passagem conflitante para a dominante<sup>11</sup> e uma volta à tônica. Percebe-se que é através do conflito da dominante que se retorna ao centro tonal – aqui chamado, segundo Wisnik (1979), de “mecanismo de tensão e resolução harmônica”.

A arte da Fuga, elevada principalmente por Bach (1978), apresenta todas essas estruturas de forma tonal: um tema é apresentado ou exposto; em seguida reaparece num desenvolvimento ao lado de outro tema e por final esses temas são reexpostos na conclusão como exemplificado no Anexo 2. Assim como a “Fuga bachiana” se estrutura, a segunda fase do Édipo mostra a presença do pai como um segundo tema exposto e os conflitos como derivados dessa presença.

---

9

<sup>10</sup> Tônica: primeiro grau de uma escala diatônica, com caráter essencial e primordial; pólo de repouso, em oposição à dominante.

<sup>11</sup> Dominante: quinto grau de uma escala diatônica; pólo de tensão.

Wisnik considera que o tonalismo instaura uma crise pela necessidade de resolução provocada pelo uso do trítone, mesmo que ainda guardando um vestígio do mundo modal porém muito mais móvel pronto a migração: da tônica a dominante e desta de volta a tônica. (Wisnik, 1989, p. 139-141).

Assim também nesta segunda fase do Édipo: instaura-se um conflito pela negação de um absolutismo fálico da mãe para com o bebê, mas há ainda um retorno pelo desejo de uma completude nesta relação. É como um movimento entre a perda e reparação do brincar infantil descrito por Freud em “Além do Princípio do Prazer” (1920).

No terceiro momento, o Édipo passa pela simbolização a partir da interdição do pai e do complexo de castração. Deste momento em diante, o sujeito terá o movimento de seu desejo visando a plenitude da satisfação sem, contudo, alcança-la, posto que o objeto de satisfação plena foi perdido. (Freud, 1924b, p. 193-94).

Aqui, há que se ter necessariamente uma passagem: do pai imaginário ao pai simbólico, ou melhor, nas palavras de Cavani-Jorge:

É assim que no terceiro momento do Édipo a Lei e o Falo tornam-se instâncias mais além de qualquer personagem (...). Esta despersonalização da Lei e do Falo implica em que ninguém o é, o Falo é algo que circula pelo desejo como algo que se pode ter, dar ou receber: pela castração simbólica o Falo se converte em *falo simbólico*. (Cavani-Jorge, 1988, p. 68 – grifo da autora).

Assim também a terceira modalidade de música (Anexo 3) que se caracteriza pela ausência de um centro tonal harmônico, pela eliminação da harmonia tradicional, bem como dos conceitos de consonância e dissonância. A estrutura tonal foi sendo repensada, ocorrendo experimentações com esta forma de linguagem musical até o seu limite, tendo como consequência a ruptura com este sistema até então vigente e a criação do atonalismo.

A célebre frase de Schoenberg, “A música expressa a natureza inconsciente deste e de outros mundos”, permite-nos associar o terceiro momento do Édipo com a modalidade atonal da música, uma vez que este modo parece igualmente marcado pela inconstância, por uma linguagem própria de mundo particular que a linguagem consciente não é por si só capaz de decifrar. É necessário ir para além do que se apresenta e percebe: a aparente desconexão musical na atonalidade retrata uma dimensão inapreensível da humanidade, de uma falta que lhe é peculiar e que se nega a encontrar uma resolução.

Mas se a música atonal resolve, por um lado, a questão do retorno e do movimento de tensão e repouso, fortes marcas do tonalismo, cria por outro lado uma nova problemática que é a

repetição. Neste sentido, Wisnik considera que esta é o mais puro traço da compulsão à repetição. “A música atonal está relacionada com um traço determinante do tempo que foge à experiência: o não-tempo inconsciente, enquanto tempo não linear, não ligado, não causal, tempo das puras intensidades diferenciais” (Wisnik, 1989, p. 175).

A subjetividade humana instaura-se, pois, a partir da desordem, da falta, da incompletude, que desencadeará um movimento dinâmico pela busca de realização do desejo que não mais terá fim e acompanha o homem nas suas mais diversas produções, invenções e criações, inclusive musicais. “A música está sujeita, como sempre, à *flutuação* do significante, que oscila entre não dizer nada e dizer tudo, porque, sem portar significados, aponta para um sentido global (universo sonoro que, se não diz *nada*, diz, de algum modo, um *todo*)” (Wisnik, 1989, p. 77).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACH, Johann Sebastian. *O Cravo Bem Temperado I*. Ricordi Brasileira, SP, 1978.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Ediouro ed. 1991.
- CAVANI-JORGE, Ana Lúcia. *O acalanto e o horror*. São Paulo: Escuta Ed., 1988.
- CHAILLEY, Jacques. *Les Intervalles de la Musique Ancienne*. Institute de Musicologie de Université de Paris, Erato LDEV 2028 Standart.
- DOR, Joel. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. 3ª ed. Trad. Carlos Eduardo Reis. Porto Alegre: Artes Médicas Ed., 1992.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 1981. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1999. 541p.
- FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. 1900. Rio de Janeiro: ESB (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud) – Imago, 1996. Vol. IV.
- \_\_\_\_\_. *Sobre as Teorias Sexuais das Crianças*. 1908. Rio de Janeiro: ESB (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud) – Imago, 1996. Vol. IX, pp. 191-201.
- \_\_\_\_\_. 1912. *Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor (Contribuições à psicologia do amor II)*. ESB (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud) – Imago, 1990. Vol. XI, pp. 159-173.
- \_\_\_\_\_. *As Transformações do Instinto Exemplificadas no Erotismo Anal*. 1917a. Rio de Janeiro: ESB (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud) – Imago, 1996. Vol. XVII, pp. 131-141.
- \_\_\_\_\_. *Uma Dificuldade no Caminho da Psicanálise*. 1917b. Rio de Janeiro: ESB (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud) – Imago, 1996. Vol. XVII, pp. 143-156.
- \_\_\_\_\_. *O ‘Estranho’*. 1919. Rio de Janeiro: ESB (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud) – Imago, 1996. Vol. XVII, pp. 233-273.
- \_\_\_\_\_. *A Organização Genital Infantil (Uma interpolação na teoria da sexualidade)*. 1923. Rio de Janeiro: ESB (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud) – Imago, 1996. Vol. XIX, pp. 153-161.

- \_\_\_\_\_. *O Problema Econômico do Masoquismo*. 1924a. Rio de Janeiro: ESB (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud) – Imago, 1996. Vol. XIX, pp. 173-188.
- \_\_\_\_\_. *A Dissolução do Complexo de Édipo*. 1924b. Rio de Janeiro: ESB (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud) – Imago, 1996. Vol. XIX, pp. 189-199.
- \_\_\_\_\_. *As Resistências à Psicanálise*. 1924. Rio de Janeiro: ESB (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud) – Imago, 1996. Vol. XIX, pp. 235-250.
- \_\_\_\_\_. *Algumas Conseqüências Psíquicas da Distinção Anatômica entre os Sexos*. 1925. Rio de Janeiro: ESB (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud) – Imago, 1996. Vol. XIX, pp. 271-286.
- GRIFFITHS, Paul. *A música Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 1997.
- JORGE, Marco Antônio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud à Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- JULIEN, Philippe. *O manto de Noé: ensaio sobre a paternidade*. Rio de Janeiro: Revinter, 1997.
- LACAN, Jacques. 1953-1954. *O Seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.
- \_\_\_\_\_. 1959-1960. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Ed. LTDA., 1988. 707 p.
- RUBINI, Ático. *Magnificat*. São Paulo: Irmãos Maristas, ed. 1956.
- WISNIK, Jose Miguel. *Está cheio de inferno e céu*. Revista Abre-alas, 1979.
- \_\_\_\_\_. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras Ed., 1989.

[denise\\_mello@yahoo.com.br](mailto:denise_mello@yahoo.com.br)  
[gqcost@yahoo.com.br](mailto:gqcost@yahoo.com.br)