

Psicanálise e Música: reflexões sobre o inconsciente equívoco

Antonio Quinet
(Formações Clínicas do Campo Lacaniano)
quinet@openlink.com.br

Resumo: Este trabalho demonstra as articulações entre psicanálise e música a partir da concepção de Jacques Lacan do inconsciente estruturado como uma linguagem com a supremacia do significante (em relação ao significado) no tratamento das palavras pelo inconsciente e também sua teoria do inconsciente como saber sobre "lalíngua", composta pela equívocidade, rimas, jogos de palavras e musicalidade de cada idioma que se presentificam de forma singular para cada sujeito.

Palavras chaves: inconsciente - música - linguagem - lalíngua - psicanálise

Psychoanalysis and music: reflexions about the uncouncious - equivocal

Abstract: This paper demonstrates the connexion between psychoanalysis and music based on Jacques Lacan conception of the uncouncious structured as a language wherein there is a supremacy of the signifier over the signified in the way words are treated by the uncouncious, and, in the other hand, his theory of "lalangue", composed by the equivocities, rimes, puns and music of each language which is incorporated in a very singular way by each subject.

Key words: uncouncious - music - language - "lalangue" – psychoanalysis

Introdução

No texto inaugural da psicanálise, *A interpretação dos Sonhos*, Freud desvela as leis do inconsciente, fazendo emergir o sujeito do desejo como sujeito determinado pela linguagem. Só temos acesso às significações dos sonhos uma vez que são relatados, ou seja, quando a experiência solitária noturna do espectador-sonhador é partilhada com um interlocutor por meio das palavras escolhidas para relatá-lo. O sonho é, com efeito, a sua narrativa. É na passagem do sonho para as palavras que nasce a psicanálise, quando Freud aponta que o intérprete do sonho é o próprio sonhador. Essa interpretação nada mais é do que a associação livre, isto é, aquilo que o sonhador, em seu relato, associa a cada imagem ou cena de seu sonho. Essa associação, não custa lembrar, é uma associação de palavra em palavra que se dá muitas vezes, não pelo conteúdo das palavras, e sim por sua sonoridade, através da proximidade das imagens acústicas das palavras, nos termos da lingüística, dos significantes.

No processo de formação do sonho as lembranças, fantasias e aspirações são transformadas em cenas que se sucedem como um filme ou uma peça de teatro que expressam de forma não reconhecida pelo sonhador algum desejo proibido e censurado que permanece recalcado no Inconsciente. Esse desejo, Freud logo percebeu, é de natureza sexual e é recusado pelo consciente do sujeito. O sonho dá um tratamento ao desejo que ele aparece disfarçado e

assim dribla a censura e se expressa de forma a ser realizado sem que o sujeito acorde – a não ser no pesadelo, quando o “disfarce” não foi tão eficiente e causou angústia. O fundador da psicanálise percebeu algumas regras sempre presentes na formação do sonho: a exigência de figurabilidade, ou seja, o fato dos sonhos serem feitos com imagens e colocados em cenas sucessivas; a condensação, o fato de um personagem, por exemplo, poder representar várias pessoas e o deslocamento, a troca de um elemento por outro pela via da associação. Lacan demonstrou que esses dois últimos mecanismos equivalem a leis próprias da linguagem. A condensação equivale à metáfora, na medida em que uma palavra é substituída por outra; e o deslocamento à metonímia, pois nesta a troca de elementos se dá por contigüidade. Dessa forma, no processo de formação do sonho, objetos, pessoas, idéias, cenas são tratadas como palavras, ou melhor, o Inconsciente utiliza o material sonoro desses elementos e faz o sonho de forma a que o sonhador não reconheça de imediato os elementos que originaram o sonho. Quanto mais censurado é esse elemento, mais transformado ele é.

O Inconsciente usa os elementos originais do sonho como puros sinais sonoros, significantes, sem significado pré-estabelecido, por onde desliza o desejo. Isso nos mostra que o inconsciente é musical e que sua manifestação se efetua através da musicalidade presente na linguagem falada, ou seja, por meio dos sons das palavras escolhidas pelo sonhador para relatar seu sonho. O significado delas é, na verdade, o desejo, tão fugaz quanto o sujeito que aí se manifesta. O sujeito do desejo é esse fogo no artifício da linguagem.

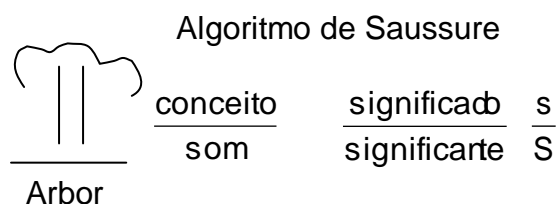
O trabalho da interpretação dos sonhos consiste em passar para palavras as figuras das cenas oníricas como se decifra os rébus, as cartas enigmáticas. Freud nos revela que “o melhor exemplo de uma interpretação dos sonhos que nos chegam dos antigos se baseia num trocadilho”. É um exemplo narrado por Artemidoro sobre um sonho de Alexandre da Macedônia. “Julgo também que Aristander ofereceu uma interpretação das mais felizes a Alexandre da Macedônia quando havia cercado Tiro (*Τυρος*) e a sitiava, mas se sentia inquieto e perturbado em vista da longa duração do sítio. Alexandre sonhou que via um sátiro (*δατυρος*) dançando em seu escudo. Aconteceu que Aristander se encontrava nas vizinhanças de Tiro, a serviço do rei, durante a campanha da Síria. Dividindo a palavra relativa a sátiro em *δα* e *Τυρος* (Tiro é tua) estimulou o rei a apertar o cerco, tornando-se este senhor da cidade”.¹

Um professor de química, em análise com Freud, sonha estar preparando uma substância, o brometo de fenil magnésio. Mas, no sonho, ele mesmo é o magnésio. Percebendo que seus pés se decompõem e seus joelhos amolecem, ele retira suas pernas do alambique. Logo em seguida acorda e, em estado de exaltação, brada: *Fenil! Fenil!* Suas associações levam-no, pela rima, à palavra em hebraico *Schlemil* que significa incapaz e infeliz, fazendo assim surgir a dimensão da falta, explicitada pela associação do cientista sonhador: ele se lembra de um capítulo de um livro que tem por título: *Os excluídos do amor*. O sonho é a via régia de acesso ao Inconsciente e neste trata-se de uma “química silábica”, como diz Freud.

A primazia do som no Inconsciente

Ao reler Freud, a partir da lingüística, Lacan levanta a tese de que “O inconsciente é estruturado como uma linguagem”, nomeando o que é evidente em todos os exemplos de Freud ao descobrir as leis do inconsciente, ou seja, que no Inconsciente há uma primazia do significante em relação aos significado de cada palavra. O inconsciente trata as palavras como música, pelo seu encadeamento sonoro. É no Curso de lingüística geral de Ferdinand de Saussure que Lacan encontra seu argumento mas transformando-o a partir daquilo que o Inconsciente ensina.ⁱⁱ

Saussure toma uma palavra qualquer designando-a por signo lingüístico e propõe como exemplo uma palavra simples: “árvore”. Essa palavra é composta por sua imagem “acústica”, que é seu som, que ele designa com o termo *arbor* em latim, e por aquilo que ela significa, seu conceito, que Saussure designa com um desenho. Constitui assim o signo lingüístico (a palavra) como uma fração em que o denominador é o significado (o conceito) e o numerador é o significante (sem som).



Quando se diz *arbor*, temos o que ela significa e seu som. No signo lingüístico o que a palavra indica é a coisa que ela representa. Quando se diz “árvore”, todo mundo já tem a representação de alguma árvore. Toda palavra, portanto, que ele chama de signo lingüístico, tem seu som, que ele chama de imagem acústica (não tem nada a ver com imagem, é o simples som), e o conceito de árvore, ou seja, o significado daquele som que é a coisa que o som designaⁱⁱⁱ. A imagem acústica, esse som extraído de seu significado, para aquém ou para além do conceito que a representa, o puro som, é o significante. Lacan vai inverter essa relação, colocando o significante em cima e o significado embaixo. Por quê? Porque o inconsciente se interessa muito mais pelo significante do que pelo significado. Ele é constituído por cadeias de significantes, que são os encadeamentos sonoros das palavras – ou seja um fraseado de sons que faz com que possamos afirmar que o inconsciente é musical.

Algoritmo de Lacan: $\frac{\text{significarte}}{\text{significadob}}$

Que a fala tenha uma função de comunicação, todos notamos isso; o que não notamos é que ela tem também uma função de mal-entendido. Ao saírem de uma conferência minha dizem: "O Quinet disse aquilo" e outros contestam.

“Não, o Quinet disse aquilo outro”. Se, por um lado, partilhamos de significados comuns a certos significantes, por outro lado, o fato de falarmos a mesma língua não impede o mal-entendido próprio à linguagem que nos indica que não estamos tão distanciados da torre de Babel.

No dicionário os significantes têm não apenas um e sim uma série de significados. O inconsciente nos mostra que o que interessa ao sujeito, por exemplo, não é uma cadeira como conceito quando ele se refere à palavra *cadeira* numa análise. Não é o nível da semântica que o interessa, ou seja, a definição dicionáresca de uma cadeira com sua função mobiliária, seu determinado material, se tem quatro ou mais pernas, se seu estilo é esse ou aquele. O que interessa é ao que “cadeira” – como sonoridade - remete ao sujeito, podendo remeter, por exemplo, à lembrança de uma cadeira da vida libidinal do sujeito em sua infância. A cena de infância foi fixada a determinados significantes, ou seja, cada cena tem seu memorial presente como música, ou seja, o encadeamento de determinadas notas que se referem a determinadas palavras. Na análise trata-se da articulação da cadeira não com seu significado e sim da articulação do significante cadeira com outra imagem acústica. Freud percebe que os sonhos, os sintomas, os lapsos, são todos da ordem do chiste, como trocadilhos, porque eles funcionam na base do jogo de significantes em que a proximidade sonora de certas palavras ou sílabas produzem a equivocação de sentido. Toda análise é uma experiência de significação, ou seja, de dar novos significados a significantes, a acontecimentos, a coisas que ocorreram na vida do sujeito. Às vezes o sujeito verifica que determinadas coisas não tem significação e, por outro lado a importância de certos significantes norteadores de sua existência. A gente pode passar a vida enalhado numa palavra, dizia Clarice Lispector.

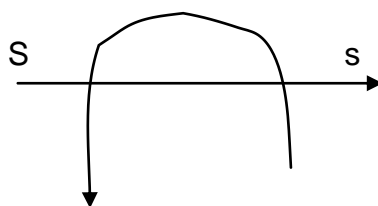
O primeiro ponto é, portanto, a prevalência do significante em relação ao significado. Na verdade, o significado é outro significante, não existe o significado fixo de nenhum significante, pois o significado pode remeter a outros. Se eu digo que “cadeira” é um “móvel”, estou usando um som que remetem a outros significantes, e assim por diante. O inconsciente é constituído dessa forma: pelo desfilamento dos significantes, que deslizam sem cessar não se detendo em significados comuns, mas a determinados significantes que têm um significado muito especial para o sujeito.

O que Freud designa por cadeia associativa, Lacan chama de cadeia de significantes, um significante articulado a outro, a outro, a outro. Eis o que se verifica na trilogia do significante em Freud. Como se dá esta articulação de sentido na psicanálise? Vemos com Saussure, que os significantes são articulados entre si e com seus significados correspondentes.

$$\begin{array}{ccccccccc} S & - & S' & - & S'' & - & S''' & - & S'''' \\ | & & | & & | & & | & & | \\ s & & s' & & s'' & & s''' & & s'''' \end{array}$$

Ao encadearmos uma frase, as palavras vão apresentando seus significantes, os sons, e seus significados, os conceitos que representam. A experiência do inconsciente nos revela que não é bem essa articulação que é dada, mas uma articulação em que nós temos uma cadeia de significantes e que só no final de uma frase é que nós vamos ter o sentido do primeiro significante. Tomemos o exemplo de um tipo de alucinação de Daniel Schreber, cujo caso foi estudado

por Freud: "eu agora vou me...". O que significa esta frase? Só poderemos conhecer seu sentido se pudermos ir até o final da frase que, no caso, ele mesmo completava "... convencer de que sou louco".^{iv} Então o significante *louco*, que é o último termo da frase é o que dá o sentido do que estava acontecendo com ele. A constituição do sentido, que a psicanálise nos desvela, se dá *a posteriori*, do final para diante. Trata-se do conceito de *Nachträglich* de Freud, - o "a posteriori". A análise é também assim, mas não só. Isso é uma experiência da vida em geral. Um acontecimento importante na vida de alguém pode ter hoje para ele um significado diferente do que tinha ontem. E quem sabe se amanhã já não será ainda outro diferente? A sessão de análise é também ressignificada a partir do corte da sessão, que implica numa experiência de pontuação. Lacan representa a estrutura da significação, mostrando que o vetor do significado corta o do significante produzindo o sentido *a posteriori*.



Da mesma forma, as primeiras notas de uma música só adquirem sentido numa seqüência de trás para a frente.

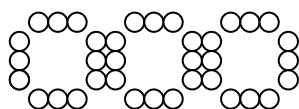
Uma analisante fez um sonho que considerou estranhíssimo, no qual tinha perdido um vidro de absinto. Mas absinto? "É um tipo de droga, diz ela, que dava 'barato' antigamente, no século passado, coisa que nem se usa mais". Falar absinto pode evocar diversas coisas, eu mesmo pensei em abscesso, porque ela havia feito recentemente um abscesso no corpo. De repente, ela passa a palavra para o francês – ela teve uma educação francesa – e fala *absinthe*, que é o mesmo significante de *absente*, ausente no feminino. A passagem de uma língua para outra é muito freqüente na análise de pessoas que falam várias línguas, como vimos no próprio exemplo de Freud. O significante *absente* remeteu à sua própria história sobre a qual percebeu que sempre se sentiu ausente do desejo do pai, jamais estava presente em sua casa. Na sua vida adulta reatualizando a ausência/presença do pai, era ela quem, nas situações em que diante do Outro social devia manifestar sua presença, respondia "ausente". Estar *absente* constituía assim um sintoma em sua vida que a fazia sofrer, pois não respondia presente à convocação do desejo. Pela pura associação de significantes, "absinto" trouxe à baila sua situação fantasmática e a pergunta: "qual é o meu lugar no desejo do Outro?" O que ela respondia pela ausência, por ter sempre se sentido ausente do desejo paterno.

O processo da análise é o processo de deciframento dessa articulação significante que nada mais é do que um desdobramento, um desenrolar das cadeias de associação de significantes. Quando ela falou absinto e eu pensei abscesso, eu estava errado. O que mostra que quem faz a interpretação dos seus próprios sonhos é o sonhador. Eu não falei abscesso para ela, apenas pensei, pois se eu dissesse "é um abscesso", estaria dando um significado àquele absinto e com isso teria interrompido a cadeia significante e não sei se

ela teria chegado ao significante ausente, um significante-mestre em sua história. Quem interpreta é, portanto, o próprio sujeito ao deixar-se vagar por suas associações: *absinto*, *absinthe*, *absente*, *ausente*. Este último significante nessa cadeia é o significado de absinto. Absinto aqui não quer dizer a bebida absinto, quer dizer ausente. Essa sessão pode ser considerada como uma frase que começa com "estou procurando um vidro de absinto" do relato do sonho e termina com "ausente" que dá, portanto, o significado ao termo absinto, cujo significado dicionaresco pouco importou. Não se trata de um significado que esgote o sentido, mas de um significante que remete a outra cadeia associativa em que está presente a questão do desejo como desejo do Outro.

Vejamos agora as propriedades do significante.^v A primeira propriedade indica que um significante não se define pelo significado e sim por outro significante, com o qual ele vai estar em oposição. Tomemos o significante homem. Quando se diz "o homem e a humanidade", "o homem e a massa", "o homem e o animal" e "o homem e a mulher", esse *homem* que está presente nessas quatro proposições é o mesmo homem? Esse simples exemplo mostra que a primeira propriedade do significante é que ele só se define pela diferença. E sua diferença, se encontra em sua situação de oposição a outro significante. O que define, portanto, o significante é a sua localização em relação a um outro significante, como o significante *absinto*, que se opõe a *presente* devido a seu equívoco com o significante *absent*.

A segunda propriedade do significante é sua topologia de composição "segundo as leis de uma ordem fechada". É uma ordem que tem suas leis, como vimos, metáfora e metonímia. Essa ordem fechada constitui a repetição própria ao inconsciente mostrando que a associação livre não é tão livre pois as cadeias significantes têm uma amarração que faz com que se esteja sempre voltando aos mesmos lugares, como pode ser verificado no exemplo dos números ditos ao acaso: esse acaso nunca é por acaso, pois o encadeamento dos significantes segue determinadas vias particulares de cada sujeito. O que Freud mostra nada mais é que o acaso no inconsciente é determinado e tem leis.^{vi} Por isso Lacan propõe pensar o inconsciente como o conjunto de cadeias em que cada cadeia significante, como um anel, se articula com outra cadeia significante formando assim anéis dentro de um colar, que se articula com outro anel de um outro colar, feito de anéis e este com outro colar e assim sucessivamente.



O inconsciente é constituído por anéis de cadeias significantes – ou cadeias musicais - articulados em colares que se conectam entre si. Um significante de uma cadeia faz também parte de outra cadeia significante que se conecta com outros significantes mostrando assim a sobredeterminação de toda formação do inconsciente.

A simultaneidade de pertencimento de um mesmo significante a mais de uma cadeia lhe confere uma propriedade fundamental não só para a constituição

dos sintomas como também para a técnica analítica no que diz respeito à interpretação. Trata-se da equivocidade. A equivocidade do significante aparece como o fato de uma palavra poder ter vários sentidos (ambiguidade semântica) como verificamos no dicionário, mas estruturalmente ela é devida à articulação e à posição do significante na sua conexão com os outros. A equivocidade do significante é a característica do inconsciente, a qual Lacan eleva à condição de definição do próprio inconsciente ao traduzí-lo do alemão *Umbewusst* para o francês como *Une bévue* (uma equivocação). O inconsciente é equivocidade e nesta se repercute a divisão do sujeito e a impossibilidade de sua definição por um significante que fosse unívoco e que o designasse como tal. O inconsciente estruturado como uma linguagem dá mais importância ao som do que ao sentido das palavras. Navegamos no sem-sentido ao sabor da música inconsciente.

A equivocidade derivada da musicalidade do inconsciente se contrapõe a outra propriedade do significante que nos faz tender a tomá-lo como um só e unívoco. Trata-se do poder de comando próprio ao significante. Ela se encontra mais evidenciado no imperativo do que nas formas indicativo ou subjuntivo. Faça! Pare! Ande! O poder de comando transparece também evidenciado nas falas performativas descritas por Austin em seu livro *Quando dizer é fazer*.^{vii} Se aí está muito evidenciado, essa propriedade se encontra presente em todo significante. Esse poder também comparece em seu aspecto hipnótico – o significante faz o outro obedecer e também o faz adormecer. Quem assiste a uma palestra sabe que o significante pode ser um bom sonífero. Essa propriedade é relativa à característica unitária do significante – ele é um, todo significante é em si um S_1 , significante-mestre. É o sem-sentido próprio da música (presente na fala) que nos permite escapar ao autoritarismo da palavra. O ser humano tem a doença da significação – a obsessão pelo sentido. Ele quer dar sentido à vida, à morte e às palavras que lhe vem dos outros e do Outro, que é o lugar do inconsciente. Quando ele ouve uma fala ele já tende a antecipar o sentido da frase, da palavra ou da interjeição. Ele faz isso, inclusive, com a música – o que deu origem às teorias que correlacionam as músicas com os afetos. É o que as crianças nos ilustram quando não entendem uma palavra ou escutam uma palavra nova, em princípio para elas, desprovida de sentido. Sua tendência é utilizar algo que mais se assemelha dentro de seu repertório e no lugar da palavra desconhecida colocar um significante cujo sentido já lhe é dado por um significado conhecido. Como por exemplo “mesinha de travesseira” (no lugar de cabeceira), “áfrica na boca” (no lugar de áfita), “O Cristo rebentô no Rio de Janeiro” e os “Gustavos Unidos”, nas falas de crianças.

O Inconsciente: saber sobre a língua

Freud chama a atenção, em seu texto inaugural da psicanálise, para a importância da língua em que o sonho é feito e como este utiliza todas as facetas de seu cristal, tornando na verdade os sonhos intraduzíveis, mas nem por isso inexplicáveis. Os sonhos nos mostram que o inconsciente é estruturado pela língua, que Lacan, no desenvolvimento de seu ensino, elevou a categoria de conceito escrevendo-a em uma só palavra *Lalíngua* (*Lalangue*) termo que remete a uma anterioridade da articulação de significantes que precipita uma

significação, como a lalação ou tatibitati das crianças. Lalíngua é o conceito que Lacan cria para falar do efeito da linguagem no sujeito, extraído o seu efeito de sentido. Isso porque a linguagem não tem existência teórica, mas ela sempre intervém sob a forma de uma língua. Diz Lacan: “Conforme a maneira como a língua foi falada e também ouvida por tal ou qual sujeito em sua particularidade, que algo em seguida sairá em seus sonhos, em todo tipo de tropeço, em todo tipo de dizer. Eis o materialismo em que reside a apreensão do inconsciente”.^{viii} No ensino de Lacan podemos diferenciar a linguagem e lalíngua.

A linguagem se refere à relação de significante e significado que cada um articula segundo a singularidade de seu inconsciente. A linguagem é a mesma para todo o ser falante, suas regras e leis são universais assim como todo sujeito está submetido às propriedades do significante que se manifestam na fala consciente e nas formações do inconsciente como os sonhos, os lapsus e os trocadilhos jocosos e também o sintoma na neurose. A *lalíngua* é o que resulta para o sujeito do que lhe vem da língua materna. É a língua como idioma, o português, o francês, mas não só exatamente isso. Lalíngua é de cada um, própria a cada ser humano a partir da sua relação com a língua de onde nasceu e foi criado.

Lalíngua é aquilo da língua materna que o sujeito recebe como chuva, tormenta de significantes próprios àquela língua idiomática que se depositam para ele como material sonoro, ambíguo, equívoco, cheio de mal-entendidos, cheio de sentido e, ao mesmo tempo, sem sentido. É o "depósito, o aluvião, a petrificação deixada como marca da experiência inconsciente por parte de um grupo".^{ix} Que grupo é esse? Grupo lingüístico, grupo familiar. Cada língua tem seus próprios equívocos (ambigüidades) e Lacan chega a dizer que lalíngua é o conjunto do que foi depositado para um sujeito dos equívocos de sua língua. Em português o significante *manga* pode ter vários significados dependendo das palavras com as quais se associa: fruta, parte de um camisa, deboche. Cada língua tem assim suas próprias rimas, suas próprias associações fonemáticas e seus trocadilhos. Além do mais, cada língua possui uma *musicalidade assemântica* própria com palavras cujos sons se aproximam ou se afastam, independente do que significam. Isso constitui também a sua intradutibilidade. Ao se passar de uma língua para outra, passa-se de uma musicalidade para outra e com isso perde-se determinadas associações e ganha-se outras.

Lalíngua, termo inventado por Lacan, conjuga a “língua” com a “lalação” que se refere àquela forma de falar do bebê (aproximadamente entre 1 ano e 2 anos e meio) que parece uma língua própria antes mesmo da aquisição da fala propriamente dita, ou seja, antes mesmo da articulação significante.

Cada ser humano, como ser falante, nasce e cresce recebendo a chuva – de pequenas gotas até enxurradas - da língua em que nasce, e vai dela se apropriando e constituindo a sua língua começando pela lalação onde a musicalidade com seu ritmo, cadências, entonações, graves e agudos permite à criança expressar seus desejos e afetos – do júbilo ao ódio, da tristeza à exaltação.

É a partir da *lalíngua* que Lacan fez sua nova definição do Inconsciente: "o Inconsciente é o saber inscrito na *lalíngua*"^x ou ainda, o Inconsciente é "um saber lidar com *lalíngua*"^{xi}. Decifrar o Inconsciente é se confrontar com os enigmas trazidos por *lalíngua* que afetam o sujeito falante.

O advento do músico das palavras

Joyce nos relata em alguns textos os efeitos dessa chuva de língua que o marcaram como escritor e que ele chamou de "epifanias", onde o som é prevalente em relação ao significado das palavras. "Ao entrar em casa... ele reunia palavras e frases que não tinham sentido"^{xii}. Porém, tinham uma musicalidade, a mesma que ele encontrava na poesia. É o que se pode constatar a partir de seu comentário literário assim como de suas experiências infantis com a língua na convivência com seus pais. "Uma canção de Shakespeare ou de Verlaine, em aparência tão livre e vivaz - e tão afastada de toda intenção consciente quanto a chuva caindo no jardim ou a luminosidade da noite - nada mais é do que a expressão rítmica de uma emoção que nenhum outro procedimento poderia comunicar com tanta perfeição"^{xiii}.

Para Lacan *lalíngua* não é só da ordem da linguagem. Ela é feita de gozo^{xiv} e é fonte de "todos os afetos que restam enigmáticos"^{xv}. Há um gozo contido em *lalíngua* com seus efeitos de enxurrada que deixam sulcos, marcas, leitos no ser humano fazendo de cada um, um ser arrebatado e traumatizado pela ducha da sonoridade e dos enigmas da língua na qual ele se banha. Toda *lalíngua*, por conter o gozo, é uma obscenidade.^{xvi}

Um retrato do artista quando jovem^{xvii} começa com a voz do pai contando para o *little boy* Joyce a estória de uma vaquinha-mu, a *moocow*, que encontra *baby tuckoo*. *Ele era baby tuckoo*. Essa voz vira um canto e esse canto vira uma canção: *O, the wild rose blossoms/ On the little green place*. Essa era a sua canção. A mãe toca o piano para ele dançar: *Tralala lala,/ Tralala tralaladdy,/ Tralala lala,/ Tralala lala*. A mãe canta, o menino canta, seu corpo dança. A música aconteceu no corpo – voz e língua. Logo em seguida, os tios vieram visitar seus pais. Quando ele crescesse, iria se casar com Eileen - ele disse e se escondeu debaixo da mesa. Sua tia o ameaçou que, se não se desculpasse, as águias viriam lhe arrancar os olhos. Uma epifania musical irrompe em sua mente. Voz do supereu. Ele ouve: *Pull out his eyes,/ Apologize,/ Apologize,/ Pull out his eyes. Seus olhos arrancar,/ Se desculpar,/ Se desculpar,/ Seus olhos arrancar*. Nesse trecho, que podemos qualificar de originário no contato de Joyce com a língua, num primeiro momento ele é nomeado por seu pai: ele é *baby tuckoo* – nomeação que ele recebe como uma encantação, ou seja, um canto que contem a magia da criação – que logo se transpõe para uma frase musical. A canção paterna se vincula à canção materna que toma seu corpo fazendo deste um corpo dançante, um corpo musical. Mas, em seguida, irrompe a ameaça, o perigo, a punição corporal através do traumatismo da *lalíngua*, também como uma canção: *pull out his eyes! Apologize*. Esse dois tempos apresentam as duas valências do gozo (ou do afeto) de *lalíngua*: prazer e dor, deleite e horror.

O sintoma e a música da língua

No texto sobre Joyce, Lacan redefine o sintoma como acontecimento de corpo, afirmando que este corpo está ligado ao que dessa língua se canta: *l'on l'a, l'on l'a de l'air, l'on l'aire, de l'on l'a*^{xviii}. Assim, Lacan põe em cena *lalíngua*, remetendo-a diretamente à lalação, de onde se origina o termo *lalanguê*. Eis por que opto pela tradução, ou melhor, por sua transcrição em *lalíngua*, tal como proposta por Haroldo de Campos, pois incluiu o cantarolado de *lalíngua* presente na criança quando em lalação. O “tralá-lá-lá-lá-lá” da música é componente integrante e fundamental do conceito de *lalíngua* presente nessa tradução criada pelo poeta. *Lalíngua* é composta por significantes da língua materna + a música com a qual foram ditos.

Os significantes de *lalíngua* são lalados. O sintoma pode se localizar no corpo, na medida em que o sujeito sintomatiza sua relação com *lalíngua* no corpo, e faz do seu corpo uma escritura – escrevendo em seu corpo sua maneira de lidar com *lalíngua*, em toda sua originalidade e transcriatividade.

A língua lalada pelo bebê é composta pela conjunção da língua materna como lhe foi falada com a maneira como ela foi ouvida. Ao distinguirmos o enunciado de sua enunciação, encontramos nesta a maneira, o jeito e até mesmo a música como ela foi captada pelo fala-a-ser.

O inconsciente real como “elucubração sobre *lalíngua*” (Lacan) é o inconsciente musical. Se ele privilegia o *nonsense* de cada língua, é porque aposta na sua musicalidade e em seus efeitos sonoros, que tocam o sujeito como *ser-para-arte* e fazem do corpo um corpo cantante e um corpo dançante. A interpretação poética é, portanto, aquela que leva em conta a musicalidade de *lalíngua*, ou seja, sua poesia.

Se Joyce pôde nos mostrar, como indica Lacan, certo tipo de manejo de *lalíngua* que nos remete ao inconsciente real e à interpretação do psicanalista como poética, é por ele, como artista, ter feito a opção pela musicalidade das palavras, em detrimento do sentido.

A série de epifanias em que Joyce decide dedicar sua vida a seu *ser-para-arte* se inicia com uma frase retirada de seu tesouro a caminho do mar da Irlanda: *A day of dappled seaborne clouds. Um dia de nuvens listradas vindas do mar.* “A frase e o dia e a cena se harmonizavam em um acorde.” Perguntou-se se essa harmonia era devido às cores. Retirou as cores de tudo à sua volta e viu que não eram as cores, e sim a estabilidade e o equilíbrio composto por aquelas palavras. Veio-lhe, sob forma de surpresa, a constatação: “Será então que ele amava mais a elevação e a queda rítmica das palavras do que suas associações de legenda e cor?”.

As ondas do mar – da Irlanda a Salvador – que acompanham o balanço das palavras da poesia en-cantada, são como as claves de sol de *lalíngua*. Cantarole com Dorival Caymi *Minha jangada vai sair pro mar...*, e você terá uma vaga, uma onda-ideia da melopéia que nos move. “Ele ouvia uma música dentro de si como a de lembranças e nomes dos quais tinha quase consciência

mas que não podia captar por um instante sequer; e então a música pareceu recuar, recuar, recuar: e de cada esteira da música nebulosa que recuava se deslocava sempre uma nota prolongada de convocação, penetrando como uma estrela no crepúsculo do silêncio”. Poderá a interpretação do analista elevar-se à eficácia poética dessa nota-estrela, no horizonte de seu silêncio?

“O paradoxo do ritmo pulsional é o de fazer ouvir um *andamento...*” - trata-se de um movimento no sentido musical, como *allegro ma non troppo, agitato, adágio*, ou melhor dizendo, como afirma Alain Didier-Weil, – “...um suingue, cujo caráter repetitivo jamais é vivido como repetição monótona”.^{xix}

A temporalidade do jogo da lalíngua

O ritmo musical - modo como as notas e o silêncio se organizam num espaço de tempo - existe em lalíngua antes mesmo do advento da fala propriamente dita, no período de lalação. Um ritmo regular é o que encontramos no chamado “jogo do fort-da”, descrito por Freud a partir da observação de seu neto^{xx}. Quando este ficava sozinho no berço, aos 18 meses de idade, ele brincava com um carretel amarrado por um barbante. Ao segurar sua ponta ele atirava o carretel longe de si emitindo uma sequência de notas descendentes Ooooo, seguido de um silêncio, para em seguida puxar para si o carretel emitindo uma outra série de notas, desta vez ascendentes aaAAAAAA. Esse “hit” do neném, foi interpretado por Freud como a enunciação de Fort (longe) para o som Ooo, de Da (aqui) para aaAAAA. É o que em português chamamos de a brincadeira do esconde-esconde na qual o adulto fala para o bebê: “cadêee? - achôôô!” Freud mostra como o neném com esse jogo, representa as idas e vindas da mãe, a alternância de sua ausência e presença. Trata-se também, nos indica Lacan, de uma experiência de simbolização em que a partir do jogo a criança metaforiza a mãe e pode se separar dela, pois a representa em seu jogo lúdico. Eis uma experiência de criação: de performance e música. A lalação desse bebê não tem o intuito de comunicar e sim de gozar, *Genussen*, com lalíngua representando tragicamente o desaparecimento do Outro. A título de brincadeira poderíamos dizer que é daí dessa polaridade sonora que constitui o par de oposição significativa (ôôô - ááá) que se origina o bordão roqueiro “Ooo-Yeh!”.

A interpretação do analista

A partir do que foi dito até aqui, se coloca a questão de o quê e como o analista deve falar para conduzir o analisante a ser o analista de sua própria experiência do inconsciente e encontrar os significantes de sua lalíngua onde estacionaram e se fixaram seus dramas e sintomas. O analista não pode ser aquele que provê o sentido e sim aquele que deve propiciar a produção das cadeias musicais associativas de cada um. Para escapar do efeito de persuasão e de comando que toda fala contém em menor ou maior grau, ele usa a propriedade de equivocidade da língua. Mas a interpretação analítica, que se apóia no inconsciente real de lalíngua, é a que joga não apenas com o equívoco do significante, mas também com a musicalidade, ou seja, no ritmo e sua organização de silêncio e sons, a altura, a intensidade, assim como a mudança de timbre, que caracteriza cada voz. O timbre me diz se aquele som é um violino, um avião, um trovão ou a mãe. Se o analista muda o timbre de sua voz

ao repetir os significantes do analisante, o efeito é outro apesar do enunciado ser o mesmo.

Eu são, logo existo

Assim, a interpretação psicanalítica não tem efeitos apenas por seu texto e sim pela maneira como é dita a partir da imensa variação que é possível se dizer uma frase qualquer. Lacan chegou a dizer: “faço uma palavra dizer qualquer coisa que eu queira.” A maneira como se fala é que trará um dizer para além do sentido dos ditos como efeito dos significantes. Um enunciado varia conforme a maneira como é dito: interrogativo, suspensivo, imperativo, suave, enérgico, etc... Falar qualquer texto que seja já é uma interpretação. Nesse sentido, falar é interpretar. A interpretação pode, portanto, ser entendida como interpretação teatral, ou seja, a maneira como um ator dá seu texto, com sua enunciação, pausas, entonações e musicalidade do texto que poderá dar um sentido diferente e até oposto ao que está dizendo. O teatro, como a sessão de análise, é o lugar da poesia viva. É só ao ser dita, que a letra mostra de uma poesia num livro fechado é então vivificada. A música de uma fala com seu tom, andamento, pausas, em suma, como um intérprete de um instrumento musical faz com uma partitura, é que evoca o sentido do texto, sem no entanto enunciá-lo.

Segundo Paul Valéry: “A poesia é uma longa hesitação entre o som e o sentido”. Esse som da poesia se encontra na música de lalíngua, como encontramos na própria definição de poesia no dicionário Robert da língua francesa. A poesia, de acordo com o dicionário Robert, é a “arte da linguagem que visa exprimir ou sugerir algo através do ritmo, da harmonia e da imagem”^{xxi}, sendo os dois primeiros caracteres musicais. Lacan já dizia em 1953: “Basta escutar a poesia... para que se faça ouvir uma polifonia e se veja que todo o discurso se alinha nas várias pautas de uma partitura”.^{xxii} Da mesma forma, o inconsciente real como saber de lalíngua é polifônico – escrito a várias vozes que ecoam na fala, no pensamento e no corpo do ser falante. Como diz Henri Michaux “*Je suis gong, ouate e chant neigeux: je le dis et j’en suis sûr*”. Eu sou gongo, forro e canto de neve; eu digo isso e tenho certeza disso. Ele nos aponta assim que sou um ser musical, vibrante, de percussão, gongo, e forro de algodão, lã ou seda (ouate é o nome que se dá para enchimento ou entre-tela de roupa) e também canto. É ao dizer isso que eu o sou. Eu são – do verbo soar. O dito é um ato performativo e musical de afirmação do fala-a-ser. O real não faz sentido, mas ressoa. Ele se manifesta na ressonância de lalíngua, na sua musicalidade – por onde se expressa o real do inconsciente. Lá onde o sentido se esvai, desvela-se um novo cogito para o ser falante que é, em suma, um corpo cantante: *Eu são, logo existo*.

Referências:

DIDIER-WEIL, Alain, *Trabalhando com Lacan*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar.

FREUD, Sigmund. “A interpretação dos sonhos”, *Obras Completas, Standart Edition Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Imago, v. IV, 1969.

_____. “A interpretação dos sonhos” (O caso Schreber), *Obras Completas, Standart Edition Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Imago, v. XI, 1969.

_____. “Para-além do princípio do prazer”, *Obras Completas, Standart Edition Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Imago, v. XVIII, 1969.

LACAN, Jacques. “A instância da letra ou o inconsciente desde Freud”, *Escritos*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1998.

_____, Jacques. *O Seminário sobre a carta roubada*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1968.

Austin, J. L. *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

_____. “Conférence à Genève sur le symptôme”, (4/10/1975) in *Le bloc-notes de psychanalyse*, Paris, 1985, n. 5.

_____. Seminário 24, *l'Insu que sait de l'une bévue*.

_____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. “La tercera”, *Intervenciones y textos 2*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1985.

_____. O seminário, livro 20, “Mais, ainda”, Rio de Janeiro, 1979.

_____. “Função e campo da fala e da linguagem”, *Escritos*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1998.

JOYCE, James, Setephan Hero, *Oevres complete*, Paris, La Pléiade, t.1.

_____, “Stephan Hero”, *Oeuvres*, T.1, La Pleiade, 1982.

_____. *A portrait of na artist as a yong man*. Londres: Everyman's Library, 1991.

ROBERT, *Dictionnaire de la Langue Française*. Paris: (editora própria), 1985.

SAUSSURE, Ferdinand. “A natureza de signo linguístico” in *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Ed. Cultrix, 7ª ed., 1976.

Sobre o autor

Antônio Quinet é psicanalista, psiquiatra e doutor em filosofia pela Universidade de Paris VIII. É autor, entre outros, de *As 4+1 condições da análise* (1991), *A descoberta do inconsciente* (2000), *Um olhar a mais* (2002) e *A lição de Charcot* (2005), todos publicados pela editora Zahar, além de *Teoria e clínica da psicose* (Forense Universitária, 2000).

Notas

ⁱ Freud, Sigmund, “A interpretação dos sonhos”, *Obras Completas, Standart Edition Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Imago, v. IV, p. 106.

ⁱⁱ Lacan, Jacques, “A instância da letra ou o inconsciente desde Freud”, *Escritos*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, p 496-533.

ⁱⁱⁱ Saussure, Ferdinand, “A natureza de signo linguístico” in *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Ed. Cultrix, 7ª ed., 1976, p. 130.

^{iv} Freud, Sigmund, “A interpretação dos sonhos” (O caso Schreber), *Obras Completas*, op.cit, v. XI.

^v Cf. Lacan, Jacques, “A Instância da Letra no inconsciente ou a Razão desde Freud” (1957) in *Escritos*, op.cit.

-
- ^{vi} No texto dos Escritos “O Seminário sobre A carta roubada” e seus anexos, Lacan coloca num grafo o resultado de um jogo de par ou impar feito ao acaso mostrando que esse grafo é orientado, com vias possíveis e outras impossíveis. Cf. Jacques Lacan, O Seminário sobre a carta roubada. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, p. 59-66.
- ^{vii} Austin, J. L. *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.
- ^{viii} Lacan, Jacques. “Conférence à Genève sur le symptôme”, (4/10/1975) in *Le bloc-notes de psychanalyse*, Paris, 1985, n. 5, p. 12.
- ^{ix} Lacan, Jacques. “La tercera”, *Intervenciones y textos 2*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1985, p. 89.
- ^x Lacan, Jacques. La tercera, op.cit., p. 104.
- ^{xi} Lacan, Jacques. O seminário, livro 20, «Mais, ainda», Rio de Janeiro, 1979, p. 189-190.
- ^{xii} Joyce, James, Setephan Hero, Oevres complete, Paris, La Pléiade, t.1, p. 346.
- ^{xiii} Joyce, “Stephan Hero”, *Oeuvres*, T.1, La Pléiade, 1982, p. 388.
- ^{xiv} Lacan, Jacques, op.cit., p. 89.
- ^{xv} Lacan, Jacques, Seminário XX, p. 189-90.
- ^{xvi} cf. Lacan no Seminário 24, l'Insu que sait de l'une bévue..
- ^{xvii} Joyce, James. *A portrait of na artist as a yong man*.
- ^{xviii} Lacan, Jacques, *Outros escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2003, p. 565. (esta frase não é para ser traduzida, como o foi na versão brasileira de *Outros escritos*, e sim para ser lida em voz alta e até mesmo cantada).
- ^{xix} Didier-Weil, Alain, *Trabalhando com Lacan*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, p. 31.
- ^{xx} Freud, Sigmund, “Para-além do princípio do prazer”, *Obras Completas*, op. cit.
- ^{xxi} Robert, Dictionnaire de la Langue Française. Paris: (editora própria), 1985.
- ^{xxii} Lacan, Jacques, “Função e campo da fala e da linguagem”, *Escritos*, op.cit., p. 238,