

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA

Luis Francisco Espíndola Camargo

**A ESCUTA DO *NÃO-SENTIDO*: NA
LINGÜÍSTICA, NA MÚSICA E NA
PSICANÁLISE.**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de mestre no programa de Pós-
Graduação em Lingüística da Universidade Federal de
Santa Catarina.

Orientador: Prof. Dr. Pedro de Souza

Florianópolis

2004

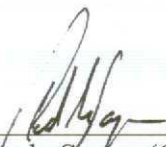
A ESCUTA DO NÃO-SENTIDO: NA LINGÜÍSTICA, NA MÚSICA E NA PSICANÁLISE

LUIS FRANCISCO ESPÍNDOLA CAMARGO

Esta dissertação foi julgada e aprovada para obtenção do título de

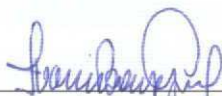
MESTRE EM LINGÜÍSTICA

BANCA EXAMINADORA

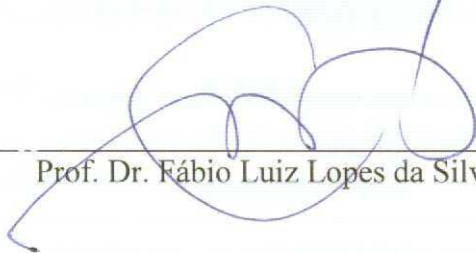


Prof. Dr. Pedro de Souza (Orientador/PPLG/UFSC)

Prof. Dr. Júlio César Valladão Diniz (LET/PUC-RIO)



Prof. Dra. Ivanir Barp Garcia (CESUSC)



Prof. Dr. Fábio Luiz Lopes da Silva (PPLG/UFSC)

Florianópolis, Agosto de 2004.

**Ao meu pai (*in memoriam*) o adeus no *não-*
sentido da morte.**

AGRADECIMENTOS

A minha mãe Rosa pelo apoio e incentivo nos meus estudos.

Ao amigo Prof. Dr. Roberto Salgado pelas primeiras orientações em relação a esta pesquisa.

À Silvia Emilia Espósito pelo desencurramento da minha questão.

Ao Prof. Dr. Pedro de Souza por sua aposta neste trabalho, o acolhimento, orientação, amizade e, principalmente, a cirúrgica orientação em relação os impasses, obstáculos e questões surgidas durante o percurso.

Ao Prof. Dr. Fábio Lopes, por seu constante interesse, arguição, diálogo, contribuição e as conversas amigas às margens de toda regulamentação do *bom* senso (de que nem sempre em todas as coisas há um sentido determinável).

À Prof. Dra. Ivanir Barp Garcia pelo estímulo e esclarecimento nos impasses do meu projeto de pesquisa e, principalmente, sua orientação no campo psicanalítico desde os tempos da minha graduação.

Ao Prof. Marcos Eduardo Rocha Lima (Maraquitô) por ter me apresentado a filosofia de Deleuze, Guatarri e Foucault.

Ao Prof. Nestor Habkost por ter me incentivado em continuar com Deleuze.

Ao Prof. Dr. Kleber Prado Filho pelas divertidas e aquecidas aulas sobre Foucault.

À Luciana Zica por todo o seu amor e companheirismo, principalmente na fase final da dissertação.

À Delegação Geral de Santa Catarina da Escola Brasileira de Psicanálise (membros e participantes) onde compartilho minha formação no campo freudiano.

*Seria preciso, alguma vez – não sei se jamais
terei tempo -, falar da música, nas margens.*

(LACAN, 1985, p. 158)

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo explorar territórios das escutas do não-sentido na lingüística, na música e na psicanálise. Em primeiro lugar, tenta-se diferenciar o fenômeno fisiológico da audição do ato psicológico da escuta. Após a delimitação de uma noção de escuta, foi possível percorrer e identificar os espaços do não-sentido. Na lingüística, trata-se de estabelecer um território nas origens da sua fundação. O não-sentido será endereçado para o campo de uma outra ciência denominada semiologia. Este seria o artifício de Saussure: a arbitrariedade do signo lingüístico. Por conseguinte, trata-se de pesquisar o princípio de unidade que faz laço na relação entre os signos em um determinado sistema e na relação entre sistemas semiológicos diferentes. Tendo em vista alguns problemas nas relações semiológicas entre sistemas diferentes, surgiu a necessidade de estabelecer uma analogia entre o sistema lingüístico e o sistema musical. Trata-se também de colocar a música como um discurso estabelecido por um princípio de unidade denominado *um*. Na música, esse princípio pode ser representado pelo tema, série, modo, tom ou material. Nesse sentido, as músicas seriam sistemas semiológicos estabelecidos por determinadas ordens discursivas. Toda ordem do discurso estaria regida por um princípio de unidade. Deste modo, tentamos demonstrar o quanto é paradoxal explicar o não-sentido através de uma lógica de sentido inerente aos sistemas semiológicos. Restou a concluir que o espaço do não-sentido estaria sempre endereçado para o campo da criação. Já não se faz território, mas sim margens de todos os sistemas discursivos. É nesse espaço que se estabelece toda possibilidade de diferenças e de pontos de vista singulares. Ao fim, se tenta demonstrar o quanto Jaques Lacan se implica, em suas últimas elaborações teóricas, na busca frenética de um encontro com o não-sentido através da formulação de uma teoria que estabeleça o seu lugar, de uma teoria que instaure o registro da pura diferença.

Palavras chaves: Escuta. Não-sentido. Lingüística. Música. Psicanálise.

RESUME

Cette dissertation a pour objectif d'explorer les territoires d'écoutes du non-sens dans la linguistique, la musique et la psychanalyse. En premier lieu, nous avons tenté de différencier le phénomène physiologique de l'audition de l'acte psychologique de l'écoute. A partir de la délimitation d'une notion d'écoute il nous fut possible de parcourir et d'identifier les espaces du non-sens. Dans la linguistique, traite de l'élaboration d'un territoire dans les origines de sa fondation. Le non-sens sera déterminé pour le champ d'une science dénommée sémiologie. Ceci aura été l'artifice de Saussure : l'arbitraire du signe linguistique. Ensuite, elle traite de la recherche du début de l'unité qui fait le lien dans la relation entre les signes dans un système déterminé et dans la relation entre des systèmes sémiologiques différents. En raison de quelques problèmes existant dans les relations sémiologiques entre systèmes différents, surgit la nécessité d'introduire une analogie entre le système linguistique et le système musical. Cette dissertation traite aussi de la reconnaissance de la musique comme un discours établi au travers du début de l'unité dénommé *un*. Dans la musique, il est possible que ce début soit représentatif du thème, de série, du mode, du ton ou du matériau. Il ya donc une tentative de démonstration du paradoxe de l'explication du non-sens à travers une logique du sens inséparable des systèmes sémiologiques. Il reste a conclure que l'espace du non-sens aura été toujours déterminé pour le champ de la création. Il n'est désormais plus un territoire, mais est délimité par tous les systèmes discursifs. C'est un espace qui établi toute possibilité de différence et de points de vue singuliers. Ainsi, il ya une tentative de démonstration d'un effort de Jaques Lacan, dans ses dernières élaborations théoriques, de la recherche frénétique de la rencontre avec le non-sens à travers la formulation d'une théorie qui fonde sa place, d'une théorie qui instaure le registre de la différence pure.

Mot-clef: L'écoute. Le non-sens. La linguistique. La musique. La psychanalyse.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Campo de audibilidade	63
Figura 2 – Mênada como ponto de vista.....	79
Figura 3 – O discurso do Senhor e o do Analista.....	126
Figura 4 – O nó borromeano	129
Figura 5 – O aplanamento do imaginário como suporte do real e do simbólico.....	130
Figura 6 – O nó borromeano e as conjunções dos registros.....	132
Figura 7 – O nó borromeano e o <i>sinthoma</i>	135

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - OUVIR E ESCUTAR	12
1.1 OUVIR	12
1.2 ESCUTAR.....	15
1.3 O PONTO DE VISTA E O ARTIFÍCIO DE SAUSSURE	21
CAPÍTULO 2 - O NÃO-SENTIDO NA LÍNGUA	23
2.1 O CAMPO DO SENTIDO	23
2.2 O ARBITRÁRIO COMO NÃO-SENTIDO E O LUGAR DA COMPOSIÇÃO.....	34
CAPÍTULO 3 - MÚSICA E LINGÜÍSTICA: UM PROBLEMA SEMIOLÓGICO	42
3.1 SEMIOLOGIA DA LÍNGUA.....	42
3.2 AS RELAÇÕES DOS SISTEMAS	54
CAPÍTULO 4 - A DOBRA: DO OUVIR AO ESCUTAR	71
4.1 A REPETIÇÃO COMO DOBRA E A MÔNADA COMO PONTO DE VISTA	71
4.2 ESCUTAS DAS DIFERENÇAS: SERIALISMO, MINIMALISMO E COMPLEXIDADE.	85
CAPÍTULO 5 - O ENUNCIADO, A SÉRIE E O DISCURSO	92
CAPÍTULO 6 - O NÃO SENTIDO NA PSICANÁLISE	111
6.1 O INCONSCIENTE, A REPETIÇÃO E O REAL	111
6.2 A SÉRIE O REAL E O SERIAL.....	121
6.3 PEDAÇOS DO REAL	128
CONCLUSÃO	138
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	143

INTRODUÇÃO

Tentou-se empreender uma pesquisa às margens do discurso, onde se encontra aquilo que se denomina de não-sentido. Trata-se de uma tarefa que consiste em elaborar um percurso pelo qual se pode efetuar um encontro com o não-sentido. Nesse itinerário, o que poderíamos encontrar como obstáculos? Suponho que tudo que é da ordem da regulamentação, da continuidade, das estruturas significantes e por fim, do sujeito enquanto sentido de ser. Tudo que se faça ‘bom’ sentido, pois o não-sentido é justamente o seu contrário, aquilo que seria sempre estranho e mal encaixado. Deste modo, o não-sentido apareceria sempre como uma deformação. Deformação como a significação que acontece por retroação ou por um efeito de sentido. Talvez o autor tenha se perdido de sua trilha, mas esta percepção de perda é inevitável, na medida que a tarefa trata de desaparecimentos de sentidos. Mais ainda, há possibilidades de nunca se encontrar o objetivo, a não ser se o fazemos existir.

Procede-se da seguinte questão: o que é a escuta para o músico e para o psicanalista? Temos entre esses dois um vácuo. No primeiro, marcado por um sistema onde os objetos são sons, no segundo, por um sistema onde os objetos são palavras reguladas pelo discurso. Nesse sentido, trata-se de escuta para a música e de escuta para a psicanálise. Se as palavras possuem uma determinada sonoridade e os sons possuem uma determinada organização, qual seria o sentido da *linguagem* que constitui as palavras e qual seria o sentido da *linguagem* musical que constitui os sons? Ora, desconfiamos desde o início desta pesquisa que para empreender um caminho ao encontro do não sentido, primeiramente, são necessárias respostas para essas questões. Isso implicaria dizer que teremos que percorrer um caminho infestado de sentidos para encontrarmos o objetivo: a

seara do não-sentido, um descampado, um deserto onde a linguagem se faz existir. No entanto, encontramos obstáculos neste descampado.

Procedemos da seguinte hipótese: tanto na música contemporânea como na psicanálise a escuta é orientada pelo não-sentido. De antemão, o leitor poderia colocar em cheque essa hipótese, a partir de duas simples observações tanto na psicanálise como na música. Em primeiro lugar, que a psicanálise é estimulada, fomentada e praticada pela interpretação. Uma prática que, resumindo grosseiramente, consistiria numa técnica de desvelamento de velhos sentidos e produção de novos, com a tarefa de revelar, produzir ou até mesmo extinguir a significação. Em segundo lugar, que a música consiste em dar forma, ordenar, classificar e promover pela continuidade e combinação dos sons. Diríamos de maneira sucinta que através da música podemos exprimir um sentido de sentimentos. Ora, como podemos afirmar então que as escutas na música e na psicanálise são orientadas pelo não-sentido? Trata-se de elaborar tal afirmação, haja vista que supomos que tanto na psicanálise como na música o fim é a invenção de sentidos a partir do não-sentido.

Desta forma, dispus três obstáculos a ser ultrapassado por alguns expedientes. Em primeiro lugar, a necessidade de diferenciar o ouvir do escutar, pois poderíamos presumir que a audição se trata da matéria sem sentido, enquanto na escuta, se trata da matéria com sentido. Em segundo lugar, aproximar a língua, tendo em vista que é pela língua que podemos falar da música e da psicanálise. E em terceiro lugar, a necessidade de verificar o lugar enquanto a vicissitude do não-sentido na lingüística, bem como na música e na psicanálise. Creio que isso é suficiente para avisarmos o leitor sobre o nosso caminho.

CAPÍTULO 1 - OUVIR E ESCUTAR

Pedimos somente um pouco de ordem para nos proteger do caos.

Deleuze, G.; Guatarri, F. O que é a filosofia? p. 259.

1.1 Ouvir

Segundo Barthes (1982, p. 201), ouvir é um *fenômeno* fisiológico. Por conseguinte, para tratarmos da audição deveríamos nos reportar aos tratados de fisiologia do ouvido, acústica e física. Poderíamos descrever o comportamento dos deslocamentos de ar e do fenômeno da onda sonora, o processo fisiológico de recepção do ouvido e suas propriedades físicas, mais ainda, com o tratamento que a física e a acústica estabelece nessa área, efetuaríamos os cálculos matemáticos de propagação das ondas sonoras nos materiais e descreveríamos o ouvido e suas propriedades físicas. De maneira que necessitaríamos dar nomes as propriedades do som e aos seus fenômenos, e tudo aquilo que emergiria como objeto de tal estudo, através da categorização das suas propriedades e a modulação das suas variações.

Para Matras (1991, p. 28), no estudo da percepção do som, ou seja, do fenômeno da audição, se encontram dois obstáculos. O primeiro obstáculo surge pelo fato de que não há duas pessoas com ouvidos idênticos. Para resolver esta dificuldade os fisiologistas definiram um ouvido médio, que tem como características a média das características de um número considerável de amostras de ouvidos humanos. O segundo obstáculo, que para nós é o mais relevante, é que ainda *não foi possível separar fisicamente o ouvido da onda*

que ele recebe. Em outras palavras, que até o momento não foi delimitado o objeto fisiológico do ouvido. Isso implica em dizer que o ouvido existe a partir da onda sonora e que ambos são indissociáveis. Ou seja, a onda sonora – enquanto objeto - está para o ouvido na medida em que o mesmo é capaz de percebê-la/recebê-la, e que possua certas qualidades fisiológicas próprias daquilo que caracterizará a audição, mesmo que o ouvido, enquanto aparelho receptivo, só exista na medida em que delimitamos seu objeto. Veremos que esse paradoxo – o problema da delimitação do objeto - é o limite que separa o ouvir do escutar.

Portanto, ouvir é a percepção fisiológica da onda sonora. Essas ondas que se propagam nos corpos sólidos são denominadas por muitos de ondas materiais, cujos movimentos são diretamente acessíveis aos nossos sentidos. Elas se distinguem claramente do que se denomina faz muito tempo de ondas eletromagnéticas, magnéticas ou elétricas, ou sejam, aquelas que se propagam na ausência de qualquer corpo material e cuja natureza não foi ainda precisamente definida. No entanto, a onda sonora não é sinônima de onda material. Podemos fazer essa afirmação porque o ouvido pode perceber outras ondas que não se enquadram na definição de ondas materiais; são as chamadas ondas de choque que tem origem em fenômenos quando a energia da perturbação inicial é muito forte (explosões) ou quando essa perturbação é provocada por um sistema que se desloca mais rápido que o som (projéteis).

O fenômeno fisiológico da audição, de percepção da onda sonora, se caracteriza pela recepção das vibrações dos deslocamentos de ar. Segundo Nepomuceno (1977, p.5) a vibração, oscilação ou periodicidade são propriedades de todos os materiais, e o estudo de tais dispositivos é realizado pela teoria da elasticidade. O que nos importa aqui é que a repetição é a qualidade primordial de todas essas propriedades. Para este estudo, trata-se do

interesse nas vibrações que podem ser consideradas como som, ou sejam, aquelas percebidas pelo ouvido. A onda sonora caracteriza esta vibração periódica percebida pelo ouvido.

Uma vibração periódica nada mais é que um movimento oscilatório simples de uma partícula ou corpo em relação a um referencial qualquer, com uma **repetição** do movimento em períodos constantes de tempos (NEPOMUCENO, 1977, p. 5, grifo nosso).

Quando esse período de repetição é muito grande, ou sua existência é única – se considera neste caso um período (T) de repetição infinito – o fenômeno é chamado de aperiódico. Entretanto, para os físicos, de um ponto de vista formal, um tempo infinitamente longo não exclui a periodicidade ou a oscilação do fenômeno. Poderíamos dizer que ouvimos esse acontecimento como acaso ou um fenômeno sonoro qualquer distinto do silêncio. A repetição e a periodicidade são os primeiros registros para o estabelecimento de um efeito de sentido sobre a onda sonora. Em outras palavras, a inclinação ao sentido é efeito da repetição e da periodicidade das vibrações da onda sonora. Por conseguinte, a percepção destas propriedades indica a passagem da audição para o ato da escuta. Este indício só pode ser identificado no âmbito da linguagem e na apreensão das propriedades de repetição e periodicidade, ou seja, na indicação dos pontos de repetição que marcam o princípio e término das vibrações¹. Tornar manifesto os pontos de repetição é uma manobra e um princípio de escuta.

A origem da escuta se dá por uma fundação da regularidade e da lei que estabelece a estrutura ou a ordenação das marcas da repetição e da diferença. Por conseguinte, podemos afirmar que a percepção da repetição e da periodicidade da onda sonora é como uma *dobra*, do fenômeno fisiológico para o ato psicológico sobre esse fenômeno. A dobra

¹ A dedução do princípio e do término é para nós a mesma coisa: selar a presença por uma marca de ausência; interromper a continuidade da desordem do fenômeno pelo estabelecimento da ordem e da periodicidade. A dedução do princípio e do término é uma tentativa de extinguir o não-sentido.

é um vinco ou prega, vinco que vincula o exterior e o interior. Uma dobra emprega por sobreposição em um plano ou superfície a sua própria face oposta, o seu avesso, o seu exterior. Trata-se aqui de uma *dobra* que é a flexão do exterior sobre o interior. No caso da onda sonora, trata-se de um objeto criado por um desejo de poder sobre a própria sensação, consequência do efeito de ser um corpo esburacado (ouvido), através da assimilação na estrutura pelo expediente da interiorização. O objeto da escuta, em relação ao fenômeno da audição, tem origem de uma *dobra* que expõem em um plano o seu exterior por um interior. A escuta é essa interiorização do fenômeno da audição pela configuração de um objeto sonoro.

1.2 Escutar

A escuta é um *ato* psicológico. Segundo Barthes (1982, p. 201) ela também não pode se definir a não ser pelo seu desígnio. Partindo deste princípio, este autor considera que ao longo da história o objeto da escuta varia e variou. Poderíamos arriscar, nestas poucas referências, que uma pesquisa a respeito da escuta trataria basicamente da delimitação do seu objeto no tempo e no espaço. No entanto, não se trata apenas disso, pois temos como hipótese que definir a escuta partindo do seu objeto é confundir este ato com o ouvir, em outras palavras, é confundir a escuta com a percepção do objeto sonoro. Afastar mesmo a escuta do som como objeto no eixo do tempo e do espaço é um preceito que implica em afirmar que não há um objeto determinado, visto que, para a escuta o seu objeto é metonímico, enquanto para o ouvir o objeto é físico e material, por conseguinte, na audição, o seu objeto possui características de amplitude no tempo e no espaço. Esta

distinção que é de suma importância – entre o objeto da audição e o objeto da escuta - geralmente não está clara para os físicos e outros especialistas em acústica, conforme observa Matras:

[...] a primeira dificuldade que encontramos é a impossibilidade diante da qual nos encontramos de dar do objeto sonoro uma definição minimamente científica: é *mais* que um fone (ou fonema), não é ainda nem a *música*, nem a *linguagem*, pois, se o objeto sonoro é um “constituente” mais elaborado e mais complexo [...] ele só encontra verdadeiramente um *significado* (um *sentido*) se estiver inserido numa *estrutura* que obedece às leis estabelecidas; e, portanto, é suscetível de ser decodificado pelo homem [...] (MATRAS, 1991, p.61, grifos do autor).

Matras expõe a dificuldade da definição do objeto sonoro no campo científico da físico-acústica tendo como princípio que o sentido (o conceito) é constituído somente em uma estrutura regida por determinadas leis. De antemão, essa é a condição própria da inclusão do objeto a ser tratado no campo científico. Ao contrário do que pretendemos mostrar, Matras tem como a fonte do código da linguagem a imanência do objeto. Podemos auferir esta conclusão tendo em vista que Matras não deixa clara a idéia da origem da estrutura do qual o objeto é constituente. A teoria sobre a dobra visa demonstrar que a origem da estrutura é dada pelo *ato* da escuta, enquanto que para Matras ela é imanente do objeto. Essa seria a progênie da indistinção entre o ouvir e o escutar, entre o objeto e o seu fim.

Mas quais seriam as leis que estabelecem a macro-estrutura formada pelos constituintes sonoros? Como havíamos formalizado, a lei mínima para uma estrutura é estabelecida pelas propriedades de repetição e periodicidade: a *forma* da repetição, o modo no tempo e no espaço é o conteúdo e a estrutura. Este é um ponto onde ocorre o que se denominou *efeito de sentido*, aquilo por onde se estabelece o significado. Por conseguinte, o problema de Matras não é próprio para uma análise através de uma teoria físico-acústica.

Entende-se assim que o problema sobre definição científica da origem do objeto para a escuta pode obter um melhor tratamento no campo de estudos da linguagem.

É possível avançar um pouco mais perguntando se a escuta seria um processo de criação de objeto, a partir da seguinte observação: que para a audição o objeto só existe na medida em que é possível ouvi-lo, uma vez que, são necessárias certas atribuições e condições fisiológicas do ouvido. Por outro lado, a escuta não dependeria da existência de um objeto físico, uma onda sonora material ou de choque. A escuta é independente de um objeto sonoro, pois a escuta é um princípio de criação do objeto. É por esta perspectiva da escuta que pretendemos dar um primeiro passo na direção da questão de como tratar seu objeto. Lembramos que o que se escuta não é onda sonora. Eis a pista do indício de congruência do dito proferido por aqueles que dizem que escutam o silêncio. Por-se-á escutar é consequência do efeito de sentido, mesmo que a audição não se faça existir. Logo, esta afirmação é um inequívoco para considerar no empreendimento da investigação de *como e o que* se opera em determinada escuta.

Em primeiro lugar, para empreender a investigação devemos delimitar as propriedades deste ato psicológico de escuta para, só então, estabelecer o tipo de tratamento e abordagem para responder à nossa questão. Ou seja, trata-se de definir se a escuta é um método, um instrumento ou um modo de percepção.

*

Não há como deixar de dizer que a escuta é algo significativo em diversos campos do saber. Um etólogo, para analisar o comportamento, não fará uso apenas do seu olhar sobre o animal, mas também de sua escuta. Através dela poderá identificar estados de

alteração e diferença nos sons emitidos pelos cantos e gritos dos animais, por exemplo, no caso da comunicação entre as baleias. O etólogo classificará, categorizará e identificará através de um princípio de significação dos sons, ou seja, por estabelecimento de um código de linguagem. É por esta percepção sonora das repetições e das diferenças que se escrevem específicas marcas de sentido. Estas marcas de sentido são determinadas por uma lógica de escuta, eis o porquê de não poderem ser quaisquer marcas. São percepções de diferenças e identidades, modulações pelas quais se assinalam, através de uma determinada escuta, as irregularidades, descontinuidades e rupturas. Terão ainda em sua perspectiva o compromisso com a *imanência* de um sentido e significado para aquilo que é suposto como oculto, não-manifesto e desconhecido. Entendemos aqui por *imanência* a “presença da finalidade da ação na ação ou do resultado de uma operação qualquer na operação [...] [e] como tudo que, fazendo parte da substância de uma coisa, não subsiste fora dessa coisa” (ABBAGNANO, 2000, p.539). Pela imanência poderíamos entender que as grandes estruturas seriam a representação das pequenas estruturas que determinam a substância do objeto.

De um modo semelhante, um mecânico através da escuta identifica pelo som da sua máquina uma irregularidade a qual pode ser qualificada como suspeição de defeito, erro ou mudança de estado. Trata-se da violação de um acordo sonoro entre constituinte e estrutura, identificado através da escuta, entre o sujeito e aquilo que é o seu objeto, que, por outro lado, é através dessa violação que o mesmo emerge como *perceptum*.

Poderíamos citar inúmeros campos onde a escuta aparece como leitura das irregularidades sonoras. Tal qual o médico que identifica as irregularidades cardíacas através de um estetoscópio ou auscultador, onde a variação do tempo e da rítmica (das repetições e periodicidades) é marca de um ato de significação da cardiopatia e

subjetivação do cardiopata. Ou então, nas placas de encontro entre as rodovias e ferrovias, as quais nos demandam uma escuta específica, por um método de comparação e diferença no sentido de associar o som a sua origem, por exemplo, o ruído da máquina ao comboio ou locomotiva. Todos esses exemplos visam a identificação do som através de um processo de significação. O sentido é posto por ato anterior ao engendramento da significação. No Um sentido significa-se significantes.

Trata-se de campos de saber nos quais a escuta das irregularidades em relação às estruturas progridem para construções de sentidos e significados. Trata-se de uma operação e um processo lingüístico; o exame que visa definir o objeto de uma escuta e uma pesquisa sobre os mecanismos das relações de significação.

Se até o momento se destacaram as propriedades de repetição e periodicidade da onda sonora é porque essas propriedades já estão no nível de significantes. O corte efetuado por uma percepção da onda sonora, as marcas de início e de término de determinadas vibrações, ou seja, a periodicidade, é o estabelecimento de identidade e diferença de uma imagem acústica para outra imagem acústica, mesmo que uma delas seja o silêncio. Deste modo, a identidade do som e do silêncio dar-se-á na condição da existência do significante no plano da escuta, enquanto dobra do fenômeno da audição. Esta é uma das teses de Jacques Lacan: que é impossível suprimir a ação do significante mesmo no fenômeno fisiológico da audição.

Os chamados mecanismos da condensação (*Verdichtung*) e do deslocamento (*Verschiebung*) coincidem exatamente com as estruturas pelas quais se exercem, na linguagem, os efeitos de metáfora e metonímia. Ou seja, as duas formas em que a construção mais recente da teoria lingüística (Roman Jakobson e consortes) subsume numa estrutura específica (**impossível de suprimir até mesmo do funcionamento fisiológico dos aparelhos postos no vivente a serviço da linguagem**) a ação própria do significante, na medida em que devemos considerar essa ação como engendrando a significação no sujeito do qual ele se apodera, marcando-o como significado (LACAN, 2003a, p. 174, grifo nosso).

Pode-se entender que essa ação de corte na massa sonora é aquilo que denomina ação própria do significante ou engendramento da significação, da qual o sujeito se apodera. O corte na massa sonora é a atribuição do signo lingüístico, através deste engendramento da significação que se dá pela marca de identidade e diferença, entre os pedaços significantes que subsumem do corte. Todavia, somente a partir do número dois, a marca de dessemelhança e diferença, que o sujeito pode se apoderar do engendramento da significação marcando um significado. Mas o que faria aparecer o número Um? Seria um ato enquanto fundamento da escuta? Um ato seria o corte na massa amorfa dos sons?

Por esta via de desenvolvimento, a escuta é entendida como um método de codificação de sentido e instrumento de escrita no não-sentido. O efeito de sentido é engodo de que o sentido é imanente do objeto. Portanto, a escuta como ato não pode ser tratada como uma modalidade de leitura por que o sentido não é imanente do objeto. Na escuta, a relação de intimidade do objeto com o sentido não possui propriedade de imanência, mas sim de efeito. Deste modo, podemos afirmar que o sentido do objeto é estabelecido na *criação* do próprio objeto pelo ato de escutar. Essa hipótese é contrária àquela que supõe uma estrutura profunda. A hipótese de uma estrutura profunda é aquela que supõe que o sentido subsume do objeto, é a hipótese que se encontra sempre na via da indistinção entre fenômeno fisiológico e ato de linguagem. Mais ainda, mantém a confusão, hesitação e indistinção entre o ouvir e o escutar. Hipótese que é surda para aquilo que se pode criar a partir da linguagem, uma escuta singular e sobre singularidades.

1.3 O ponto de vista e o artifício de Saussure

No Curso de Lingüística Geral, Saussure expõe o método pelo qual fundará a lingüística moderna a partir de uma determinada abordagem metodológica do objeto de estudo. Um objeto que para Saussure é uma invenção; na medida que afirma que não é o objeto que precede o ponto de vista, porém, que é o ponto de vista que cria o objeto, Saussure instaura um determinado lugar para a Lingüística. Um lugar que consiste num terreno situado entre a ciência e a arte. É, deste modo, que podemos afirmar que na lingüística saussuriana a língua é uma invenção. Por conseguinte, a tarefa do lingüista é de um artífice. Uma tarefa que consisti em reinventar a língua, em recriar o seu objeto como artifício.

Acreditamos que esta é a herança metodológica de Saussure que algumas disciplinas não conseguem se desembaraçar: tomar o objeto da lingüística como norma de todas as outras manifestações da linguagem. Aliás, trata-se atualmente de uma tentativa impetuosa de rechaço de tudo que se remeta ao campo da criação, da invenção e da poesia, pois se tem como objeto justamente o avesso da proposta saussuriana: um objeto que é dado pela própria natureza. Uma natureza suposta, ora por uma estrutura biológica, ora de uma herança remetida aos confins da metafísica na ordem da imanência; imanência esta que já não é na ordem da espiritualidade e nem dum animismo, mas imanência na ordem corpórea e dum organicismo. Ora, trata-se na ordem anímica e na ordem corpórea de uma mesma coisa: remeter a questão das origens à idéia de um criador ou de um princípio de criação. Ou seja, nessa ordem, a posição do cientista é a mesma do crente. Trata-se aqui da investigação de uma posição em que o cientista passaria do crente ao criador.

A esse vício epistemológico que é retomado atualmente na lingüística, Saussure propõem um outro ponto de vista, uma outra modalidade de abordagem, que Jaques Lacan retoma na psicanálise através da teoria dos nós borromeanos ¹. Na medida que o ponto de vista cria um lugar, um lugar inventado, o objeto que ali se põe para ocupar será sempre remetido a uma cadeia de sentido por uma operação de deslocamento e substituição, pois é determinante que o lugar seja instaurado primeiramente como um vazio ou espaço passível de ocupação. Esse mecanismo é propriamente um efeito do discurso científico, onde as teorias mais apropriadas são sempre as que são passíveis de refutações. Mas isso, não determina que a proposta de Saussure esteja desvinculada do campo da ciência. De certa forma, podemos entender que Saussure propõem o ponto de vista como o criador do objeto com o intuito de afastar a lingüística de um discurso que incluía a metafísica, mas, por contra-partida, na medida que se afasta da metafísica, Saussure irá se aproximar de um discurso que inclui na lingüística a estética. É de um ponto de admiração que se inventa o objeto da lingüística como objeto estilístico. É da impressão pelo olhar, pelo que é visto, naquilo que Saussure chama de pensamento, que se constitui o signo. O signo lingüístico em Saussure é dado por uma composição do olhar e da escuta. Trata-se, em certa medida, sempre do signo que está no nível do fenômeno psíquico e não do fenômeno fisiológico.

¹ Cf. capítulo 7.

CAPÍTULO 2 - O NÃO-SENTIDO NA LÍNGUA

O generalizado interesse que a Lingüística vem despertando nos últimos anos, notadamente no campo das ciências humanas, põe de manifesto a dívida metodológica que estas têm para com aquela [...] Esse generalizado interesse, que a voga ainda recente do estruturalismo só fez crescer, implicou como não poderia deixar de implicar, [a] revalorização da obra pioneira de Ferdinand de Saussure, em quem, todos, continuadores ou contraditores, reconhecem o fundador da lingüística moderna.

Editor Cultrix. In: Saussure, F. Curso de Lingüística Geral, s.d.

2.1 O campo do sentido

O que é o ato da escuta? Se até o momento é possível continuar afirmando que a escuta é ato é porque identificamos nesta definição o processo de criação. Eis aquilo que identificamos na posição: o ato de criação. Mas ao invés de procedimento, poderíamos ter utilizado a palavra percepção, como havíamos colocado anteriormente em forma de pergunta, ou seja, este ato - a escuta - como a percepção dos objetos sonoros. Entretanto, a hipótese levantada aqui é que a escuta não é a percepção. A escuta apareceria de uma determinada posição, de um lugar, e de um método de tratamento dos objetos sonoros. Talvez, seria de suma importância diferenciarmos o *lugar* da *posição*.

A posição é uma postura em relação ao lugar. O lugar é o espaço vazio ocupado e, portanto, criado (o espaço transforma-se em lugar de algo quando esse algo se faz para o espaço). Por outro lado, a posição é um modo de disposição de algo no lugar, ou seja, a sua postura. A partir disso, não haveria uma escuta, porém várias como muitos autores

propõem, pois se existem multiplicidades de objetos e lugares, existem também multiplicidades de escutas.

No entanto, é importante deixar claro que este empreendimento não trata da descrição de escutas. Uma vez que elas podem ser infinitas, na medida que são inventadas. Citarei alguns exemplos. É bem verdade que um maestro escutará sons que um leigo musical não seria capaz de escutar. Sua posição não é a mesma de um leigo. Um maestro se colocará frente à massa sonora de um determinado modo, diferente de um leigo em relação aos discursos musicais. Isso não significa que um leigo dos discursos musicais não possa fazer música. Essa massa, de um dado ponto de divergência da escuta, ou seja, da posição do lugar, será para o maestro não mais uma massa amorfa, mas uma sinfonia. O maestro musical irá encontrar sentidos até que não reste nada que se possa dizer da própria origem da obra, a não ser falar sobre o autor, sobre aquilo que também se denomina de sujeito do discurso. Por outro lado, um leigo poderia ter como suposição uma ignorância absoluta. Acreditaria que não teria nada a dizer e nem a quem competiria tal tarefa de decodificação e análise. Nesse momento o leigo comentaria: - *isso é puro barulho!*

Ora, isso demonstra o quanto é necessário um traço de identificação em relação a um lugar para que se inicie o processo de escuta. É necessário que haja uma primeira *identificação* no ato psicológico da escuta a um significante; que se estabeleça uma marca, que se nomeie algum significante a partir deste traço de identidade e que o leigo suponha pelo menos que a essa sinfonia tenha um significante inicial, que não se trata de não-sentidos generalizados. É necessário o significante Um, é necessário esse traço de invenção pelo ato. Por exemplo, isso é uma sinfonia e não uma tempestade. É preciso que por princípio haja um ato, mesmo que o engendramento da significação do ato seja uma nomeação ou hipótese como os fins são as estruturas profundas ou a gramática universal.

Sabe-se que nos protocolos de comunicação entre *modems*¹ é necessário um sincronismo, um relógio ou pulso que estabeleça o princípio da transmissão. Há o Um que sustenta a comunicação eletrônica em suas bases e que fundamenta toda as possibilidades de correção. É a partir deste Um, um pulso de relógio, que se pode identificar o *erro* na comunicação entre as máquinas. Por conseguinte, um erro é a série que perde a relação com o Um. Esse Um é o que marcaria a diferença entre o que é síncrono e o que é assíncrono. No assíncrono não haveria Um. Nesse sentido o que é originário do Um é da ordem de um ato de um corte. O ato é uma hipótese colocada no espaço e que ao mesmo tempo instaura o espaço como um lugar. A hipótese é a posição no lugar.

Por conseguinte a escuta para um pouco além do ato marca uma posição em relação à massa sonora. A escuta é uma posição da qual se cria o objeto para a audição, assim como a hipótese de uma pesquisa que é um corte sobre a teoria, ou seja, corte que pode ser entendido como modo de posição em relação ao discurso.

Outras ciências trabalham com objetos dados previamente e que se podem considerar, em seguida, de vários pontos de vista; em nosso campo, nada de semelhante ocorre. Alguém pronuncia a palavra *nu*: um observador superficial será tentado a ver [escutar] nela um objeto lingüístico concreto; um exame mais atento, porém, nos levará a encontrar no caso, uma após outra, três ou quatro coisas perfeitamente diferentes, conforme a maneira pela qual consideramos a palavra: como som, como expressão duma idéia, como correspondente ao latim *nudum* etc. **Bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que é o ponto de vista que cria o objeto**; aliás, nada nos diz de antemão que uma dessas maneiras de considerar o fato em questão seja anterior ou superior às outras (SAUSSURE, s.d., p.15, grifo nosso).

Essa citação de Saussure indica, em primeiro lugar, o ponto de entrada do problema da escuta no terreno da lingüística. Se a escuta é realização do ato psicológico, como afirma Barthes (op.cit.), podemos dizer que o corte é um enunciado sobre uma determinada

¹ Equipamento de telecomunicações em transmissão digital ponto-a-ponto que realiza a modulação e a modulação de um sinal numa rede de telecomunicações.

massa, por exemplo, um discurso ou teoria. Ou seja, de uma enunciação se realiza o corte pelo estabelecimento de um enunciado. Podemos entender que a pontuação pode ser considerada como um corte que diferencia a enunciação da fala da enunciação da música. Cabe-se dizer que essa diferenciação é operada pela escuta e que o enunciado da diferença em relação à identidade da massa sonora é um ato de escuta. Nesse sentido, é que se pode entender que o ato é como uma hipótese em relação ao discurso, haja vista que na hipótese está incluído o ponto de vista ou a posição.

Em segundo lugar, podemos extrair da citação do texto de Saussure aquilo que indicamos como posição, pois é de um determinado lugar, no espaço e no tempo, que se cria um objeto. Nesse sentido que a nossa pesquisa não trata de um objeto da escuta, mas como aparece o objeto da escuta, pois este objeto será sempre metonímico em relação ao lugar, deslocado pela orientação de divergência de uma posição e, principalmente, deslocado em relação ao tempo. Isso significa dizer que o problema da origem do objeto não está no passado. As questões sobre a origem do objeto serão sempre problemas do presente. O problema quando é remetido ao passado não se trata especificamente da origem do objeto, mas das origens como objeto de pesquisa.

Podemos dizer que a origem do objeto é um problema de toda a pesquisa que se compromete com um determinado método, ou seja, podemos dizer que qualquer pesquisa que se qualifique de científica. Uma pesquisa qualquer, em primeiro lugar, trataria da verificação de um método no qual seu objeto é sempre objeto hipotético. É o problema de Foucault em seu livro que trata exclusivamente de remontar um método - “A arqueologia do saber”. Trata-se de uma leitura de Foucault de um método de escavação dos enunciados de um discurso. Método que consiste em determinados expedientes que evitam o estabelecimento de hipóteses, de posições, para proporcionar o aparecimento das posições

do discurso, daquilo que o estabelece como *enunciado*. Não se trata em Foucault de definir a origem do enunciado. Mas de como é possível aparecer determinados objetos do discurso no espaço e no tempo. O enunciado seria o que manteria o laço com o discurso, aquilo pelo qual se pode estabelecer um modo de posição em relação ao discurso. Também não se trata de definir as qualidades do objeto ou sua materialidade, ou seja, a sua substância, mas de como seu aparecimento se torna possível a partir de uma determinada posição de sujeitos, posição de discursos, posição de modalidades e estratégias.

Uma posição é sempre posição em relação a um determinado método. Esse é o corte inicial que proporcionará qualquer acontecimento que trata da construção de objetos. Para tanto, Foucault utiliza como estratégia a negação de qualquer sentido para o enunciado, pois este se trata do Um, daquilo que surge como antecedente ao ato de significação do não-sentido, um não-sentido inicial e aquilo que está como princípio do discurso. É esse ato que Foucault preserva para não acontecer ao longo de toda arqueologia; que se dê o lugar do ato como corte, como descontinuidade, como falta, como espaço vazio, por um fantasma da ausência através de uma constante negação de um sentido para o enunciado, pois o enunciado não é um sentido mais é o Um fora de todo sentido. Se Foucault evitava colocar a pergunta sobre a origem do enunciado é por que nessa origem se encontra um ato, e de um ato subsume a aparição do sujeito. Esse é um problema que se tenta evitar pois no âmbito de toda teoria do sujeito sabemos que se encontra a proliferação de sentidos. Daí é que podemos dizer que o sujeito é um saco sem fundo de sentidos.

Blanchot propõem uma leitura da noção de enunciado em Foucault como uma série. A série se aproximaria de uma noção de pedaços de caos e estilhaços de não-sentido. A série, como enunciado, é aquilo que emerge da arqueologia em Foucault como pedaço de

não-sentido oriundo de uma colisão entre um registro simbólico e outro real (aqui nos reportamos ao último ensino de Jaques Lacan)¹. Trata-se em Foucault de negar todos os sentidos possíveis para a origem do discurso, por que na sua origem sempre encontraremos um *enunciado* como série, como um pedaço de real; o um como não-sentido, excluído do desfiladeiro dos significantes². Vale acrescentar que é enunciado de um não-sentido que determina algumas possibilidades de enunciação.

Pela mesma via que Foucault, Saussure afirmava no início do século XX que quando o problema sobre as origens é remetido ao passado encontramos um beco sem saída, do mesmo modo que podemos supor que o problema seja diferente das condições permanentes, ou seja, do presente:

A cada instante, a linguagem implica ao mesmo tempo um sistema estabelecido e uma evolução: a cada instante, ela é uma instituição atual e um produto do passado. Parece fácil, à primeira vista, distinguir entre esses sistemas e sua história, entre aquilo que ele é e o que foi; na realidade, a relação que une ambas as coisas é tão íntima que se faz difícil separá-las. Seria a questão mais simples se se considerasse o fenômeno lingüístico em suas origens; se, por exemplo, começássemos por estudar a linguagem das crianças? Não, pois **é uma idéia bastante falsa crer que em matéria de linguagem o problema das origens difira do das condições permanentes**; não se sairá mais do círculo vicioso, então (SAUSSURE, s.d., p. 16, grifo nosso).

Em terceiro lugar, a citação anterior do texto de Saussure interpõe novamente o problema da indiferenciação entre a impressão do objeto e o objeto, que o objeto e a sua impressão são indissociáveis. Ou seja, este problema em Saussure é o mesmo colocado pelos físicos, da impossibilidade de separar a onda sonora do ouvido que a recebe.

As sílabas que se articulam são impressões acústicas percebidas pelo ouvido, mas os sons não existiriam sem os órgãos vocais; assim, um n existe somente pela correspondência desses dois aspectos. Não se pode

¹ Cf. capítulo 6.

² Os conceitos de real, simbólico e imaginário serão tratados a partir do capítulo 6. Essas pequenas introduções de tais categorias têm por finalidade apontar a direção que pretendemos se orientar, a qual tem como referência epistemológica o conceito de real na teoria psicanalítica de Jaques Lacan como possibilidade de sustentar uma teoria sobre o não-sentido.

reduzir então a língua ao som, **nem separar o som da articulação vocal**; reciprocamente, não se podem definir os movimentos dos órgãos vocais se se fizer abstração da impressão acústica (SAUSSURE, s.d., p. 16, grifo nosso).

Não se consegue separar os movimentos dos órgãos vocais (articulação) da impressão acústica. A articulação dos órgãos vocais imprime o som pelo deslocamento de ar. Deste modo, é através da impressão dada pela articulação vocal que se pode ler ou escutar sem necessariamente ouvir (no caso da leitura labial). Mais ainda, que o objeto que se trata na língua não são necessariamente os sons, mas sua impressão, a marca do significante em relação a outros significantes; esse é o engendramento do significado e o problema da significação. Talvez, é por essa via que alguns estudos sobre a língua recaem no campo semiótico, haja vista as questões pertinentes entre significante e significado. Para nós, aqui não se tratará da semiótica, mas da possibilidade de significação pela diferença fônica da palavra:

O que importa na palavra não é o som em si, mas as diferenças fônicas que permitem distinguir essa palavra de todas as outras, pois são elas que levam a significação (SAUSSURE, s.d., p. 137).

Se as diferenças fônicas são marcas da impressão, poderíamos perguntar se a fala poderia ser considerada um texto impresso, ou melhor, traços de escrita? Mas de que modo Saussure propõem solucionar esses problemas levantados até aqui? Desconfio que a solução proposta por Saussure é colocar como o princípio da pesquisa o ponto de vista, no caso do *Curso* um ponto de vista que é o do seu autor. Segundo Saussure, seria indispensável colocar-se no lugar e tomar uma posição original em relação ao campo de pesquisa. Em outras palavras, trata-se de colocar-se por um ato de corte, de mirada, de seleção, e ao mesmo tempo de exclusão estabelecendo um corte nas massas amorfas, naquilo que aparece como um aglomerado confuso de coisas heteróclitas sem liame entre si. Mas qual é o corte saussuriano? O corte é tomar a língua como norma de todas as outras

manifestações da linguagem. Em outras palavras, inaugurar uma posição por efeito de um corte em que se extrai a língua na sua relação a todas as outras manifestações da linguagem; uma posição em que a língua é para essas manifestações a sua norma. Nesse sentido, a língua seria aquilo que regula a linguagem. Em outras palavras, a lingüística se funda num corte em que se extrai a língua sobre todas as outras manifestações de linguagem. Por conseguinte, para Saussure não é a linguagem que funda a língua, e sim a língua que sustenta todas as manifestações da linguagem. É por que falamos que existe a música, a pintura, a lógica a informática e todas as outras manifestações de linguagem. Isso é o que aponta o *Curso*.

Há, segundo nos parece, uma solução para todas essas dificuldades: *é necessário colocar-se primeiramente no terreno da língua e toma-la como norma de todas as outras manifestações da linguagem.*[...] É, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos. Tomada em seu todo, a linguagem é multiforme e heteróclita; a cavaleiro de diferentes domínios, ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica, ela pertence, além disso, ao domínio individual e ao domínio social; não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade (SAUSSURE, s.d., p. 17, grifo do autor).

Eis a solução que Saussure nos propõem para diferenciar a língua da linguagem: a língua é a lei de ordenação de todas as outras manifestações da linguagem, “é um todo por si e um princípio de classificação” (op.cit.). Observa-se que é uma leitura contrária da hipótese que supõe a existência de uma estrutura profunda, primária e genética de ordenação de todas as manifestações de linguagem, e que esse princípio de ordenação repousa numa faculdade que nos é dada pela natureza. Ora, na hipótese de uma estrutura profunda podemos perguntar como essa estrutura de linguagem pode ser heteróclita se é uma faculdade geral dada pela natureza?

Em contra partida, Saussure afirma que a língua é uma convenção que deveria estar subordinada a linguagem, mas que, entretanto, se adianta a ela. Este é um paradoxo que

Saussure expõe no curso que poderia, segundo o mestre genebrino, ser resolvido com a invenção de uma ciência denominada semiologia. A lingüística seria uma parte da semiologia. Tratar-se-ia na semiologia do estudo da vida dos signos no seio da vida social. Uma grande parte do seu campo estaria na Psicologia Geral. Será esse um dos motivos de aproximação dos psicólogos com a lingüística? Nossa resposta é que sim. Existe uma pergunta, da qual tanto os psicólogos como os lingüistas evitam enunciar, evitam se aproximar, e, na maioria das vezes, assumem uma posição no campo que tem como efeito o rechaço, seja pela negação ou por um recalçamento hipotético. Neste último caso, através do estabelecimento de hipóteses que teriam como princípio o esquecimento das origens. Mas qual é a pergunta não-enunciada? É essa e somente essa: qual a origem da lei? Saussure não recua, no entanto retira sua importância, haja vista que esse problema será da seara da semiologia. Sua resposta é que a lei nos é dada pela natureza. Um paradoxo quando remetemos essa lei às estruturas, à sintaxe e à linguagem. Se a lei é o que tange o laço social e o que atravessa essa faculdade humana da linguagem como pode ser particular e heteróclita? Além do mais, a partir dessa afirmação saussuriana podemos dizer que não existe o caos. Ou então, que o mesmo, esse caos, é um paradoxo, pois ele é organizado pela natureza. Ora, se a língua é a primeira manifestação da faculdade de linguagem e o princípio de organização, é também o instrumento que funda a própria linguagem, na medida que só podemos dizer da linguagem, dessa faculdade, através da língua. É pela língua que podemos descrever a natureza, é pela língua que organizamos os nossos pensamentos e é pela língua que instauramos a lei.

Não obstante, implicaria em reafirmar que esse princípio de ordenação que propõe Saussure tem como origem um ato, uma posição estabelecida por um determinado corte, que marcaria o Um. O Um já está, antes da tomada da posição e do ponto de vista, mas não

sabemos onde. O ponto de vista é a cendência ao Um. O Um como traço originário, como enunciado ou como uma série. Nesse sentido, é que na psicanálise se podem afirmar que o significante – o significante Um - é causa do sujeito e não a sua consequência. O Um e as origens têm a propriedade de uma existência exterior, de exterioridade a toda estrutura, a todo discurso, a fala, a escuta e a escrita.

Voltamos ao Um como não-sentido. Temos, em primeiro lugar, que o não-sentido é tudo que está fora do alcance dos sentidos, dos fenômenos fisiológicos e da percepção. O não-sentido na escuta seria, deste modo, aquilo que não foi percebido através dos mecanismos fisiológicos, ou seja, a audição. Em outras palavras, o Um está excluído do olfato, da audição, da visão, do paladar e do tato, existiria para além das vias fisiológicas, e é o que não foi possível engendrar através do significante. O Um como não-sentido possui essa propriedade de exterioridade – *extimidade* -, de sorte que, o corte na massa amorfa, uma tomada de posição de Saussure, inaugura um **efeito de sentido**, pelo qual emerge o não-sentido como tudo que fica fora do alcance do significante, pois só alcançamos sentido pela via do significante. O corte inaugura um sentido ou orientação pela exclusão de algo que resta como não-sentido.

Em suma, o sentido é sempre um efeito. Não somente um efeito no sentido causal; mas um efeito no sentido de “efeito óptico”, “efeito sonoro”, ou melhor, efeito de superfície, efeito de posição, efeito de linguagem (DELEUZE, 2000, p. 74).

No sentido causal, como orienta Deleuze, o sentido é um produto sonoro, um produto de superfície, um produto da posição e da linguagem. Na contramão do sentido, com o objetivo de colocar o não-sentido como uma orientação, talvez seria necessário situar-se no próprio corte, e situar-se na margem do que ele produziu entre dois pedaços, entre duas massas. Seria divergir do ponto de vista que se direciona ao engendramento do significante e do efeito de sentido. Ao contrário, encontraria mais e mais sentidos, ditos,

enunciados, conclusões, opiniões, se construiria uma teia de redes, das quais tentaríamos alcançar pedaços da amorfia. Ora, pode-se encarar a língua como instrumento a partir de uma tomada de posição, como efeito de sentido por essa operação de enfrentamento com o não-sentido, de dar uma forma.

Se, se trata de uma pesquisa sobre o não-sentido, talvez o campo próprio dessa pesquisa seria a estética da arte, o campo da criação com a substância amorfa, com o que se denomina de não-sentido. Mas a lingüística está no campo da ciência. Haveria nesta ciência um lugar para o não-sentido, pelo menos para enunciá-lo? A hipótese é que sim, pois o objeto saussuriano seria próprio de uma invenção nesse campo. Mas como se aproximar do não-sentido, disso que possui essa característica de exterioridade no interior de uma teoria? Parece ser uma tarefa muito ousada da qual, em primeiro lugar, haver-se-ia de estabelecer a necessidade da perda de sentido, seja por desconstrução ou por análise.

Em certa medida Foucault inventou um método de pesquisa que visa ao fim um deseclipse do não-sentido. Seu método é aquilo que consiste a análise do discurso no projeto arqueológico. Trata-se na “Arqueologia do Saber”, através da negação, de desmontar todos os sentidos até que reste o “enunciado”, uma disposição qualquer de impressões, de traços, de pedaços em forma de uma série. Um resto de uma operação do desmantelamento, do desenodoamento, da demolição dos sentidos, de sua aniquilação por marteladas. Há nisso, no resto, uma consistência que é o princípio de qualquer discurso, consistência que é sem lei, sem ordem. Uma consistência que não é disparate, pois só podemos afirmá-la como não-sentido a partir de um discurso demolido. Retornaremos a esse ponto mais adiante. Não nos desviaremos de Saussure no momento.

2.2 O arbitrário como não-sentido e o lugar da composição

O ponto de corte é o arbitrário. O arbitrário é aquilo que independe de lei ou regra, é o efeito do arbítrio, do que resulta exclusivamente da vontade de alguém. É um princípio que, segundo Saussure, domina toda a lingüística da língua. O corte é o que representa o arbitrário da lingüística, a tomada de posição perante o caos. É a propriedade do laço entre significante e significado, o seu primeiro princípio. É propriamente o fundamento do laço representado na forma saussuriana por uma barra. A barra é o traço de escrita que representa o corte, a impressão do som e a materialidade do significante. Sabemos que há conseqüências nessa afirmação pela simples questão de que, se o que une o significante ao significado tem propriedade de arbitrariedade, então qualquer ser falante seria capaz de alterar o valor do signo lingüístico?

Diz-se à língua: “Escolhe!”; mas acrescenta-se: “O signo será este, não outro”. Um indivíduo não somente seria incapaz, se quisesse, de modificar em qualquer ponto a escolha feita, como também a própria massa não pode exercer sua soberania sobre uma única palavra: esta atada à língua tal qual é (SAUSSURRE, s.d, p. 85).

Esse é um dos pontos de interesse do psicólogo em relação ao estudo da língua. Que a mesma não é um simples contrato ou uma simples questão de política interna no interior de determinada sociedade. Se a lei na sociedade é algo que se suporta e não uma regra livremente consentida, qual então a origem da arbitrariedade? Quem efetua o corte?

Partimos da hipótese de que o Um originário de um corte está excluído e só pode ser contado a partir do dois, e que, por conseguinte, se instaura toda ordem significante por retroação: o três, a significação e o quatro, a cadeia enquanto estrutura. A estrutura é sempre a relação que se mantém com a amorfia. Deste último número, o quatro, a estrutura, podemos obter o segundo princípio do signo: o caráter linear do significante. É

um princípio simples e evidente, segundo Saussure, “todavia, ele é fundamental e suas conseqüências são incalculáveis; sua importância é igual a da primeira lei” (op.cit., p.84). A linearidade do signo lingüístico é como uma resposta ao Um (o quatro é aquilo que cerceia o Um), de uma divergência do ponto de corte através do engendramento do significado. Segundo Saussure, todo o mecanismo da língua depende do princípio de linearidade. Isto é o que instaura a cadeia pela qual os elementos se apresentam um após outro. Se há o Um é porque há um corte, ou seja, há algo que instaura a cadeia. Entretanto, só se pode atribuir a existência de uma propriedade arbitrária no signo lingüístico a partir do número dois em relação com o corte. Ou seja, só podemos dizer a linguagem no interior da cadeia.

O ato pelo qual, em dado momento, os nomes teriam sido distribuídos às coisas, pelo qual um contrato teria sido estabelecido entre os conceitos e as imagens acústicas – esse ato podemos imagina-lo, mas jamais foi ele comprovado. **A idéia de que as coisas poderiam ter ocorrido assim nos é sugerida por nosso sentimento bastante vivo do arbitrário do signo** (SAUSSURE, s.d., p.86, grifo nosso).

Em suma, abordamos o corte a partir de um ato que é causa de uma posição. Será que só podemos tratar do ato a partir do imaginário? É aqui que pretendemos avançar em relação a Saussure. Este avanço pode ser realizado através de uma teoria que possa tratar daquilo que está na *extimidade* do campo científico, uma teoria sobre o não-sentido. *Extimidade* é a palavra da qual podemos dizer a presença do exterior num interior. Essa seria a relação do Um com a seriação.

Afirmamos que o ato está do lado do Um. Podemos pensar que anteriormente ao Um temos o zero, pelo qual podemos representar o lugar vazio, um lugar passível de uma posição. De acordo com Saussure, o imaginário é o seu suporte. Mas para nós, não se trata de definir o ato, mas apontar que na sua direção encontramos uma existência exterior que produz efeitos no interior da língua. O ato é o elemento que está fora, mas faz parte da

língua. Ou seja, o imaginário faz parte da teoria saussuriana, na medida que ela se orienta em segregá-lo. O elemento que está no interior do conjunto (que tem um lugar), ao mesmo tempo em que tem lugar no conjunto, só o tem como efeito de uma posição (postura) que é de exterioridade a esse conjunto. Por exemplo, um corte que é efetuado na massa sonora onde o significante não existe. Se pudermos sentir os efeitos do corte pelo princípio de arbitrariedade será pela tomada de consciência, ou seja, por uma significação de que o que ouvimos não é o que escutamos (efeito de sentido).

A escuta em si é um ato de corte que constantemente efetuamos sobre a “língua”. É assim que reatualizamos o ato originário da língua, pelo efeito de um sentido que existe o Um originário, talvez por dois enganos: que podemos fazer algo do significante e que há um suposto sujeito que opera com o significante. Operar como significante, introduzi-lo e reinventá-lo, a princípio não seria uma tarefa do campo da ciência. Pelo menos consiste no seu método, que o cientista não inventa, porém descobre o que já estava lá dado pela natureza. Inventar significantes é um esforço oriundo do campo da arte. Eis a nossa razão de aproximar a música da língua. A música é um ato sobre a massa sonora. Um ato cirúrgico por uma tomada de posição: tentar dominar um pedaço, um pedaço aleatório que é não-sentido. A música trataria, deste modo, de uma estruturação de um pedaço de real sem lei numa ordem simbólica. A música cercaria esse pedaço através de um artifício.

Portanto, se existe a possibilidade de uma arbitrariedade que não se encontra em Saussure é pelo fato da arte estar aparentemente, ou melhor, imaginariamente localizada no exterior da lingüística. Isso faz parte de sua fundação, da própria posição de Saussure a qual converge para o campo científico.

Acreditamos que foi por essa mesma via que Lacan pode formular o seguinte aforismo: “o significante representa o sujeito para outro significante”. Se o significante

Um, o qual Lacan nomeou de significante mestre, se encontra na causação do sujeito é porque só a partir do dois que o sujeito pode nomear o Um: *“Escolhe!”*; *mas acrescenta-se: “O signo será este, não outro”*. Isso está em acordo com a teoria de alienação do sujeito. Esta é a arbitrariedade do sujeito: nomear o significante que já estava lá. É por um efeito que o sujeito efetua uma escolha já realizada. Podemos dizer que o sujeito da ciência é aquele que não assume sua invenção porque está alienado do Um. Esse é o efeito, o surgimento de um sujeito alienado do Um entre o dois e toda cadeia possível, um sujeito dividido, um sujeito que se encontra entre a barra - o sujeito barrado. Por conseguinte, o sujeito é efeito do significante. O sujeito é insaciável de sentido, tendo em vista sempre sua divisão na ordem da cadeia significante. É pela via do desconhecimento dessas propriedades da língua que na filosofia o sujeito pode aparecer enquanto uma categoria conceitual, na proporção que o sujeito sempre terá um sentido a isso que subsume do rechaço do conhecimento na filosofia e, principalmente, no discurso científico: a invenção de sentido. É por que a ciência rechaça as teorias das origens que o sujeito pode ser atribuído ou, pelo menos, suposto.

Mas voltamos ao ato que não é a significação do significante. O corte não é o ato. Trata-se do corte como conseqüência do ato, como o lugar da posição perante a cadeia significante. Por conseguinte, podemos dizer que o problema da origem do corte é sempre presente, pois uma posição é necessária perante a massa amorfa. Posição que é sempre a origem do mal-estar do sujeito no campo da ciência. O sujeito e toda a sua subjetividade encontram-se no interior da ciência. Ambos, sujeito e subjetividade estão lá sempre numa situação que é vislumbrada como sendo maléfica a produção de conhecimento. Seria interessante verificar a diferença entre conhecimento, saber e sentido. Nos parece que na

ciência saussuriana o conhecimento e o sentido são a mesma coisa. Portanto, ir ao encontro do não-sentido é uma tarefa que consiste no desconhecimento, num *des-conhe-ser*.

Pode-se entender qual foi a posição de Saussure em relação às linguagens: a língua é norma de todas as outras manifestações da linguagem. Essa é uma posição perante a massa, perante o não-sentido. Uma posição que diz: “Escolhe!”, mas acrescenta: *deve ser esta a posição de todo aquele que se encontra no campo da ciência*.

Todo esse debate, que resulta de um itinerário que divide o campo da ciência com o campo da arte, um trajeto que é o limite entre eles, tem a seguinte razão: que para tratar da língua e da música é necessária uma teoria que aponte na direção em que o arbitrário tenha um lugar enquanto paradoxo do não-sentido. *O arbitrário é como uma composição*. Essa poderia ser uma saída para qualquer avanço nos estudos da língua e na sua relação com as outras linguagens, neste caso aquelas que se remetem ao campo da arte. Podemos dizer que trata de um princípio semiológico. É necessário construir uma teoria que relacione a língua com o não-sentido, a língua com a massa amorfa, uma massa isotrópica onde não há diferença e nem repetição, pois na diferença há corte e na repetição há significante.

Consideramos que os paradoxos levantados até aqui, os quais remontamos no *Curso de Lingüística Geral*, não foram superados ainda pela lingüística e pelas ciências humanas. Trata-se de rever no *Curso* qual o papel da língua e o objeto da lingüística. Seria ainda a língua o único objeto da lingüística? Por que a língua também é interesse de outras ciências humanas, da filosofia, da antropologia, da arte como a música, ou mesmo a psicanálise? A resposta a essa pergunta parece ser encontrada no *ponto de vista* saussuriano, na posição do fundador da lingüística moderna:

Bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que é o ponto de vista que cria o objeto [...] *é necessário colocar-se [posição] primeiramente no terreno da língua e toma-la como norma de todas as outras manifestações da linguagem* [ponto de vista] (SAUSSURE, s.d. p. 17-16, grifo e comentário nosso).

No capítulo IV do *Curso*, Saussure trata do valor lingüístico do signo e principalmente da língua. Qual seria o papel da língua? Qual seria a verdade no horizonte? Podemos formular que a verdade no horizonte seria papel da ciência, que segundo Saussure é o mesmo papel da lingüística.

O papel característico da língua frente ao pensamento não é criar um meio fônico material para expressão das idéias, mas servir de intermediário entre o pensamento e o som, em condições tais que uma união conduza necessariamente a delimitações recíprocas de unidades (op.cit., p. 131).

Assim, a lingüística se ata ao discurso da ciência na medida que o papel da língua para o lingüista é atribuir signos que se encontram em um sistema de relação entre eles. Trata-se então de descrever esse sistema, de especificar suas regras, a sua mutabilidade e imutabilidade. A verdade no horizonte sobre a língua é a origem do signo. Ora, a origem é uma invenção do lingüista. Diz-se que falar de origem é coisa de artista.

Saussure parte de que o pensamento é como uma nebulosa, uma mancha difusa que escapa a possibilidade de representação. Uma massa amorfa e indistinta onde as idéias não possuem ordenação e conseqüências. Um imaginário infinito, difuso e vago. Não tem entrada e nem saída. É indestrutível, irreduzível e impossível de dominar no seu próprio território. Não se dominam pensamentos através de pensamentos. O lugar dos pensamentos é um poço sem fundo, isso que Saussure denominou de *reino flutuante*, a massa amorfa A.

Do outro lado, a massa amorfa B: os sons. a matéria da qual a língua falada se utilizará como meio. Não devemos nos comprometer em afirmar que a matéria exclusiva da linguagem seja os sons. Aliás, sempre será uma articulação entre duas substâncias, entre o pensamento e um meio material. Mas onde está a verdade no horizonte no papel da língua?

A língua tem como papel colocar uma ordem no caos, ou seja, estruturá-lo, dar consistência e organizá-lo. A língua é ao mesmo tempo o que possibilita o sentido, pela via de um corte delimitado, e segrega o não-sentido como tudo que não se reduz à ordem do significante e do significado. Em contrapartida, sua consistência é atribuída a partir do caos, pois é neste ponto em que opera. Só podemos afirmar o sentido em contraposição ao não-sentido, ou seja, é preciso sempre que algo fique fora para que tenhamos no horizonte a possibilidade de sentidos. Não conseguimos através da ciência uma outra forma de se confrontar com o não-sentido que não seja pela via do sentido. Podemos colocar que neste problema trata-se da identificação, de exterioridade e interioridade, de identidade e diferença. Entretanto, trata-se de abordar o não-sentido por outras vias, de se haver com ele por outra forma que não seja um anteparo de sentidos. Mas encontramos um paradoxo: como encontrar o não-sentido que não seja pelo desajustamento do sentido? É possível através da língua? Se a língua é um meio fônico de organização e guarnecimento em relação ao não-sentido, trataríamos da desconstrução dela própria, de reinventá-la.

Para essa resposta talvez seja necessário tomar um ponto de vista diferente do de Saussure. Trata-se, ao contrário, de não tomar a língua como norma de todas as outras manifestações de linguagem por que, desta forma, traríamos todas as outras manifestações para o campo do sentido. Se a língua é meio entre pensamento e som, um meio de por ordem no imaginário, criando unidades de pensamento, por conseguinte, como norma de todas as outras manifestações da linguagem, a música, enquanto mais uma dessas manifestações, seria uma outra forma de organizar o caos. A arte estaria então inscrita como outra forma de regular e de promover o sentido. Trata-se de mostrar que a música vai além de um simples organização e tratamento de pedaços de real. Tem-se como hipótese

que a música possui uma sintaxe, entretanto, expõe esse pedaço, lhe instaura um lugar em movimento em que possa ser encontrado.

De certa forma, se a língua é o objeto da lingüística e o ponto de vista é quem cria o objeto, trata-se na lingüística de Saussure de reinventar a língua. Uma tarefa de um artífice, uma tarefa que se encontra nas margens da arte e da ciência.

CAPÍTULO 3 - MÚSICA E LINGÜÍSTICA: UM PROBLEMA SEMIOLÓGICO

3.1 Semiologia da língua

O propósito de uma pesquisa da escuta que não se remeteria ao processo de constituição do objeto ou de significação tem como origem três campos discursivos, a lingüística, a psicanálise e a música. Cabe perguntar qual o caminho percorrido para chegarmos a uma escuta que tem como orientação o não sentido, neste caso, na psicanálise e na música, e talvez no interior da própria lingüística, desde que no estudo da língua o não-sentido tenha lugar.

Supõe-se, em primeiro lugar, que algo marca uma diferença no que se refere a uma escuta determinada na psicanálise bem como na música; de que essas escutas não progridem na direção de uma significância, e se há uma possível progressão para um determinado sentido de uma operação lingüística que remonta um processo de significação, então pareceria que se encontra nas relações de superfície do discurso, dos seus efeitos; estratégia que institui o sujeito discurso através do engendramento da significação, que teria no seu horizonte o encontro com as polifonias das palavras ¹, descontinuidades e rupturas do sentido, mas que, entretanto, poderia haver nessas escutas algo que não se concretiza, ou melhor, que aparece como falta: uma relação entre a escuta e o seu objeto -

¹ Ressaltamos que o termo polifonia tem uma orientação oposta ao termo polissemia. A polissemia da palavra consiste na sua qualidade de uma ou mais significações. Esse fato lingüístico está orientado por um registro do sentido. Já o termo polifonia da palavra consiste na multiplicidade de escutas sobre a matéria fônica do significante. A impressão polifônica da palavra é a matéria que constitui o não-sentido, logo, a orientação ao registro que exclui o sentido.

aquele que escuta e a própria escuta que o constitui como sujeito. Esta operação de significação, que surge de uma escuta, emerge nas superfícies do discurso sob a aparência de laço de apreensão de poder do sujeito sobre o objeto, de uma escuta localizada em uma determinada ordem discursiva. Ao contrário, tratar-se-ia na psicanálise e na música de uma escuta que visa o descarrilhamento desta ordem de sentido, de algo impossível de se encontrar no interior do discurso, uma significação para o próprio sujeito que o enuncia. Trata-se de uma escuta que, em primeiro lugar, situa-se no interior das estruturas para então se lançar além de toda a ordem discursiva. Trata-se na psicanálise e, em certa medida, na música de uma escuta de um discurso às margens de um laço social; laço que entendemos como a relação entre dois sistemas semiológicos diferentes.

Poderíamos conjecturar que esta naturalização de uma relação direta entre sujeito e objeto não existe, seja lá onde for. No entanto, não se trata apenas disso. Trata-se também de demonstrar tanto na psicanálise como na música a existência de um modo de escuta que suspende e marca no interior de qualquer discurso toda a falta de relação analógica de conformidade, continuidade e identificação entre a escuta e o objeto. Na psicanálise, na medida que o sujeito se põe a falar ele constitui o seu objeto à partir de uma posição em que se encontra em relação ao seu próprio discurso.

É uma proposta de pesquisa que deriva de uma espécie de enigma, e que tem sua origem em um determinado enunciado que se reproduz e naturaliza, o qual temos observado tanto no campo da música quanto da psicanálise, que tem cunho de aforismo ou provérbio. Trata-se de uma máxima ou ditado que se diz, como se fosse algo claro e evidente: *para ser um psicanalista tem que ter uma boa escuta ou para ser músico tem que ter ouvido*. Para nós se trata de uma mesma coisa – ter uma escuta – um preceito que enuncia a regra que para ser tem que ter. Há nisto toda a tradição de um pensamento entre

a existência de uma relação entre o ser e o ter, entre uma relação naturalizada do sujeito com um objeto. Ora, trata-se de uma escuta que se constitui pelo desejo de um poder sobre o objeto. Objeto e escuta que são aqui impossíveis de separar. Trata-se de abordar a escuta por outras vias que não tem como origem o seu objeto. Que seja prescindível nesta escuta a pergunta sobre o ser do objeto. Ou seja, se uma determinada escuta cria um objeto, pode-se determinar um sujeito que se encontra no interior daquilo que esse fenômeno instaura: uma determinada ordem discursiva (*o ponto de vista cria o objeto e, como adendo, um sujeito da escuta*).

Neste ponto, pode parecer que a escuta também não é simplesmente um modo de significação, nem uma prática e muito menos um instrumento de acesso ou de ação sobre determinados objetos sonoros. Que por outro lado, não deveríamos partir de um princípio que toma a escuta como o próprio objeto como saber que se pretende apoderar. No entanto, o que é suscetível deste enunciado enigmático “para ser um... tem que ter uma boa escuta” é que essa escuta se encontra no corte desta relação mesma entre o sujeito e o objeto. Ou diante disso, que a escuta está no nível de uma regularização e prescrição de determinadas regras do discurso sobre a pesquisa do objeto. Mais ainda, se trata da pesquisa de um enunciado que é o amálgama da música e da psicanálise, a pedra angular localizada nessa proposição complexa e enigmática.

Na música esse amálgama se encontra principalmente em toda uma disciplina que se denomina percepção musical. Uma disciplina prática que não se restringe simplesmente às percepções de altura, timbre, intensidade e textura do discurso, mas que a partir dessas propriedades se possa encontrar uma célula germinativa, um determinado modo, uma determinada cadência, tema ou série, aquilo que constitui o enunciado ou o material que possibilita o discurso. No entanto, os métodos tradicionais de ensino da disciplina

percepção musical instauram uma determinada escuta, uma escuta orientada para o sentido. Trata-se para nós da impossibilidade de uma escuta generalizada. Não há uma escuta onde o lóbulo espectral da recepção é omnidirecional. A escuta é sempre direcionada por um determinado ângulo, assim como o ponto de vista.

Já na psicanálise, o amálgama da escuta se encontra na instauração e manutenção de um laço artificial: a transferência. É sob a transferência que se escuta. Escuta que é íntima desse laço, que é dirigida sempre a um Outro (A), código da Linguagem, que se instaura como discurso entre o psicanalista e o psicanalisante. Um Outro (A) que é suposto, um outro discurso forjado; um Outro (A) que no fim se desmorona e sucumbe pela via do não-sentido, por uma inexistência de relação. Não se trata de uma unidade, e muito menos de uma continuidade entre o que é uma escuta na psicanálise e uma escuta na música. Trata-se daquilo que é colocado como bases de um enunciado que pretende como fim estabelecer uma relação de poder sobre o objeto: através dessa palavra enigmática, que se encontra na mesma estrutura proposicional, a escuta; ou seja, ter uma escuta para ser. Se a escuta é sempre não toda, unidirecional, por conseguinte, o ser é não todo. Trata-se de quais possibilidades se enunciam nesta proposição. No entanto, essas possibilidades terão caráter secundário, pois tentaremos aqui mostrar que na direção das origens, tanto na língua, na psicanálise e na música se encontram pedaços de real para a criação de novos sentidos.

Nesse ponto, pretende-se delimitar uma orientação de pesquisa que tem em comum tanto na psicanálise como na música uma escuta para o não-sentido, das rupturas, das impossibilidades entre sistemas e discursos. A partir de um pequeno pedaço de não-sentido talvez possa surgir a possibilidade de uma multiplicidade, a possibilidade de um lóbulo circular, mas que, no entanto, pede uma resolução como artifício, como invenção,

pelo simples fato de que há de concretizar a escolha da direção do sentido. Mas desejo manter essa questão: qual o papel do não-sentido na lingüística? Ou mesmo, por que realizar essa pesquisa a partir de um campo que tem por objeto um determinado ponto de vista, o qual visa uma fidelidade com o sentido no trilha da busca da verdade sobre o objeto? O motivo pelo qual nos impulsiona é que neste campo - a lingüística -, em primeiro lugar encontramos uma teoria sobre o sentido. Essa asserção impõe a seguinte pergunta: a música como arte dos sons pode ser analisada a partir da lingüística? Há relação de engendramento, de homologia e interpretância entre o objeto da música e o objeto da lingüística, a língua?

Partimos de um texto de Benveniste ¹: *semiologia da língua* ². Neste trabalho, o autor trará a semiologia da língua como o estudo da relação de sistemas semióticos. A partir disso, formula-se mais algumas questões. Como se pode relacionar sistemas semiológicos diferentes? A música possui uma semiologia? Pode esta ter alguma relação com a língua?

Inicialmente Benveniste nos trará o panorama de uma leitura da teoria de Peirce ³ e de Saussure ⁴. Pierce dedicou-se toda sua vida a elaboração do conceito de semiótica, a partir da denominação *σημειωτική* que John Locke aplicava a uma ciência dos signos e das significações. O esforço de Pierce tem como consequência a elaboração de uma teoria bastante complexa onde se tenta dar conta de uma análise de noções lógicas, matemáticas, físicas, psicológicas e religiosas. Em suma, trata-se da construção de uma “álgebra universal das relações”, visando repartir a totalidade do *real*, do concebido e do vivido nas

¹ Émile Benveniste (1902-1976).

² Benveniste, E. *Semiologia da língua*. In: _____. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas, SP: Pontes, 1989. pp. 43-67.

³ Charles S. Peirce (1839-1914).

⁴ Ferdinand de Saussure (1857-1913).

diferentes ordens de signos. Segundo Benveniste, o que resta dessa grande arquitetura lógica é uma tripla divisão dos signos em *ícones, índices e símbolos*.

Se para Benveniste a questão é construir uma semiologia da língua, não haveria contribuições oriundas da teoria de Peirce. A mesma é descartada nesta reflexão, haja vista que Peirce não especificou e nem formulou nada sobre a língua e muito menos se interessou pelo seu funcionamento. A crítica de Benveniste a Peirce resume-se no fato que sua teoria semiótica sobre os signos descarta todo engendramento do sentido no seio da sociedade e toda a relação de compreensão entre os sistemas de signos. Ou seja, a teoria de Peirce não inclui uma teoria da relação do signo com o discurso. Portanto, Benveniste não vê qual seria a utilidade operacional dessas categorias - ícones, índices, símbolos (qualisigno, sinsigno e legisigno) -, nem em que elas ajudariam o lingüista a construir a semiologia da língua como sistema.

A crítica de Benveniste à teoria de Peirce vai ao encontro de uma pergunta colocada no capítulo anterior do nosso trabalho. Qual o lugar do Um, do que amarra a primeira relação de signo na teoria peirciana? Ou seja, quando tratamos da semiologia sempre haverá no horizonte uma pesquisa orientada pela seguinte pergunta: qual a origem da lei e qual a consistência do laço dos signos na língua? O que faz laço entre os signos e entre os sistemas de signos? Eis a resposta proposta por Saussure: a *língua*, haja vista que é a norma de todas as outras faculdades de linguagem.

A dificuldade que impede a aplicação dos conceitos peircianos está no fato de que o signo é colocado na base do universo inteiro. O signo é o princípio de definição para cada elemento e princípio de explicação para todo o conjunto. Em Peirce, “o homem inteiro é um signo, seu pensamento é um signo, sua emoção é um signo” (BENVENISTE, 1989, P. 45). Deste modo, o signo é um todo fechado que não se remete a nenhuma cadeia de

signos. Deste modo, Benveniste aproxima o conceito de signo em Peirce a uma variável matemática. Em outras palavras, significa dizer que o signo é uma variável da qual seu valor depende exclusivamente do valor dos outros signos no interior de um determinado sistema. O fato é que para Peirce os signos não podem funcionar identicamente nem pertencer a um sistema único. Acontece que nessas condições Peirce exclui a possibilidade da significância, ou seja, o valor do signo em Peirce não depende de um sistema universal. É por esse fato que essa teoria não se presta a uma análise da língua. É uma teoria que tenta dar conta de um signo onde não há a não-relação, onde não haveria impossibilidade para um signo. Na teoria Peirciana, todo valor do signo é arbitrário, por isso comparamos o signo com a variável matemática. O que isso implica? Que a teoria semiótica não se inclui na ciência que estuda a vida dos signos no seio da sociedade, ou seja, a semiologia. A semiótica peirciana não é uma parte da semiologia.

Neste ponto, Benveniste apresenta Saussure com uma posição metodológica e prática oposta a Peirce. No entanto, Benveniste inicia tropeçando em alguns paradoxos da teoria saussuriana. Em primeiro lugar, na afirmação de que, na teoria saussuriana, a reflexão procede da língua e toma a língua como seu único objeto. Lembramos o fato de que para Saussure é o ponto de vista que cria o objeto, logo, o método, a posição ou modo, enfim, a Lingüística, deverá inventar o seu objeto, ou seja, a língua. Em Saussure a língua é sempre um objeto inventado. Em segundo lugar, no paradoxo inerente a tripla tarefa da lingüística: 1) descrever sincronicamente e diacronicamente todas as línguas conhecidas; 2) depreender as leis gerais que operam nas línguas; 3) delimitar-se e definir-se a si mesma ¹.

Ora, Benveniste não é um qualquer lingüista, muito pelo contrário. Nosso interlocutor denuncia o caráter estranho desse programa.

¹ Saussure, F. *Cours de linguistique générale* (C.L.G.), 4^o ed., p.21. In: Benveniste, E. *Problemas de Lingüística geral*. Campinas, SP. Pontes, 1989, p. 21.

A lingüística terá então por objeto, em terceiro lugar, definir-se a si mesma. Essa tarefa, se se quer entendê-la plenamente, absorve as duas outras e, num certo sentido, as extingue. Como pode a lingüística delimitar-se e definir-se a si própria, senão delimitando e definindo seu objeto próprio, a língua? (BENVENISTE, 1989, p.46).

Se só podemos definir a lingüística a partir do seu objeto, como delimitar um objeto se não possuímos um método para esse empreendimento? Segundo Benveniste, é justamente esta a exigência do programa de Saussure: “o lingüista não pode considerar uma dessas tarefas independente das outras nem assumir alguma delas até o fim se não tiver tomado consciência antecipadamente da singularidade da língua entre todos os objetos da ciência” (BENVENISTE, 1989, p.46). Eis toda audácia e força do projeto saussuriano: “A leitura do *Curso* confirma facilmente que, para Saussure, uma lingüística não é possível senão com esta condição: conhecer-se, enfim, descobrindo seu objeto” (ibid., op. cit.).

Essa leitura de Saussure diverge um pouco daquela proposta neste trabalho. Em primeiro lugar, por que Benveniste supõe que a lingüística no *Curso* já existe. Ou seja, ela já está inventada sei lá por qual força oculta, basta conhecê-la. Em segundo lugar, mantém-se essa mesma lógica em relação ao objeto: descobrir um objeto que já estava antes da existência da Lingüística: a língua como um sistema. Ora, isso irá ao desencontro da orientação que propõe Saussure: “[...] bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que é o ponto de vista que cria o objeto [...]” (loc.cit.). Uma orientação proposta que consiste numa criação estética. A lingüística e o seu objeto é um invento a partir de um determinado lugar; lugar que se denomina o campo da ciência, de um território que instaura um paradoxo, na medida que expurga a noção própria de invento do seu interior deixando a cargo da metafísica.

Segundo Benveniste, toda a semiologia procederá de uma questão: “Qual o objeto ao mesmo tempo integral e concreto da lingüística?” (SAUSSURE, In: BENVENISTE, 1989, p. 46). O primeiro passo de Saussure visa arruinar todas as respostas anteriores: “De qualquer lado que se aborde a questão, em nenhum lugar o objeto integral da lingüística se oferece a nós” (ibid., op.cit.). A primeira estratégia para resolver esse paradoxo tem em vista separar a língua de todas as outras manifestações da linguagem. Benveniste utiliza como exemplo uma clássica passagem do *Curso*:

Tomada em seu todo, a linguagem é multiforme e heteróclita; a cavaleiro de diferentes domínios, ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica, ela pertence, além disso, ao domínio individual e ao domínio social; não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade.

A língua, ao contrário, é um todo por si e um princípio de classificação. Desde que lhe demos o primeiro lugar entre os fatos da linguagem, introduzimos uma ordem natural num conjunto que não se presta a nenhuma outra classificação (SAUSSURE. In: BENVENISTE, 1989, p.47.).

Benveniste argumenta que a preocupação de Saussure é descobrir um princípio de unidade que domina a multiplicidade de aspectos com que nos aparece a linguagem. Ou seja, o que faz com que os signos se liguem uns aos outros? A resposta a essa pergunta é remetida no próprio *Curso* para o campo da psicologia, e por esta razão o interesse do psicólogo pela lingüística. Trata-se de explicar o laço no interior do signo, entre o significante e o significado, bem como a relação entre os signos num determinado sistema, para se obter a resposta sobre a origem do laço social.

O princípio de unidade da língua é o que permite classificar a linguagem entre os fatos humanos. Conforme colocado por Benveniste, a partir da língua podemos entender o princípio de qualquer manifestação da linguagem, por dois conceitos que irão introduzir a semiologia: o princípio de unidade e o princípio de classificação. Em outras palavras, o princípio de unidade da língua é a condição que classifica a linguagem. A língua funda a

linguagem, entretanto ela tem um lugar no conjunto das manifestações da linguagem. É uma afirmação paradoxal de Saussure da qual Benveniste não toma como um problema, haja vista que essa é a hipótese artificial que coloca a lingüística no campo da ciência.

Se o último parágrafo aparece como confuso não é à toa. A diferença entre língua e linguagem não é tão bem demarcada por Saussure como afirma Benveniste. Benveniste nos diz que a língua é uma manifestação da linguagem e, por outro lado, que o princípio de unidade da língua funda e determina todas as outras manifestações da linguagem. O princípio de unidade, o qual denominamos de *lei*, é um princípio que está na origem do discurso, seja ele a língua, a música ou qualquer sistema de signos. Entretanto, é a língua como norma de todas as outras manifestações da linguagem que determina esse princípio. Ou seja, o paradoxo se instaura nisto: o princípio de unidade que tem origem na língua é o que funda a língua que é norma de todas as outras manifestações de linguagem, mas que, entretanto, também é mais uma manifestação da linguagem. O conceito de princípio de unidade na língua é um princípio de classificação e o caminho para resposta da pergunta sobre a causa do interesse das outras ciências humanas pela lingüística, em particular aquelas que se interessam pela origem do laço social. Ora, desde o início do *Curso* foi afirmado por Saussure que a origem da lei é o que está no princípio de unidade da língua.

Por conseguinte, implica dizer que é através do estudo da língua que podemos encontrar a resposta para a origem do laço social. Esta é a maior audácia do projeto saussuriano, mas que, entretanto, por uma manobra, é entregue como tarefa de uma outra ciência. Ciência nomeada e que devemos inventar. A lingüística faria parte dessa ciência que não existe ainda, a qual se ocupará dos outros sistemas da mesma ordem no conjunto dos fatos humanos, *a semiologia*. Cabe aqui citar essa passagem do *Curso*.

A língua é um sistema de signos que exprimem idéias, e é comparável, por isso, à escrita, ao alfabeto dos surdos-mudos, aos ritos simbólicos, às

formas de polidez, aos sinais militares, etc., etc. Ela é apenas o principal desses sistemas.

Pode-se, então, conceber *uma ciência que estude a vida dos signos no seio social*; ela constituiria uma parte da **psicologia social** e, por conseguinte, da **psicologia geral**; chamá-la-emos de *Semiologia* (do grego *sêmeion*, “signo”). Ela nos ensinará em que consistem os signos, que leis os regem. Como tal ciência não existe ainda, não se pode dizer o que será; ela tem direito, porém, à existência; seu lugar está determinado de antemão. A lingüística não é senão uma parte dessa ciência geral; as leis que a semiologia descobrir serão aplicáveis à lingüística e esta se achará dessarte vinculada a um domínio bem definido no conjunto dos fatos humanos.

Cabe ao psicólogo determinar o lugar exato da semiologia [Saussure não se implica nesta questão sobre o laço social, ou seja, sobre as origens: *isso é um problema para a psicologia!*]¹; a tarefa do lingüista é definir o que faz a língua um sistema especial no conjunto dos fatos semiológicos. A questão será retomada mais adiante; guardaremos, neste ponto, apenas uma coisa: se, pela primeira vez, pudemos assinalar à lingüística um lugar entre as ciências foi porque a relacionamos com a Semiologia (SAUSSURE, 1969, p. 24, grifo nosso).

Fica claro nessa passagem de Saussure que a semiologia seria a ciência dos signos no seio da sociedade. Quais as leis que regem os signos das manifestações da linguagem na vida social? Ora, o estudo da música no que concerne aos seus signos, desta forma, estaria remetido a semiologia e não a lingüística. Entretanto, há um problema metodológico e prático, como havíamos apontado no capítulo anterior; quando Saussure toma a língua “com norma de todas as outras manifestações da linguagem”. Nessa afirmação, Saussure, remete todas as questões sobre o problema da lei de regência dos signos em um determinado sistema como uma metonímia do laço do signo na língua, ou seja, o princípio de arbitrariedade do signo. Nesse sentido, o estudo das estruturas musicais, de toda sintaxe de regência de determinada obra seria o deslocamento do estudo do signo lingüístico. Assim, se faz o interesse do músico no estudo do signo lingüístico. Mas essa não é a conclusão de Benveniste. Segundo o mesmo a língua consiste em:

“um sistema de signos onde, de essencial, só existe a união do sentido e da imagem acústica, e onde as duas partes do signo são igualmente

¹ Saussure se remete a Ad. Naville, *Classification des sciences*, 2º ed., p. 104.

psíquicas”¹. Onde a língua acha sua unidade e o princípio de seu funcionamento? Em seu caráter semiótico. Por este define sua natureza, por este também ela se integra num conjunto de sistemas de mesmo tipo (BENVENISTE, 1989, p. 49).

Benveniste aponta que para Saussure o signo, diferentemente de Peirce, é uma noção lingüística que se estende a certos ordens de fatos humanos e sociais. Isso significa dizer, por outro lado, que o campo de estudo do signo é a semiologia. Estenderia a esse domínio, dos sistemas de signos homólogos, mais além do estudo da língua. Para Saussure, o que caracterizaria esses sistemas como homólogos é a qualidade de serem sistemas de signos. A língua “é apenas o mais importante desses sistemas” (Ibid., p. 49). Apenas? Isso não parece ser um simples detalhe. Vale ressaltar que esse detalhe lançará o problema da lingüística para a ordem semiológica, tendo em vista que Saussure devolve a ciência futura – a semiologia - o papel de definir o próprio signo lingüístico: “Para nós, [...] o problema lingüístico é antes de tudo semiológico, e todos os nossos desenvolvimentos emprestam significação a este fato importante” (SAUSSURE, *C.L.G.*, p. 32. In: BENVENISTE, 1989, p. 49).

Deste modo, o arbitrário do signo será desde sempre o princípio que rege a relação da lingüística com a semiologia e com o conjunto dos sistemas de linguagem. Por conseguinte, os sistemas que pertenceriam à semiologia estariam no mesmo plano da língua. Segundo Benveniste, a classificação semiológica de um sistema deve ser realizada através de um princípio de unidade, representado pelo signo, na sua propriedade arbitrária. É a partir desse princípio prévio de classificação que se sustentarão os fundamentos da semiologia.

Enfim, se lançará a seguinte questão: Os ritos simbólicos, as formas de polidez são sistemas autônomos? O que é interessante em Benveniste é que esses sistemas sustentarão

¹ Saussure. In: Benveniste, 1989, p. 49.

a sua relação semiológica por intermédio de um discurso. O princípio de arbitrariedade do signo num sistema semiológico é sustentado pelo discurso, mas que, para nascerem e se estabelecerem como sistema se supõem a língua que os produz e os interpreta. As relações entre esses sistemas constituirão o objeto da semiologia.

Benveniste dá continuidade ao projeto de Saussure na sua artificialidade que convém a invenção do objeto. O enigma do paradoxo do signo no que tange a sua propriedade de arbitrariedade é o problema semiológico para todos os sistemas da linguagem. Essa também é a origem de um interesse da lingüística pelos outros sistemas de linguagem: os ritos simbólicos, a escrita, o alfabeto dos surdos-mudos, os sinais militares, e etc, e vice-versa. Para finalizar resta perguntar se a música poderia ser considerada como sistema semiológico.

3.2 As relações dos sistemas

No tópico anterior chegamos a uma definição do princípio de classificação semiológica de um sistema de linguagem, através da leitura de Saussure e de Benveniste. Essa premissa é de extrema importância em nossa pesquisa, haja vista que estamos nos orientando em três campos discursivos, a lingüística, a partir de Saussure, a música, no que tange a percepção dos sons e a psicanálise, no que diz respeito ao campo freudiano e a orientação lacaniana. Em relação à psicanálise o problema semiológico, a princípio não teria tanta expressão, pois os signos desse sistema vêm da língua. Entretanto, na psicanálise se trata de uma outra língua (trataremos esse assunto mais adiante). Mas na música, seria

possível uma relação entre esse sistema e a língua? Talvez seja importante perguntar se a música pode ser considerada um discurso.

Segundo Benveniste, “o papel do signo é o de representar, o de tomar o lugar de outra coisa evocando-a a título de substituto” (BENVENISTE, 1989, p 51). A semiologia trataria de explicar a relação dos signos, ou seja, daquilo que os une, que os encadeiam e, principalmente, o seu modo de significação. A condição humana se daria pela manifestação desses sistemas de signos, sejam eles, nossos comportamentos, as condições da vida intelectual e social, a vida de relação, as relações de produção, ou a própria língua.

Como exemplo de alguns sistemas de signos, temos os signos de linguagem, os signos de cortesia, os signos da escrita, os signos exteriores, os signos monetários, os signos da arte, e etc. Um passo adiante dado por Benveniste é introduzir um princípio pelo qual se possa ordenar as relações e delimitar os conjuntos de signos.

Em primeiro lugar, teríamos o seu *modo operativo*. Será a maneira pela qual o sistema age ou se dirige (visão, audição, olfato, etc.). Na música, na língua e na psicanálise esse sistema age pela escuta (já apontamos em outro capítulo a diferença entre a escuta e a audição). A segunda característica de um sistema semiológico é o seu *domínio de validade*. As regras, os signos e operadores deverão ser reconhecidos e obedecidos num determinado domínio. Essas duas primeiras características tratarão da semiótica no interior da semiologia. A terceira característica é a *natureza* e o *número dos signos*, as quais são funções da primeira e da segunda condição. Como quarta característica, o *tipo de funcionamento*, que nada mais é do que a relação que une os signos e lhes confere valor e função distintiva, ou seja, a tarefa final da semiologia.

Da relação entre os sistemas, Benveniste descreve dois princípios que a determinam. O primeiro princípio é enunciado como *princípio de não-redundância* entre sistemas. Como exemplo, Benveniste fará a análise da relação entre a música e a fala.

Não há sinonímia entre sistemas semióticos; não se pode “dizer a mesma coisa” pela fala e pela música, que são dois sistemas de base diferente (BENVENISTE, 1989, p. 53).

Desse modo, Benveniste conclui que dois sistemas semióticos de tipo diferente não podem ser conversíveis. Na sua semiologia, a relação colocada entre sistemas semióticos deverá ser de natureza semiótica. Isso quer dizer que o valor de um signo será definido somente no sistema que o integra, ao contrário de Peirce. Ou seja, não há signos trans-sistemáticos. Isso se torna interessante na medida que instaura uma relação impossível.

Outra condição sobre a relação é se um sistema pode se auto-interpretar ou se ele deverá receber sua interpretação de um outro sistema. “A relação semiótica entre sistemas enunciar-se-á então como uma relação entre *sistema interpretante* e *sistema interpretado*” (BENVENISTE, 1989, p.54).

Segundo Benveniste, no trilha de Saussure, a língua é o sistema interpretante por excelência. Todos os signos da sociedade podem ser interpretados pelos signos da língua. Ora, se o papel do signo é o de representar, o de tomar o lugar de outra coisa evocando-a a título de substituto, é através dessa a operação, a qual se assemelha à metáfora, que a língua como sistema interpretante ocupará o lugar da representação dos sistemas interpretados.

Realizaremos uma breve digressão. Deste princípio, podemos elaborar o conceito sobre *interpretação*, por exemplo, como a representação do sentido do signo. Por conseguinte, o estatuto da verdade de toda interpretação será da ordem da substituição, de um efeito de semblante (aparência). Sabemos que a interpretação está no cerne da

psicanálise e que é a partir do livro “A interpretação dos sonhos (1900)” que Freud instaura o discurso psicanalítico. Mas esse conceito não deixa de ter também uma extrema importância no discurso musical, tendo em vista que toda leitura da escrita musical será uma interpretação dos signos da pauta, que é uma representação de sons. Não pretendemos tratar no momento do conceito de interpretação na música, entretanto, é interessante apontar o quão longe a interpretação está de uma noção de revelação da verdade. Para Freud, a interpretação é uma técnica utilizada para decifrar um enigma. Portanto, ela não é uma sentença verdadeira, mas sim um instrumento, uma técnica para atingir um fim.

O enigma pode ser o sonho, um fato cotidiano da vida do paciente, uma fantasia, uma dor, uma conversão do sintoma, o próprio sintoma, um chiste, um lapso, ou qualquer ato falho. Mas só serão enigmas aquilo que se faz questão para o paciente, uma questão que carrega o colofão da singularidade a partir de uma história particular. Ora, isso significa que uma mesma questão para duas pessoas diferentes não coincidirá necessariamente na mesma resposta, haja vista que o sentido para a questão é orientado pela história particular de cada um desses indivíduos. No fim, as interpretações orientam o sentido para elaboração de uma teoria singular como resposta de uma questão da vida do sujeito. Por isso que podemos afirmar que a resposta de uma questão para o sujeito da psicanálise é construída a partir da enunciação do seu próprio discurso. Posto que para muitos psicanalistas é possível dizer que o saber se encontra do lado do discurso do analisante, e que esse analisante que produz o discurso está alienado de sua verdade, ou seja, está sujeito ao próprio discurso e o seu enunciado. Vale ressaltar que:

Duas correntes filosóficas comentaram a noção freudiana de interpretação. A primeira, representada por Karl Popper (1902-1994) e seus herdeiros, afirmou que a psicanálise, na medida em que não é refutável, não pode ser promovida a categoria de ciência. A segunda, próxima de Paul Ricoeur e da fenomenologia, reivindicou para o freudismo o estatuto positivo de uma hermenêutica, passível de fornecer à

filosofia os instrumentos de uma verdadeira crítica das ilusões de consciência (ROUDINESCO; PLON, 1998, p 390).

O que nos interessa em Ricoeur (1977) é que para esse autor a interpretação psicanalítica orientará a escuta para o que denominará a plenitude da palavra. Entretanto, para Ricoeur a plenitude da palavra é a mesma coisa que plenitude de sentido, na relação intrínseca ao signo que a representa. Desta forma, toda a reflexão volta à palavra e torna-se hermenêutica.

Concordamos com Ricoeur quando afirma que a interpretação orienta a escuta para a plenitude da palavra. No entanto, para nós, a plenitude da palavra não é o sentido e sim o significante; aquilo que se caracteriza pela sua sonoridade pura, pela materialidade sonora descolada completamente do significado. Essa outra perspectiva sobre a plenitude, enquanto plenitude sonora do significante abonado do significado, aproximaria o conceito da palavra enquanto uma pura modalidade sonora, como nos signos musicais. Ou seja, a interpretação psicanalítica conduzira o discurso dos sentidos ao não-sentido da palavra, ao real sonoro e a possibilidade polifônica das modulações do som. Ora, deste modo, poderíamos através das modulações sonoras da palavra aproximar o som de um homólogo qualquer com sentido diferente obtendo assim uma possibilidade de re-significação, de escolha, ou quem sabe de uma nova invenção de sentido. Poderíamos chamar isso de poesia. Portanto, atingir a plenitude da palavra é chegar ao fim do sentido, aonde ele não tem seu lugar a não ser através de uma pluralidade de significação, próxima ao delírio, como invenção.

Não renego as descrições da problemática; continuo a dizer que os símbolos solicitam a interpretação por sua estrutura significante, pelo movimento de remetimento do sentido que lhes é imanente. Mas a explicação desse movimento do remetimento exige a tripla disciplina do desapossamento da antitética, da dialética. É preciso dialetizar o símbolo, a fim de pensar segundo o símbolo. Só então se torna possível inscrever a dialética na própria interpretação e retornar à palavra viva [...] Ao

retornar à escuta da linguagem, a reflexão passa para a plenitude da palavra simplesmente ouvida [...] A ambigüidade do símbolo não é, então uma falta de univocidade, mas a possibilidade de suportar e de engendrar interpretações adversas e coerentes cada uma em si mesma. (RICOEUR, 1977, p. 400).

Segundo Ricoeur, o que a psicanálise chama de sobredeterminação do sentido não se compreende fora de uma dialética do próprio signo, no seu interior, coordenada por uma unidade concreta. Com Ricoeur, estamos retornando da nossa digressão sobre a interpretação para o problema semiológico exposto por Benveniste.

Trata-se tanto num, como noutro, da relação que determina a unidade do signo (semiótica) e a relação entre os signos (semiologia). Por enquanto, pode-se afirmar que a relação intrínseca da unidade do signo pode ser a mesma que mantém a unidade do discurso. Em outras palavras, que na estrutura da unidade do signo se encontra a estrutura da unidade do discurso, mais ainda, que em Saussure, na arbitrariedade do signo lingüístico se encontra a origem do laço entre os signos.

Como havíamos demonstrado anteriormente em Saussure, bem como em Benveniste, a língua ocupa uma situação particular no universo dos sistemas de signos.

Se se convencionar designar por *S* o conjunto desses sistemas e por *L* a língua, a conversão se faz sempre no sentido $S \rightarrow L$, nunca o inverso. Temos aqui um princípio geral de hierarquia, apropriado para ser introduzido na classificação dos sistemas semióticos e que servirá para construir uma teoria semiológica (BENVENISTE, 1989, p. 55).

A partir desse princípio Benveniste classificará a música como um sistema não-semiótico. O argumento de Benveniste parte de que a música é feita de sons que são classificados como notas. Não há em músicas unidades diretamente comparáveis aos signos da língua. Portanto, a música mantém o princípio de *não-redundância* em relação à língua. O que organizaria as notas é um quadro organizador denominado por Benveniste de *gama*. Essa seria o princípio de unidade na música. A gama é um conjunto determinado

por notas dispostas, classificadas conforme a sua vibração num determinado intervalo de tempo.

Benveniste estaria fazendo a alusão a uma propriedade do som chamada altura. A altura remeteria a qualidade do som de ser mais baixo (grave) ou mais alto (agudo), de sorte que os sons graves vibram em frequências menores, enquanto os sons agudos vibram em frequências maiores.

Para Benveniste, não haveria limitação quanto à multiplicidade dos sons produzidos simultaneamente pelos instrumentos, nem quanto à ordem, à frequência ou a extensão das combinações. “O compositor organiza livremente os sons em um discurso que não está submetido a nenhuma convenção *gramatical* e que obedece a sua própria sintaxe” (BENVENISTE, 1989, p.56, grifo do autor). Portanto, o sistema musical não seria semiótico, haja vista que as notas só teriam valor no interior da gama como um conjunto recorrente às várias alturas. Para definir esse conjunto basta escolher as notas de música compreendidas no intervalo de uma oitava.

Poderíamos começar refutando Benveniste quando o nosso interlocutor afirma que não haveria limitação quanto à multiplicidade dos sons produzidos pelos instrumentos. Se o sistema musical possuísse tais características ilimitadas não poderia ser considerado como um sistema semiológico, haja vista que, um sistema semiológico possui um determinado domínio de validade. Ora, o que seria o domínio de validade na música?

Em primeiro lugar, esse domínio demarcaria todas notas possíveis num determinado sistema. Observem que utilizamos essa qualidade “determinado” para um sistema musical, pois nesse ponto já estamos prestes a admitir como hipótese que não existe apenas um único sistema musical. Não podemos trabalhar com quaisquer sons em quaisquer sistemas musicais. Há um específico modo de enunciado em música. Não é

permitido tocar as notas de um *blues* em música sacra, por exemplo. Há uma sintaxe própria a cada discurso.

Outrossim, que ao falar da nota estamos tratando de nomear um som. Neste ponto, podemos argumentar que na nota já possuímos um princípio do signo onde se une um som a um conceito. Um princípio dado por uma nomeação. A nota é um nome dado a um som a partir de um significando engendrado numa cadeia de sentido. Por exemplo, a nota dó, a nota ré e a nota sol não são sons: são signos que representam o som ligado a um significado o qual provém da relação com outros sons no interior de uma determinada gama. Benveniste faz disso tudo, nota e som, uma mesma coisa. Ora, para Benveniste a nota não é uma representação do som.

Em segundo lugar, Benveniste toma a gama como ilimitada. Apesar de afirmar que na gama há descontinuidade entre um som e outro, Benveniste afirma que nesse corte não se perderiam outras possibilidades sonoras. Na verdade o corte entre dois sons marca, além da descontinuidade, uma distância entre eles que provém de um salto sonoro, ou seja, entre eles há pelo menos um outro som. Outro engano recai ao se tomar a gama cromática bem temperada como a única existente.

Essa gama é a mais utilizada pelos compositores ocidentais há dois séculos, pelo menos por aqueles que não saíram dos “moldes tradicionais”. As frequências fundamentais de cada nota são obtidas a partir de uma frequência inicial N_0 , por multiplicação pelo fator $\sqrt[n]{2}$, tomando n os valores inteiros... $-1, 0, 1, 2, 3...$ (MATRAS, 1991, p. 38).

O que demonstra Matras é que a gama nada mais é do que uma padronização que tem como objetivo instalar uma determinada ordem no discurso musical. Isso pode ser explicado pela decomposição dos sons através da multiplicação de uma variável matemática. Por conseguinte, o compositor não organiza tão livremente os sons em um discurso próprio. Esse discurso está em princípio submetido a uma convenção gramatical,

ao contrário do que afirmava Benveniste. O compositor não é livre, ele está preso, maniatado a uma determinada ordem discursiva. Se fosse diferente disso, talvez não haveria laços musicais. Ou seja, poderíamos dizer que cada composição seria semelhante a um discurso delirante, do qual só o autor seria capaz de interpretar. De sorte que, mesmo quando interpretado pelo autor, continuaríamos sem entender absolutamente nada. Entretanto, não é exatamente isso que acontece; os compositores fazem laço musical.

O valor de cada nota, ao nome que se dá a um determinado som também pode mudar como na língua. O valor do signo musical também é arbitrário. No entanto, em relação ao valor o discurso diz: - escolha! Mas tem que ser este e não outro, pois o valor da nota depende de uma padronização no seio da vida social. Por exemplo, nem sempre a nota lá foi o nome de um som com frequência de vibração de valor 440 Hz.

Desde o século XVIII, os fabricantes de órgão efetuavam suas afinações a partir de uma nota de base tomada como referência: o lá do meio do teclado ou lá 3. Um decreto de 1859 fixou, na França, a frequência do lá 3 em 435 Hz. Até recentemente, esse número era adotado universalmente pelos fabricantes de órgão e piano. Infelizmente, uma Conferência Internacional reunida em Londres, em 1953, decidiu elevar o valor oficial do lá 3 e fixá-lo em 440 Hz [...] Resultou disso uma elevação progressiva do lá 3, felizmente interrompida pelo decreto de 1859. Era evidente que, com o lá 3 oficial fixado em 435, o lá de orquestra devia ser na prática, ligeiramente superior. [...] O resultado da decisão de Londres é que três anos mais tarde o lá 3 médio de orquestra passara para 444 Hz (MATRAS, 1991, p. 50).

Esse é um princípio de unidade da nota como signo ligado a uma ordem discursiva, uma padronização social que pode não ter o prognóstico esperado, como na decisão em Londres. Nesse caso, conforme o uso do signo na sociedade, houve ao longo do tempo uma alteração do seu valor. Isso demonstra que, como na língua, o signo musical possui um princípio de arbitrariedade quando disposto no discurso.

Outra limitação em relação ao uso das notas tem origem no próprio campo humano de audibilidade. Um ouvido médio só pode perceber uma onda sinusoidal se sua frequência

estiver compreendida, aproximadamente, num espectro entre 15 e 20.000 Hz. O limiar de audibilidade é a curva que expressa para cada frequência a energia expressa em *watts*. Nas margens do limiar de audibilidade temos o limiar da dor, o qual expressa a energia a partir da qual o ouvido além de uma sensação sonora tem uma impressão dolorosa. Esses dois limiares limitam a zona do plano energia/frequência chamada de *campo de audibilidade* (figura 1).

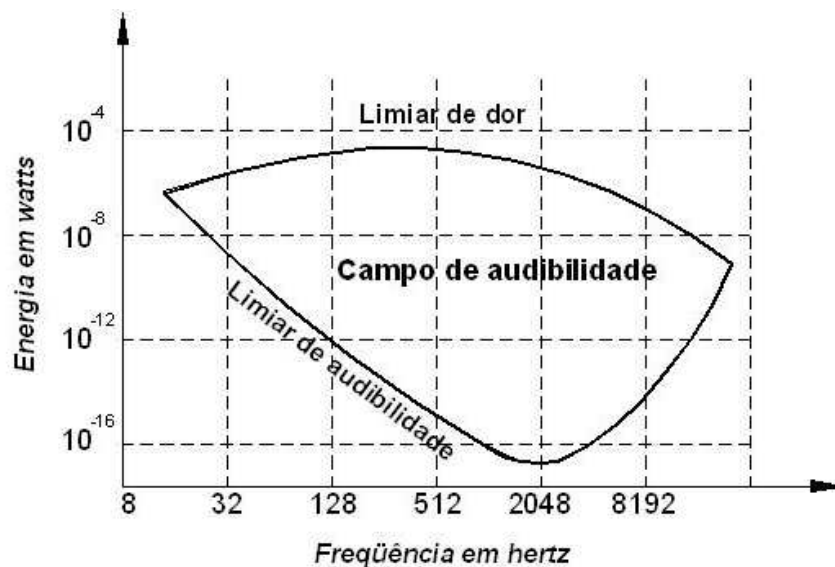


Figura 1 – Campo de audibilidade

Esse gráfico, além de demonstrar os limites do ouvido humano, no que tange ao limiar de dor, tendo em vista a quantidade de energia no interior do ouvido médio, e o limiar de audibilidade, tendo em vista a frequência da onda sonora (vibração) capaz de excitar o tímpano, também exprime um campo limite de trabalho para o músico. Por exemplo, uma orquestra é dimensionada conforme o campo de audibilidade e a acústica da sala de reprodução. O número de instrumentos, ou seja, a quantidade de violinos, violoncelos, violas, metais e madeiras dependem do volume sonoro necessário na sala (exterior) com o intuito de atingir um fim, uma vibração no ouvido (interior).

Essa possibilidade de modificar a intensidade de escuta de uma obra musical ou falada é uma contribuição das técnicas relativamente recentes de conservação (em disco ou fita magnética) e de difusão (por rádio) do som. A audição de um concerto, executado numa grande sala, seria intolerável numa peça de apartamento, se sua intensidade original fosse conservada; é por isso que o ouvinte dispõe de um *botão de regulagem de nível* em seu aparelho de reprodução, que lhe permite adaptar essa intensidade às condições locais de percepção. No entanto, a redução do nível provoca um *empobrecimento relativo em tons graves* que evidenciamos facilmente ao reduzirmos progressivamente a intensidade do som: tem-se a impressão que a orquestra torna-se cada vez menor e, finalmente, se reduz a alguns instrumentos. Remedia-se isso artificialmente, introduzindo no aparelho de reprodução (vitrola, gravador, rádio) *corretores* adaptáveis ao gosto do freguês, cujo papel é de *acentuar* mais ou menos as faixas de frequências graves (MATRAS, 1991, p. 37).

Benveniste admite a possibilidade da nota musical como unidade distintiva e opositiva do som, ou seja, como uma unidade semiótica. Mas não admite qualquer relação com a semiótica do signo lingüístico, que de fato a nota não poderia ser convertida em unidades da língua, em qualquer nível que seja. Em suma, Benveniste conclui que a música pode ser considerada como uma “língua”, uma língua que tem uma sintaxe, mas não uma semiótica.

A concepção benvenistiana é contrária ao que havíamos demonstrado anteriormente. Para nós, a nota é a conjunção de um significante e um significado. Esse último, o significante, é significado a partir de uma cadeia de signos organizados como sentido, que por fim irá se remeter a um modo de arranjo no campo de audibilidade. Ora, dessa forma, podemos dizer que a estrutura do signo na música é a mesma que o signo da língua, apesar de não existir uma relação direta de substituição entre eles. Isso mostra que o problema do signo na música deve ser levantado. Em outras palavras, que existe a possibilidade desse problema ser esclarecido na medida que entendemos a lógica de significação nesse campo.

Deste modo, podemos afirmar que o que estaria no centro da problemática semiológica e semiótica é o princípio de unidade entre os signos e no signo, respectivamente. Nenhuma teoria semiológica poderia abster-se desse princípio de unidade do signo e do sistema de signos. Todo sistema significante deve se definir por seu modo de significação. O modo de dispor essas unidades em um jogo de relações seria reponsável por produzir o sentido e especificar a sua natureza.

Para Benveniste a unidade e o signo devem ser tidos como características distintas. Ou seja, o signo é uma unidade, mas a unidade pode não ser um signo. A partir da idéia de unidade, nosso interlocutor afirmará que na música o som é o princípio. Muito estranho essa afirmação, haja vista que o próprio Benveniste já havia afirmado que a nota era também uma unidade na música. Existiriam assim mais de uma unidade em música?

A “língua” musical consiste em combinações e sucessões de sons [...] a unidade elementar, o som, não é um signo [...] Eis o exemplo típico de unidades que não são signos [...] Temos aqui um princípio discriminador: os sistemas fundados sobre unidades dividem-se entre sistemas com unidades significantes e sistemas com unidades não significantes. Na primeira categoria coloca-se a língua; na segunda a música (BENVENISTE, 1989, p. 59).

Pode-se considerar que o som, nesse caso, um tom puro ¹ como sendo um princípio de unidade? Ora, numa primeira análise sim, pois é a unidade da afinação de uma orquestra ou qualquer laço de músicos. Mas numa reflexão mais apurada não, tendo em vista que esse tom puro não pode ser qualquer som. Significa dizer que não sendo qualquer som ele estaria remetido a uma lógica de sentido, como demonstramos anteriormente pelo campo de audibilidade e conforme a necessidade acústica impressa no sistema. Portanto, o som em si não é um princípio de unidade, haja vista que o mesmo isolado da sua relação com outros sons pode ser considerado ruído ou barulho.

¹ “Chama-se *tom puro* um som sinusoidal simples (privado de harmônicos), fornecido por esse aparelho utilizado em música denominado *diapasão*” (MATRAS, 1991, p. 33).

Quero dizer com isso que não existem sistemas com unidades não significantes. Se o que caracteriza um sistema, de acordo com a teoria semiológica de Benveniste, é o princípio de unidade, necessariamente a unidade deverá ser entre dois significantes haja vista que para existir o número Um é necessário o conjunto vazio. Um som só se distingue de outro som por uma interrupção, aquilo que na grafia musical é denominado pausa de silêncio. Assim como o som, o silêncio também seria um significante.

A nossa posição começa a se fazer antítese de Benveniste em um ponto especial. Para Benveniste, não estaria claro que a música e arte em geral poderiam ser objetos de uma semiologia lingüística. O artista é o criador de sua própria semiótica: institui suas oposições em traços que ele próprio torna significantes em sua ordem.

As relações significantes da “linguagem” artística são descobertas *no interior* de uma composição. A arte não é jamais aqui senão uma obra de arte particular, na qual o artista instaura livremente oposições e valores que ele manipula soberanamente, não tendo nem “resposta” a dar, nem contradição a eliminar, mas somente uma visão a exprimir, segundo critérios, conscientes ou não, de que a composição inteira dá testemunho e torna manifesto (BENVENISTE, 1989, p.60).

Para nós uma obra de arte está desde sempre inserida em uma determinada ordem discursiva no tempo e no espaço. De maneira que o artista não instaura livremente e soberanamente os signos do sistema musical, e muito menos que não tenha nada a responder. Veremos nos próximos capítulos que existe uma ordem e um princípio de unidade que delimita alguns discursos musicais. Que o artista só se produz como autor através de um reconhecimento por semblante no discurso do Outro, naquilo que em sua obra transparece como uma certa submissão a uma determinada sintaxe da linguagem e a um determinado código. Só reconhecemos um discurso como não-delirante na medida que esse discurso realiza laço social. Esse seria o conceito de discurso para Lacan: “o discurso é aquilo que faz laço”.

Considerando a liberdade integral do artista, Benveniste concluirá que a arte é um sistema em que a significância é posta pelo autor da obra. A significância da arte não remeteria jamais a uma convenção identicamente recebida entre parceiros. Na língua, a significância estaria fundada na possibilidade de toda troca, de toda comunicação e de toda cultura. Deste modo, Benveniste desconsideraria uma outra leitura de Saussure, já comentada neste trabalho, a qual consiste que na língua a significância não estaria fundada na possibilidade de troca e de comunicação, mas sim em um papel característico frente ao pensamento: “servir de intermediário entre o pensamento e o som, em condições tais que uma união conduza necessariamente as delimitações recíprocas de unidades” (SAUSSURE, 1969, p. 131). Tanto na língua como na música os papéis consistem em instituir ordem no caos.

Uma coisa é certa em Benveniste. Nenhuma semiologia da arte, das cores, dos sons ou das formas, será formulada em cores, sons ou formas. A semiologia dos sistemas não-lingüísticos será emprestada de uma interpretação da língua, ela não poderia existir senão por uma semiologia da língua. Trata-se de uma necessidade impressa a lingüística para que deixe de lado um pudor em relação à interpretação de outros sistemas semiológicos. É preciso que a interpretação se faça uma técnica de estudo dos sistemas não-lingüísticos. Esse é um ponto de suma importância para que possamos entender a semiologia. A língua é o sistema interpretante de todos os outros sistemas, lingüísticos e não-lingüísticos. É necessário então colocar os tipos de relações entre os sistemas.

De acordo com Benveniste, a primeira relação seria a de *engendramento*. Um sistema pode engendrar outro sistema. Como exemplo, a língua engendra a formalização lógico-matemática e a música; o alfabeto normal engendra o alfabeto Braile. Esta relação é válida entre sistemas em que um segundo é construído a partir de um primeiro. A segunda

relação é a de *homologia*. Ela é estabelecida por uma correlação entre partes de dois sistemas semióticos. Essa característica está instaurada em virtude das conexões realizadas entre dois sistemas distintos. Como exemplo de homologia, Benveniste destaca a relação feita por Panofsky entre a arquitetura gótica e o pensamento escolástico. Destacamos também a homologia encontrada por Deleuze entre a filosofia leibniziana e a estética barroca. Conforme Benveniste, a homologia pode servir como princípio unificador entre dois domínios, podendo criar uma nova espécie de valores semióticos. A partir do conceito da relação de homologia podemos pensar essa interconexão entre música, psicanálise e lingüística. A terceira relação é denominada de relação de *interpretância*. Consiste no laço existente entre um sistema interpretante e um sistema interpretado. Esta seria uma relação fundamental da língua, pois é ela que divide os sistemas e que os articulam. Segundo Benveniste, a semiótica de um sistema aparecerá através da matriz de outro modo de expressão. Ora, poderíamos então entender a semiótica da música através de uma matriz da língua? Ou ao contrário, haveria um caminho para entendimento da semiótica da língua através do estudo dos signos nas artes?

É deste modo que o estudo da semiologia se faz de grande importância para os interessados em estética, em sociologia, psicologia, direito e etc. Enfim, todos que se interessam de alguma forma pelos modos de laços sociais. Para o sociólogo, a língua funcionaria no interior da sociedade, logo, esta última seria um todo que englobaria a língua. Segundo Benveniste, a semiologia inverte essa relação porque somente a língua torna possível a sociedade. Essa tese é possível tendo em vista que somente a língua pode servir de sistema interpretante de todos os outros sistemas semiológicos. “Poder-se-á dizer, nesse caso, que é a língua que contém a sociedade. Assim a relação de interpretância, que é semiótica, inverte a relação de encaixe, que é sociológica” (BENVENISTE, 1989, p. 63).

A língua será tomada pela semiologia como a organização semiótica por excelência. Servirá de modelo semiótico para todos os outros sistemas significantes, pois, somente a língua é investida de uma dupla significância, denominado modo *semiótico* e modo *semântico*. O modo semiótico trata da significação do *signo* lingüístico e como funciona seu princípio de unidade. O modo semântico trata da significação no âmbito do *engendramento dos signos* pelo discurso.

Por conseguinte, a concepção da lógica do sentido se originaria do conceito de modo semântico, e não da adição de signos. Não são os signos que produzem o sentido, e sim o contrário, o sentido global (o ponto de vista) que dá origem ao signo e determina seu valor. Desta forma, podemos dizer que o sentido é uma tomada de posição em relação a toda desordem ‘significante’ (o significante depositado do significado). Ou melhor, a tomada de posição é o sentido do discurso, logo, o “intencionado”, e o ponto de vista é força do discurso no que mantém sua tensão, o seu movimento e funcionamento. Essa ordem semântica só poderia ser encontrada ao longo da cadeia dos conjuntos referentes (significantes), portanto, identificada ao mundo da enunciação.

Segundo Benveniste, a partir de Saussure, a língua é o único sistema que a significação se articula de modo semiótico e semântico. Todos os outros sistemas teriam uma significância unidimensional. Ou pela semiótica, sem semântica, ou pela semântica (as artes), sem semiótica. O problema final para o lingüista é que o conceito de signo em Saussure bloqueou a própria semiologia dos sistemas, desde que, supomos que não seja possível um sistema de dupla significância além da língua.

Ora, o que tentamos demonstrar é que a música é um sistema de dupla significância. Para Benveniste, é necessário ultrapassar a noção de signo como princípio único: em primeiro lugar, através de uma análise intralingüística dos discursos, a qual

denomina-se semântica; em segundo lugar, através de uma análise translingüística dos textos e das obras, pelas quais se construirá uma semântica da enunciação.

Podemos concluir, que toda problemática instaurada pela semiologia converge para uma oposição entre o princípio do laço do signo – semiótica - e o princípio do laço do discurso - semântica. No entanto, seja pela via da unidade do signo, ou pela via da unidade do discurso, o sentido é colocado na semiologia como o princípio de ordenação. Uma semiologia da música, da língua e de qualquer discurso trataria sempre do sentido global. Podemos através de uma antítese afirmar que o fim da semiologia é a origem ou princípio do laço social.

Neste capítulo tentei demonstrar que a música pode ser considerada um sistema interpretado pela língua. Que na música existe um signo, um princípio de unidade semiótico, mas que, entretanto, só pode ser delimitado ao nível da enunciação, ou seja, através do princípio de laço semântico do discurso. Outrossim, que o sentido na música não advém somente de uma intenção livre do compositor. O compositor estaria manietado a uma determinada lógica e tradição discursiva, a um modo de estabelecer e organizar a massa sonora no seio social, e que se não houvesse um princípio de unidade semiótico no signo, aqui apresentado como a nota, não haveria laços musicais. Ou seja, toda a música seria barulho. Resta perguntar se o sentido da música não estaria no ponto de vista como “intencionado”, mas como necessário, como imposto ao músico pela ordem do discurso: o sentido do laço.

CAPÍTULO 4 - A DOBRA: DO OUVIR AO ESCUTAR

Composição, composição, eis a única definição de arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. Não confundiremos todavia a composição técnica [...] e a composição estética, que é o trabalho da sensação. Só este último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita por técnica e pela técnica.

Deleuze, G.; Guatarri, F. *O que é a filosofia?* p. 247.

4.1 A repetição como dobra e a mônada como ponto de vista

No primeiro capítulo, deduzimos que a percepção da repetição é um ponto de *dobra* entre o fenômeno fisiológico da audição e o ato psicológico da escuta. Esta questão é tratada por Silvio Ferraz (1998) exhaustivamente em sua tese de doutorado intitulada “Música e Repetição”, visando a repetição musical como não-estática. A repetição não é reprodução ou cópia, como pensa o senso-comum. Veremos aqui que essa tese consiste na repetição como repetição da diferença. Essa concepção está em conformidade com a noção de repetição em Lacan, como a claudicação do sentido, o aparecimento do não-sentido, ponto de reiteração da representação como sutura. Com o objetivo de ir de encontro a essa tese, Silvio Ferraz fundamenta sua pesquisa principalmente nas teorias proposta por Deleuze sobre a diferença e repetição.

Apesar da tese de Silvio Ferraz não tratar o tema da escuta diretamente, seus estudos mostraram que não há um conceito geral de escuta na música, e que a essa questão está intimamente relacionada uma outra, àquela sobre a diferença entre o objeto da audição (sensação) e o objeto da escuta. Para Ferraz, é necessário fundar uma nova escuta a partir de uma nova música, ou seja, fundar uma outra escuta através de uma outra técnica de

composição baseada em uma nova teoria sobre o objeto sonoro. Em outras palavras, é necessário realizar um outro corte, tomar uma nova posição, um novo ponto de vista. Trata-se, desse modo, da invenção de novos objetos sonoros.

Isso tudo nos leva a dizer que o ato de forçar a escuta para a diferença só se faz mediante uma nova música, uma música nômade que se dê como ato de resistência aos hábitos de escuta (FERRAZ, 1998, p. 249).

Haveria algo de novo na resistência? A resistência não seria a própria repetição de um hábito? Para nós, assim como Ferraz, se há resistência é a resistência a um velho sentido. O que há de interessante nessa arguição é que da proposta de uma nova técnica de escuta na música podemos realizar uma analogia com àquela utilizada por Freud no tratamento analítico para trazer à consciência lembranças reprimidas. Desta forma, a repetição até poderia, num primeiro momento, afastar-se da noção de diferença, haja vista que em Freud a repetição visa um processo de elaboração de uma lembrança reprimida com o objetivo de preencher uma lacuna da memória com um novo sentido. Ou seja, o sofrimento do neurótico se dá por sua insuportabilidade ao não-sentido.

Poderíamos começar nos perguntando qual seria a primeira tarefa do analista na técnica da psicanálise? Em primeiro lugar, fazer com que o paciente associe livremente. No entanto, não basta que o paciente “fale livremente o que vêm a sua mente”. É necessário, em segundo lugar, que o paciente associe os conteúdos desconexos. Ou seja, um trabalho que consiste em realizar conexões onde não existiam. Tarefa que trata da invenção de novos sentidos, pelo apagamento do traço da impressão significativa para que não reste senão a voz. É por essa linha de raciocínio que surgem aforismos do tipo “em psicanálise, o paciente paga para trabalhar”. Trata-se em tornar o analisante um criador de sentido a partir de afetos livres, de histórias mal contadas, fazer do não-sentido um sentido próprio, como artifício. Isso é de suma importância para entendermos o papel da repetição

e da lógica do sentido na psicanálise freudiana. O sentido é a criação do sujeito visando a ordenação de um caos.

Para Freud (1914, p. 163)¹, a repetição é uma compulsão que tem origem na resistência do paciente em relação às experiências que ocorreram numa infância muito remota, as quais não foram compreendidas na ocasião. Obtêm-se indícios dessas experiências sem sentido através de sonhos e das estruturas da neurose (sintomas). Em certos casos, essas resistências se manifestam em forma de compulsão à repetição, não só na resolução de uma única possibilidade de significação do sentido pela enunciação, mas também em ato (*passagem ao ato*). O paciente não reproduz essas experiências infantis como lembrança, mas como ação sem, naturalmente, saber que está repetindo. Essa repetição em ato, na maioria das vezes, se dirige ao analista como o interlocutor substituto das experiências do passado. Esse é o modo de um paciente recordar em psicanálise um conteúdo reprimido. A fatalidade está no fato de que o paciente em análise não pode fugir da compulsão à repetição. Isto é uma condição do tratamento.

A repetição está no cerne do laço artificial que se instaura entre paciente e médico, laço artificial que se denomina *transferência*. A repetição seria uma transferência de um passado esquecido, ou seja, o paciente repete ao invés de preencher uma lacuna da memória. Surge, portanto, no encontro do paciente com o não-sentido no nível da enunciação. Um não-sentido que emerge a partir de uma escuta de um discurso próprio da enunciação. Trata-se, desse modo, de fazer enunciado o não-sentido. Por conseguinte, o analista tem por função fazer semblante de nada, de não-sentido, de eco do discurso do analisante. Esta é a impressão que se tem dos analistas em geral: os analistas são não-sentimentos.

¹ Cf. FREUD, S. *Recordar, repetir e elaborar*. Vol. XII. Edição Eletrônica das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp.161-171.

Essa noção freudiana de repetição na técnica da psicanálise consiste como um método de elaboração de sentido de uma experiência infantil ou de um afeto livre na cadeia discursiva. A partir do manejo da transferência, repetir é elaborar uma nova escuta, um novo objeto de análise, ou seja, um novo enunciado. Trata-se de criar um enunciado a partir da repetição.

Portanto, a noção de repetição buscada por Silvio Ferraz, como ato de resistência visando uma nova música se assemelha ao conceito de repetição em psicanálise, não como compulsão à repetição de um passado, mais além, mas no segundo tempo como um processo de invenção de sentido. Trata-se desse modo da invenção de sentidos na música e na psicanálise. Por essa via de raciocínio, pode-se entender que parte da psicanálise inclui a arte, na medida que sua técnica consiste em tornar o paciente um criador de sentido em um sistema com sintaxe singular. Trata-se, portanto, em ambos, na música e na psicanálise, de uma nova posição na técnica de escuta orientada para não-sentido.

Seria interessante abrir um parêntese. Até o capítulo anterior orientei-me pela hipótese de que na arte há um princípio determinístico, uma função da qual resulta numa ordem discursiva, haja vista que ela possui na sua semiologia uma semiótica. Em outras palavras, dizíamos que o compositor está manietado. Por outro lado, iniciei este capítulo tomando a possibilidade da invenção de sentido, ou seja, de manipulação da sintaxe e do signo. Como isso seria possível? Ora, isso é possível desde que mantemos a hipótese saussuriana no horizonte: “é o ponto de vista que cria o objeto”. O ponto de vista é uma orientação de um sentido que é criação. Lembramos que em Benveniste não é a adição de signos e o seu modo de significação que cria sentidos, muito pelo contrário, o sentido é que determina a relação dos signos, bem como o processo de significação.

Um dos pontos que é interessante na pesquisa de Ferraz é sua exposição do paralelo entre o percurso de Deleuze – a repetição como a tentativa de reproduzir *a diferença livre e indomada* – e aquele realizado por algumas tendências mais radicais da análise da composição musical, em particular na segunda metade do século XX: Pierre Schaeffer, Ivanka Stoïanova e Jean-François Lyotard, os quais se voltam para uma questão similar, segundo Ferraz, a apresentação de modos diversos de bloquear a representação na escuta, seja simplesmente uma escuta conceitual ou estrutural.

A partir de experimentações no campo da acústica e da psicoacústica, Pierre Schaeffer propõe uma “escuta reduzida”, voltada para o que chama de “objeto sonoro”; Stoïanova, lançada ante a música repetitiva norte-americana nos anos 70 e com base na idéia de diferença desenvolvida por Deleuze em *Diferença e repetição*, faz uma leitura da repetição na música de vanguardas européias dos anos 50 aos 70; por último, o filósofo Jean-François Lyotard vê a repetição como condição não apenas do enunciado musical, mas da própria condição de existência e propagação dos sons (FERRAZ, 1998, p. 125).

Ferraz promove ao primeiro plano a necessidade de uma escuta nômade que se dê como ato de resistência aos hábitos da escuta. O que seriam hábitos de escuta? Seriam essas disposições da escuta adquirida pela repetição freqüente de um determinado ato, uso e costume do significante. “O significante, é verdadeiramente a última transformação filosófica do déspota” (DELEUZE, s.d., p.17). Uma escuta habituada a um *ato* lobular do sentido, portanto, não um qualquer, mas aquele que é recorrente de uma determinada posição de sujeito, de um determinado modo de laço com os discursos. O lobo é uma faixa de espectro, um corte, um pedaço do diagrama omnidirecional. Essa escuta recorrente é *ato* obrigatório de imposição de sentidos, impressão de uma recorrência imaginária de suturação do não-sentido pela via de uma relação entre interior e exterior.

Ferraz nos apresenta o campo em que se situa a escuta na atualidade, que o problema da repetição poderia encontrar sua saída através da proposta de uma escuta nômade. O seu ponto de partida é o fato de que se pode pensar que todo ato de composição

é um ato de repetição do diferente, uma repetição que se faz diferença e não reiteração. O ponto de chegada é promover uma escuta da heterogeneidade, das impossibilidades, da diferença que torne viável o diverso.

Ferraz num primeiro momento trata a repetição como ponto de demarcação de unidades. Por conseguinte, utilizará como exemplo o serialismo. No serialismo a repetição seria uma repetição do mesmo, da série, um conceito, algo que é recorrente e marca uma unidade ou movimento do centro na composição (o centro é propriedade fundamental do tonalismo). A série é um enunciado pelo qual todos os outros elementos musicais estariam relacionados por jogos de equiparação, analogia, identificação e semelhança. De acordo com Ferraz, esses jogos não colocariam em cena o potencial de diferenciação. Essas repetições são delineadas pela própria posição do autor em relação à teoria composicional.

Já no minimalismo, sublinha a existência de uma repetição que deixaria aflorar a diferença, principalmente nos movimentos de defasagem, na ocorrência de batimentos de harmônicos de frequências e na multiplicidade de quadros texturais inalcançáveis numa primeira escuta. No entanto, tanto no serialismo, que se trataria de uma escuta de um mesmo conceitual - a série -, mas que apresentaria aspectos de diferença no material através da pluralidade timbrística, quanto no minimalismo, que se trataria de uma escuta da diferença material, mas que exporia também aspectos de repetição do mesmo ordenada por um elemento espectral; tanto num quanto noutro discurso haveria algo de regulador, ora um conceito, ora o material.

Há, no entanto, uma proposta alternada a esse paradoxo. Não seria nem a escuta da diferença nem da repetição, mas que em toda escuta da repetição o que repete é o diferente, em outras palavras, uma possibilidade de repetição da diferença e de singularidades. Ou

seja, tanto no discurso serial como no discurso minimal a teoria composicional é teoria de uma representação, ora através de um conceito, ora pela variedade de nuances do material.

Segundo Ferraz a escuta da repetição do diferente estaria fora dos limites da representação, ou seja, fora dos limites do sentido enquanto verdade, pois tratariam de singularidades. Para tanto, o autor fará uso das teorias de Deleuze. Trará uma idéia da composição como mônada, descentrada, com um comportamento não-linear, irregular, indivisível, um sistema complexo onde se encontraria a possibilidade de um caos generalizado.

O conceito de mônada tem origem em Leibniz. Segundo Deleuze (1991, p.47), Leibniz encontra esse nome entre os neoplatônicos, os quais se serviam dele para designar um estado de Uno: “a unidade, uma vez que envolve uma multiplicidade, que, por sua vez, desenvolve o Uno à maneira de uma *série*” (Proclo apud Deleuze, 1991, p. 46). Leibniz chamará o Uno de mônada e do nome desenvolverá um conceito: mônada é a alma ou o sujeito como ponto metafísico.

Nesse sentido, voltamos a argüição sobre o ponto de vista. Os neoplatônicos faziam da mônada uma espécie de ponto de vista sobre a cidade. Supõe-se então que a idéia que se tem de que no ponto de vista está aquilo que denomina o Um não é original - essa teoria remonta os neoplatônicos. Deleuze coloca como princípio fundador - o Um (Uno) - a idéia de mônada, que nada mais é do que a mesma que formulamos sobre o ponto de vista em Saussure. Ou seja, que da posição se instaura um modo e mais além, uma perspectiva das conexões. A pergunta realizada por Deleuze é a seguinte: que certa forma corresponde a cada ponto de vista? Significaria dizer que o ponto de vista instaura um modo particular da posição?

O ponto de vista, o vértice do cone, é a condição sob a qual é apreendido o conjunto da variação das formas ou a série das curvas do segundo grau.

Não basta nem mesmo dizer que o ponto de vista apreende uma perspectiva, um perfil que a cada vez apresentaria a cidade à sua maneira, pois ela também faz com que apareça a conexão de todos os perfis entre si, a série de todas as curvaturas ou inflexões. O que se apreende do ponto de vista [...] a variedade de todas as conexões possíveis entre percursos de uma rua qualquer a outra: a cidade como labirinto ordenável. A série infinita das curvaturas ou inflexões é o mundo, e o mundo inteiro está incluído na alma sob um ponto de vista (DELEUZE, 1991, p. 48).

O modo particular da posição ou a noção de perspectiva não basta para definirmos o ponto de vista. O ponto de vista engloba além de uma perspectiva a conexão de todos os perfis: a série infinita que se desdobra em todas as inflexões dos sistemas. Deleuze afirmará que o mundo é a curva infinita que toca a curva variável única, a série convergente de todas as séries. Ou seja, se tomarmos os sistemas de linguagem, o sentido se encontra em uma mônada, uma unidade individual ou a região que inclui a série convergente. Deleuze coloca uma outra questão muito pertinente: por que não há um único ponto de vista universal? Em outras palavras, por que há uma infinidade de pontos de vistas?

Para responder essa questão Deleuze considerará da música a série de doze sons. A série de doze sons temperados (dó, dó#, ré, ré#, mi, fá, fá#, sol, sol#, lá, lá# e si) pode ter infinitas variações, não somente conforme ritmos e melodias, mas de acordo com os seus movimentos: o original, a inversão, o retrógrado e o retrógrado da inversão. Por analogia, se considerarmos uma série infinita ela será inseparável de uma infinidade de variações que a constituem. Em um sistema, seja uma cidade, a música ou a língua, é somente aí que uma forma, uma rua, um signo, uma unidade individual, inclui toda a série:

[...] assim, ela expressa o mundo inteiro, mas não o faz sem expressar mais claramente uma pequena região do mundo, um 'departamento', um bairro da cidade, uma seqüência finita (DELEUZE, 1991, p.48).

A noção de Deleuze é que uma unidade individual de um sistema inclui toda a série convergente que se desdobra ao infinito. Essa teoria, além de toda a sua beleza estética,

sugere que em cada unidade do discurso se repete o princípio do laço que o instaura, ou seja, o Uno. O ponto de desdobramento da série é o que identificará a repetição. Portanto, a repetição é a dobra de uma série que se desdobra ao infinito. Isso implica em dizer que uma escuta que opera nas dobras do discurso desvela a série como o enunciado da sua aparição do próprio discurso.

Fazendo uma analogia com a leitura semiológica aqui proposta, Deleuze conclui que se passa do mundo ao sujeito, do sistema ao signo, ao preço de uma torção que faz com que o mundo só exista atualmente em cada sujeito, ou seja, que a semiologia só exista a partir do signo.

Portanto, uma escuta da repetição do diferente seria a escuta das dobras. Dobras e redobras de uma série convergente ao infinito, ou melhor, um enunciado *primum* que está contido na mônada enquanto ponto de vista. Ou seja, uma escuta da repetição de uma série infinita que instaura a possibilidade de toda diferença, das impossibilidades, da abertura do sentido; escuta esta que visa o Uno, mas que só o encontra como não-sentido.

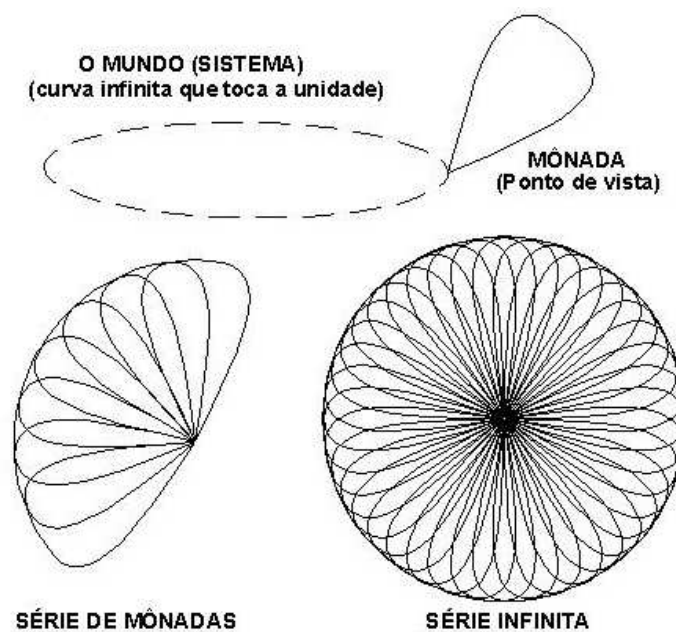


Figura 2 – Mônada como ponto de vista

O que é interessante na teoria de Deleuze sobre as *dobras* e as *mônadas* são os conceitos. Realizado a leitura da filosofia das *dobras* foi verificado que toda a problemática da estética barroca e da filosofia leibniziana visa tratar o fenômeno da percepção no que diz respeito às singularidades de um mundo possível (um sistema) a partir do Um, artigo que define uma singularidade qualquer. Trata-se de perguntar como se dá a percepção do Um, desta singularidade que, de acordo com a nossa posição, é o princípio de unidade de qualquer sistema semiológico, até mesmo a língua do lingüista.

A impossibilidade é uma relação entre mundos possíveis (sistemas). É uma relação de não-homologia entre dois sistemas semióticos diferentes (música e língua), ou entre sistemas de mesma base semiótica que tenham princípios singulares, por exemplo, a música tonal e música serial (no primeiro o signo é o tom e a sua consonância no sistema; no segundo o signo é a série e a sua disposição).

Deleuze utiliza como exemplo de mundos possíveis a relação entre duas proposições contrárias. A primeira “Adão pecou”, a segunda “Adão não pecou”. Onde está o problema entre essas duas proposições, se considerarmos que há condições de existência em ambas? É necessário que exista uma determinada correlação para explicar que Adão não-pecador não é uma contraditória em si. Essa correlação é estabelecida entre Adão não-pecador e o mundo em que não pecou. Ou seja, a correlação não é realizada entre as duas proposições contraditórias mais entre o mundo em que as torna possíveis: um mundo em que Adão pecou e outro mundo em que Adão não pecou. No entanto, Deleuze argumenta afirmando que há uma relação entre dois mundos que não é de contradição, embora haja a contradição entre os dois sujeitos que a compõem (Adão pecador e Adão não-pecador). Existe entre esses dois mundos uma vice-dicção e não uma contradição. Essa relação entre os mundos possíveis (sistemas) Leibniz denominou *impossibilidade*. Uma escuta do

não-sentido trataria de uma escuta das impossibilidades, uma escuta nômade, como Ferraz a denominou, a qual inclui toda a diferença.

Vimos que a mônada, um princípio de singularidade, expressa o mesmo mundo em seu conjunto, embora só expresse claramente parte desse mundo (departamento), parte que é uma série ou uma seqüência finita, portanto, um ponto de vista singular no interior. Um outro mundo, um sistema impossível em relação a outro aparece “quando as séries obtidas divergem na vizinhança de singularidades” (DELEUZE, 1991, p.104).

Serão chamados possíveis: 1) o conjunto das séries convergentes e prolongáveis que constituem um mundo; 2) o conjunto das mônadas que expressam o mesmo mundo [...]. Serão chamados impossíveis: 1) as séries que divergem e pertencem, portanto, a dois mundos possíveis; 2) as mônadas que expressem cada qual um mundo diferente do outro [...] É a divergência das séries que permite definir a impossibilidade ou a relação de vice-dicção. (DELEUZE, 1991, p.105).

O lugar da escuta das impossibilidades, da escuta da diferença, de uma escuta liberta de todos os hábitos de escuta é as dobras das séries. Os limites dos mundos, dos sistemas semiológicos se encontram nas mônadas, as quais expressam a diferença singular entre eles. Numa escuta das impossibilidades a posição do criador só seria então possível nas margens de qualquer sistema, logo, nas dobras dos discursos. Por conseguinte, o lugar da criação é sempre o espaço marginal. Deste ponto, poderíamos tentar entender, por exemplo, a solidão angustiante no processo de criação. É nas margens que os significantes perdem todo o poder do sentido, toda a arbitrariedade, toda tirania, é aí onde tudo se esvaece que se pode advir a invenção. É nas percepções das dobras que o sujeito se liberta de si mesmo, onde o significante se desapropria da representação; resta sua materialidade, a voz, o som que se faz carne.

Se Lacan pode definir o significante como sendo “o que representa um sujeito para outro significante” foi porque percebeu a sua propriedade tirânica em determinar o ser nas

estruturas do discurso. Resta, por fim, uma psicanálise além de todas as estruturas, onde o significante já não é e se faz modulações da voz, emerge, portanto, as polifonias do discurso, da palavra, onde se encontra o mais além da arbitrariedade do signo, o além do estruturalismo, pois é o princípio de arbitrariedade que instaura a estrutura.

Para Deleuze, o barroco é uma transição. Uma transição da razão clássica a uma neobarroco. O barroco é a última tentativa de reconstituir a razão clássica, a qual desabou sob a influência de divergências, impossibilidades, desacordos e dissonâncias. É pela harmonia do barroco, harmonia musical, que os desacordos surgem em forma de acordes/acordos, pois as dissonâncias irreduzíveis são aquelas existentes entre mundos diferentes. O neobarroco é o momento em que a harmonia tonal perde o sentido e se instaura uma harmonia das impossibilidades, da série, dos acordes não-resolvidos e não reportados a uma tonalidade: “da clausura harmônica à abertura para uma politonalidade ou para uma *polifonia de polifonias*, como diz Boulez” (Apud DELEUZE, 1991, p. 141).

A escuta, enquanto ato psicológico, é o desdobramento da dobra. Desdobrar significa um desenvolvimento, se desfaz as dobras para traçar uma grande dobra sobre a qual aparecem formas. Essa é a passagem da audição para a escuta. A audição é passiva, enquanto a escuta é ativa. A escuta é um ato pela tomada de posição, a partir de um ponto de vista e de uma singularidade a qual pode-se denominar mônada. As mônadas se encontram nas margens do sentido de um mundo possível. Elas são enclausuradas como unidades indivisíveis por serem uma materialidade sem significado. Contém em si um mundo, pois é a matéria que o constitui. Como exemplo, o som que é a materialidade da fala e da música. Uma série é a disposição de mônadas que traçam os limites entre esses dois sistemas. Se desdobrar é perceber, a percepção sempre se dá nas dobras. Desta forma, Deleuze argüirá que toda percepção é alucinatória porque a percepção não tem objeto:

[...] pois elas só remetem a mecanismos metafísicos e cosmológicos de acordo com o qual, o mundo não existe fora das mônadas que o expressam, mundo que está, portanto, necessariamente dobrado nas mônadas, e as pequenas percepções são essas pequenas dobras representantes do mundo (e não representações de objeto) (DELEUZE, 1991, p.159).

Em outras palavras, se entendermos a percepção como o princípio de uma escuta, significa que desdobrar não é dobrar e não é repetir. Desdobrar é a percepção alucinatória do objeto constituído como dobradura singular. Desdobrar é um processo de criação de um objeto alucinado.

Enfim, poderíamos perguntar se o Um seria então a alucinação do objeto, ou seja, a própria percepção? Talvez seja necessário emparelhar algumas perguntas: qual a matéria da criação de um sistema? Seria a mônada leibniziana a resposta a essa questão? Para Deleuze sim, no que concerne à música. Entretanto, as mônadas são submetidas a duas condições: clausura e seleção. Por um lado elas incluem o sistema inteiro, que não existe fora delas, por outro, esse sistema supõem uma primeira seleção, pois é as suas características que irão diferenciá-lo de outros sistemas. Na música, a seleção tende a desaparecer no fenômeno da audição. Um acorde, uma seleção de notas se percebe como uma unidade, como um pequeno sistema onde há uma consonância. Na música atonal e cromática a seleção já não se dá pelo acorde, mas pela dissonância nas quais a tonalidade se dissolve. No entanto, ocorre um paradoxo se supormos que a matéria da criação seja a mônada. Se as mônadas têm como princípio a clausura, como pode ser a materialidade para construção de outros sistemas, visto que as mônadas não seriam a matéria, mas o seu princípio de unidade? Elas expressariam o mundo como ponto de vista?

A música a partir de Schoenberg se modifica, marca a ascendência de um neobarroco, de um novo sistema, de uma nova monadologia. Mas perguntamos como, se a mônada contém um sistema? Como se pode dizer que há uma nova monadologia onde

subsiste ainda o princípio de clausura? Essa é a pergunta que ainda não temos respostas, mas que, entretanto, temos hipóteses.

A mônada não é a matéria de criação, seja na língua ou na música. A mônada é o ponto de vista pelo qual se dá um acontecimento: “o acontecimento produz-se em um caos, em uma multiplicidade caótica, com a condição de que intervenha uma espécie de crivo” (DELEUZE, 1991, p. 132). Nesse sentido, o caos não existe, é uma abstração, pois ele é inseparável de um crivo, um método, uma tomada de posição que faça dito alguma coisa. Essa alguma coisa é o Um, enquanto um artigo indefinido que designa uma singularidade qualquer. O ponto de vista, a mônada, é a unidade estabelecida entre o Um e o todo.

Minha hipótese é que a matéria de criação, o Um, pode ser encontrado nas últimas elaborações teóricas de Jaques Lacan. Estou me remetendo à sua teoria sobre o real, e toda orientação psicanalítica que parte dessa noção. O Um seria um pedaço de um corte ou de um encontro com o real, e, por outro lado, a teoria sobre os nós borromeanos seria a mônada. Mais ainda, no seminário inédito nomeado *Le sinthome* (1975-1976) Lacan faz uma tentativa de proporcionar um encontro com o real. No entanto, antes disso, gostaria esclarecer alguns pontos sobre música.

4.2 Escutas das diferenças: serialismo, minimalismo e complexidade.

O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos.

Deleuze, G.; Guatarri, F. *O que é a filosofia?* p. 253.

A primeira escuta, da música serial, tem como segmento de linearidade o conceito ou série que se repete de acordo com a disposição utilizada. Apesar de ter uma diversidade de material e figuras, no serialismo esses elementos são reunidos em torno de um conceito que funciona como um ideal de identificação. A série é um traço que atravessa diacronicamente a composição por uma relação de semelhança. Trata-se de uma composição que tem por base uma escuta simbólica.

Existe uma escuta correta, e ela deve ser perseguida. A repetição nesse caso é conceitual, representada pela série e pelas regras e leis formais e estruturais, estando ela no mais das vezes escondida atrás de uma diversidade material sempre aparente (FERRAZ, 1998, p.68).

No serialismo, o papel do ouvinte é unir traços de identidade, analogia de semelhanças através da união de seus elementos, por uma longa memorização dos mesmos e a partir das regras predeterminadas de sua construção, de analogia formal e estrutural. Por exemplo, a série é apresentada como introdução e sua aparição se dá por espelhamento, por semblante de elementos ao longo da obra. Necessariamente, a série não precisa se repetir em sua forma original, pois ela constantemente aparece de forma alusiva através de traços de identidade e de semelhança em outros elementos. Por conseguinte, é exigido que o ouvinte mantenha sempre em posse de sua memória o conceito através de uma síntese. Esquecer, neste caso significa perder o fio da meada.

A segunda escuta, da música minimal, tem como repetição o material. O que é o material? O material é aquilo que rebate como restos do espectro: os sons residuais, batimentos harmônicos, melodias e ritmos parasitas. O material de construção é resto, espúrios, assombrações e interferências sonoras. O que está em jogo não é um conceito, como no serialismo e no tonalismo, mas um padrão que se repete, uma modulação do material, nuances e detalhes. O que se repete é uma aparição do que seriam espúrios no serialismo e no tonalismo. É minimalista por que o elemento regulador é um detalhe que numa outra escuta apareceria como perturbador.

A memória não é chamada a atuar, pois não se trata de relacionar um elemento a outro, mas sim de descobrir e deixar-se levar pela diversidade material que é gerada pela reiteração não abarcável pela representação (FERRAZ, 1998, p.68).

A terceira escuta seria a uma proposta que se remete à música complexa. Ferraz dedica a ela um capítulo de sua tese intitulado *repetição e complexidade*. Essa escuta se remeteria a heterogeneidade, que tem por potência a multiplicidade e possibilidades de escutas simultâneas. Não se trata nem de uma escuta serial nem de uma escuta minimal.

[...] uma é repetição do mesmo e não tem diferença a não ser subtraída ou transvasada; a outra é repetição do diferente e compreende a diferença [...]. Uma é repetição de igualdade e de simetria *no efeito*, a outra é repetição de desigualdades bem como de assimetria *na causa* (DELEUZE apud FERRAZ, 1998, p.72).

Na escuta serial a repetição é conceitual, no minimalismo, a repetição é material. Para Ferraz, trata de localizar uma escuta a partir de uma terceira repetição, denominada a repetição “fora dos eixos”. Nas duas primeiras, haviam elementos mínimos divisíveis e unificados, os sons em forma de série ou sons em forma de restos. A terceira escuta seria indivisível, ela se estabelece como mônada, e não como seqüência de eventos interligados. Como mônada, ela não seria representada por nenhum signo, qualquer representação seria o seu simulacro.

Ferraz sugere que a música minimalista, de certa forma, pode ser entendida como uma mônada, haja vista que todos os momentos percorrem um só espaço, o qual é irrepresentável e indivisível. Se considerarmos o seu material como restos, espúrios e harmônicos, a música minimalista seria nada mais do que as divisas do serialismo e do tonalismo, ou seja, sobras de materiais das construções na escuta serial e tonal. Logo, a matéria da música minimal é o espelhamento da música serial e tonal. É um ponto de vista rebatido, mônadas filhas, no entanto, procrastinadas como restos.

Estamos no trilho de Ferraz a partir da seguinte questão: como inventar uma nova substância, materialidade para a arte da composição? Trata-se de construir uma nova teoria? Uma teoria composicional singular, que resultaria uma nova escuta, da qual se comporia um novo objeto sonoro? Não seria essa questão a de todo artífice, autor e inventor?

Voltamos as estratégias. Ferraz descreve algumas formas de músicas que alguns compositores construíram a partir de uma teoria particular, inventada e contada por eles mesmos. Entre eles, Edgar Varèse, Iannis Xenakis, György Ligeti, Satravinsky e Luciano Berio. Vamos tomar como exemplo Varèse.

Varèse irá utilizar como material de construção classes de objetos como unidades discretas que não são as notas ou intervalos representáveis de uma determinada série. O que seriam classes de objetos? Seriam os eventos de caráter melódico: agrupamentos de frequências, simulação de espectros timbrísticos, agregados sonoros, todos articulados ou não em cadeia. No decorrer da obra aparecem também como reiteração do objeto sonoro, mas acompanhados de transformações, seja pelo acréscimo ou subtração de elementos. A pergunta colocada por Ferraz vai de encontro com a que mantemos neste trabalho: qual o

elemento unificador de todos os elementos da composição? É um conceito, uma sintaxe ou um signo particular?

O exemplo de Varèse serve para mostrar que essa modalidade de repetição utilizada como propriedade composicional não se trata de uma repetição estrita e obstinada, como nos minimalistas, nem conceitual, como encontrada nas variações clássicas e nos serialistas. Varèse faz uso de uma repetição imediata, ou seja, imediatamente diferenciada.

A cada repetição, o que se repete é o objeto imediatamente antecedente, que se afasta do seu ponto de partida pela diferenciação irregular. Assim, em vez de elaborar sua unidade formal e estrutural a partir de um conceito que unifique todos elementos, Varèse faz uso do que podemos chamar de *ressonância* (FERRAZ, 1998, p.76).

No entanto, nessa análise de Ferraz parece haver um engodo. Para Schoenberg, assim como para muitos músicos, entre eles Stravinsky, a definição de composição musical está intimamente ligada a forma. Há o Um, enquanto materialidade, e uma mônada, enquanto princípio de unidade. Se a composição de Varèse apresenta uma unidade é porque só pode ser chamada de composição partindo de um princípio que não é puro *caos*, de que deve haver um princípio de unidade formal e estrutural. O próprio Ferraz o descreve: “faz uso do que podemos chamar ressonância” (op.cit.). A ressonância seria um princípio da acústica que consiste na produção de um som por batimentos de frequências em um determinado corpo (caixa de ressonância ou circulador). Seja uma frequência α e outra γ ; a somatória das duas frequências produzirá através de batimentos de harmônicos uma terceira frequência ω que ressoará conforme as propriedades acústica do corpo. É um princípio que consiste numa função matemática $f(\omega) = \alpha + \gamma$. Isso implica em dizer que, de duas variáveis se obtém uma terceira, por conseguinte, o conjunto das três já é a quarta, a função em si, o seu acordo/acorde. Portanto, a ressonância em Varèse é o princípio de unidade formal e estrutural que unifica todos os elementos.

Segundo Ferraz, a ressonância se contrapor a unidade, construindo uma música na qual a divisibilidade e a redutibilidade são impossíveis. Como ressonância, denominou mônada. Ora, como demonstrei no parágrafo anterior, ao contrário, a ressonância enquanto produto da função pode ser reduzível às suas unidades. Ela é a composição de outras duas frequências. Por conseguinte, implicaria dizer que a ressonância na obra de Varèse não é a mônada. Isso não significa que não há mônada na composição de Varèse. Há mônada, pois há um ponto de vista orientado para princípio de ressonância. E esta ressonância é o resultado de uma função, o quarto objeto, que já não é quarto e sim o Um. A função é a sintaxe do sistema. A função é a mônada, já estava lá enquanto causa de um efeito (ressonância), mas não deduzida. Portanto, essa unidade – ressonância - é divisível pela função. No entanto, não é mônada, haja vista que a mesma é indivisível enquanto função. Ela contém todo o sistema por ser uma função onde suas variáveis são substituíveis. É o princípio do laço entre os signos do sistema.

Outro exemplo, descrito por Ferraz, é encontrado em Xenakis. Em Xenakis, o enfoque seria semelhante ao de Varèse. Tem como ponto de partida a idéia de que a escuta humana é não linear, que a escuta se funda na memória, enquanto negação da própria seqüência de tempo. Xenakis irá propor uma releitura da história da música do Ocidente para recuperar categorias temporais abandonadas pela música tonal e atonal:

para compreender os sons como independentes uns dos outros e aplicar a sua combinação não mais linear e determinista da forma de desenvolvimento, mas a maleabilidade de parâmetros como a densidade, a velocidade, a superfície e a textura (FERRAZ, 1998, p. 79).

Essa breve descrição exposta na citação acima e no parágrafo que a inclui, teria um só objetivo: expor o problema da música contemporânea. Trata-se da descrição do sistema musical em Xenakis? Não, porque Xenakis não é o objeto do nosso estudo, mas porque na verdade são os sistemas como princípio de singularidade que aqui colocamos em foco.

Tanto em Varèse, Xenakis e Ferraz o problema para o compositor é *não bastam simplesmente irmos às notas para compor em um sistema numa tradição. É necessário ir além das doze notas dadas e inventarmos um novo sistema, um sistema que seja singular.* Ora, isso já se faz tradição, na medida que se toma por regra um sistema composicional singular, para cada composição.

Antes, compunha-se numa determinada lógica tonal ou serial do discurso, de Bach a Mahler ou de Schoenberg a Boulez. O que Ferraz não consegue perceber é que a escuta nômade não é simplesmente a escuta de novos objetos sonoros, mas, em primeiro lugar, escutas de línguas singulares, de sistemas semiológicos impossíveis, de novos sentidos. Recordemos que não são signos que determinam o sentido e sim o sentido que determina os signos. Ora, isto implica em afirmar que o princípio da invenção de um sistema é a tomada de posição por uma função.

Por fim, na música contemporânea se trata da construção de línguas singulares. Esta seria a tarefa de cada compositor: construir novos sistemas musicais com propriedades de repetição que expressariam a pura diferença, impossibilidades e descontinuidades. Mas fica a pergunta sobre o que faria laço num conjunto que se denomina discurso musical? Por qual princípio poderíamos considerar um universo de sistemas como unidades singulares de um conjunto que se chama música? Bastariam novos sistemas para que surgissem novos objetos sonoros ou um novo material?

Minha posição é que deve haver um princípio de unidade semiológico no campo da música. Já não é o signo, mais a mônada, o ponto de vista, como a singularidade do artífice, ou seja, o seu traço, a sua escrita no campo da arte.

Vale ressaltar aqui o conceito de material em Deleuze. O material é o lugar onde se realiza a sensação. A sensação se projeta sobre o material como uma questão. Uma questão

que visa o descobrimento do campo estético que recobre o material. O campo estético é a forma de reapresentação do material. No caso da música aparece na forma de repetição. É nas repetições do material em que se dá a sensação. Eis como se apresenta a repetição: como dobra e redobras ou como a percepção das sensações.

O problema da arte, segundo Deleuze, consiste sempre em encontrar que monumento erguer sobre tal plano ou que plano estender sob tal monumento. Trata-se na arte de restituir o infinito a partir de um finito. Na ciência, ao contrário, se renuncia ao infinito, não se quer saber dele para encontrar a referência, a consistência, a parcialidade. A filosofia, por outro lado, quer salvar o infinito, dar-lhe consistência sob a ação de personagens conceituais, fazer filosofia é fazer o infinito um finito.

CAPÍTULO 5 - O ENUNCIADO, A SÉRIE E O DISCURSO

Considero a música, por sua essência, como incapaz de expressar o que quer que seja: um sentimento, uma atitude, um estado psíquico, um fenômeno da natureza, etc. A expressão nunca foi propriedade imanente da música [...] O fenômeno da música nos é dado apenas com o fim de instituir ordem nas coisas. Para se realizar, exige necessária e unicamente uma construção. Feita esta, atingida a ordem, tudo foi dito.
Stravinski

BOULEZ, Pierre. O Momento de Johann Sebastian Bach. In: _____. Apontamentos de Aprendiz. p. 17.

No primeiro capítulo tratou-se da formulação de um problema a partir da seguinte questão: qual a diferença entre a audição e a escuta? Como âmbito deste problema enunciamos que a questão da diferenciação só poderia ser resolvida pela idéia de repetição; que a passagem do fenômeno auditivo para o ato da escuta, da passividade para a atividade, é descontínua, como uma *dobra*. A idéia de atividade e de ato pressuporia então um agente, um sujeito que conduz por interferência e que se posiciona perante o caos sonoro partindo de uma sensação de desordem e de ingerência sobre o corpo. Poderíamos dizer que o ouvido seria o que se denomina um corpo. Nesse sentido, dizíamos que é necessário que a arte, enquanto uma ordenação do caos, se faça na carne os efeitos da sensação estética.

Outrossim, havia-se demonstrado o quanto esse problema se estende para fora do âmbito de alguns campos de saber. Que para os fisiologistas não era possível separar o corpo do seu objeto, ou que o objeto e o fim do objeto, os orifícios, seria um só no fenômeno na audição. Esta era a razão pela qual a audição poderia ser denominada como sentido. A audição é um dos cinco sentidos e o órgão desse sentido seria o ouvido. O

ouvido como corpo que recebe e percebe os sons através e exclusivamente por sensações estéticas. Expomos também que haveria uma significação num segundo tempo: o corpo que percebe a sensação só existe a partir da sensação. Ora, então a condição de existência do ouvido é que deveria haver *a priori* uma sensação. Sensação estética de formação do objeto. Essa seria a operação de desdobra da audição para escuta. Na trilha de Deleuze afirmou-se que as sensações ocorrem nas dobras e redobras da matéria.

A escuta seria então uma marca da dobra, ou se preferirmos um ponto de passagem que colocaria o limite entre o objeto e o corpo. A escuta se passaria pela apreensão de um pedaço desse objeto, como espectro da repetição da sensação. Uma onda material teria essa propriedade espectral. Restava então perguntar qual o sentido da escuta.

Em primeiro lugar, obtemos como conclusão que a escuta não é um sentido, mas sim o ato do sentido, a função de ordenação e da significação. Ao contrário do sentido, a escuta, enquanto ato, seria sempre como escuta de um não-sentido. Ela seria o ato incidente e direcionado sobre o que não é do sentido. Escuta-se o não-sentido, ou seja, aquilo que não foi sentido pelo fenômeno dos sentidos (audição); escuta-se um pedaço de real, algo que é pura materialidade do não-sentido, um princípio de unidade, um princípio de discurso. Desta maneira, a orientação da escuta é sempre o não-sentido. A escuta estaria antes mesmo da audição como fenômeno fisiológico.

Em segundo lugar, perguntamos por qual lógica a escuta nos obrigaria a dar mais e mais sentidos? Haveria uma possibilidade de resposta para essa pergunta, desde que supomos que quando escutamos a sensação é sempre como efeito de sentido. Não precisamos ser surdos para não escutar, no entanto, um surdo, apesar de lhe faltar o sentido, pode escutar, pois o sentido é criado pela impressão das dobras.

Essas foram questões pertinentes para uma análise do qual tínhamos por fim o enunciado do sentido, aquilo que aparece como série de um não-sentido ou suporte de todo o discurso. E o discurso seria justamente aquilo que promove um laço a partir de um princípio que é uma constante de ordenação em torno do não-sentido. O não-sentido é a materialidade da criação e da composição, e a lógica e toda álgebra do discurso teria como objetivo a contenção disto: o não-sentido não pode estar como alicerce de todo o discurso, pois isso fere todo o princípio da razão. Ora, resta por fim encobrir o não-sentido, pois sem o mesmo não há materialidade ou substância. O que faz a ciência? Rechaça-o, nega-o, essa é a sua ‘perversão’. Veremos deste ponto em diante, que a proposta de análise do discurso tem por fim a origem do discurso como possibilidade, partindo do conceito de enunciado, como um pedaço, uma série de não-sentido. Ora, a análise do discurso em Foucault ao fim teria como objetivo atingir o que se denominam margens de um discurso.

Para tanto, devemos tratar em primeiro lugar da questão da posição de sujeito que aparece sempre no lugar de uma questão enunciada e o que disso resulta: uma determinada confusão. De fato, é necessário abriremos um parêntese aqui e procurar esclarecer o porquê que numa análise de uma obra específica se impõe, secundariamente, à questão sobre de que sujeito se trata ali. Essa era uma dificuldade encontrada ao se procurar algo que não se sabe muito bem o que é. Não é por acaso, ou por tradição a uma certa história das idéias que a noção de sujeito se faz querer resolver na análise das origens de um determinado discurso. Que na busca de um enunciado – aquele que é margem da ordem discursiva com o não-sentido - sempre haverá no horizonte um sujeito suposto do enunciado ¹, ou seja, um enunciator. Mas o que é um enunciado?

¹ O conceito de enunciado está baseado nas idéias de Michel Foucault em “Arqueologia do Saber” (Foucault, 2002, passim).

A questão sobre o sujeito do discurso já está colocada a partir da idéia de que a escuta é um ato, realizado a partir de uma determinada posição. Essa posição, como a do autor, é o que sempre funciona como um fascínio ou inclinação a uma determinada forma de se fazer pesquisa: colocar uma questão sobre quem está falando. Ao contrário, para nós não se trataria disso. A pergunta que colocamos é por que se está falando?

Foucault nos alerta diante da necessidade de suspensão da questão sobre quem é o autor. Ter essa suspensão como premissa no início de uma pesquisa acarreta duas conseqüências: uma espécie de niilismo aparente e uma angústia causada pelo desaparecimento dos sujeitos e de uma última significação que visa o ser.

Nossa pesquisa se empenhou em manter essa orientação que consistiu no rompimento com a intenção na busca de um sujeito e, mais além, prevendo como um dos resultados o aparecimento de uma ordem determinada no próprio discurso: suspender todas as verdades que estão diretamente relacionadas à identidade de uma obra, todas as questões, mesmo aquelas que estão como um não-dito, para poder advir não só o que Foucault descreve como enunciados, mas aquilo que está como não-sentido, as descontinuidades, gênese de toda tentativa de apreensão discursiva. Esse *ponto de vista* em nossa pesquisa nos instrumentalizou para propor *uma escuta que consiste em um fazer na enunciação: fazer do não-sentido um enunciado*. Trata-se daquilo que Foucault denominou de percepção do enunciado.

Ora, por mais que o enunciado não seja oculto, nem por isso é visível; ele não se oferece à percepção como portador manifesto de seus limites e caracteres. É necessária uma certa conversão do olhar [ponto de vista] e da atitude para poder reconhecê-lo e considerá-lo em si mesmo (FOUCAULT, 2002a, p. 128).

O que a noção de sujeito mascara ou interrompe é justamente a possibilidade de abertura do discurso pela emergência de pontos de contradição e conflito. Uma verdade

sempre remeterá a outra verdade. Essa parece ser uma função própria de todo o discurso: a cadeia metonímica dos deslizamentos dos significantes e as suas resoluções – trocar uma verdade por outra substituta. A posição do sujeito do enunciado visa evitar qualquer conflito, ela é neutra, indiferente do tempo, ao espaço, circunstâncias, em qualquer sistema lingüístico, qualquer sistema de simbolização. A posição de sujeito do enunciado pode ser ocupada por qualquer indivíduo. A fórmula de Foucault para o sujeito do enunciado é *aquele que produz seus elementos com uma intenção de significação*¹.

No entanto, para estabelecimento de uma arqueologia, seria necessário quebrar o discurso até que não reste uma verdade e nada mais do que aquilo que está no seu fundamento. Trata-se de um esforço em tocar o discurso sobre a música e a arte em geral suspendendo as biografias dos autores, dos heróis e dos criadores, tendo como princípio que há limites de enunciação. Seria necessário ir além do registro do significante tendo como orientação *fazer com que os sujeitos se libertem de si mesmo*: “O registro do significante institui-se pelo fato de um significante representar um sujeito para outro significante” (LACAN, 1998d, p. 854). Segundo Lacan, essa é a estrutura do inconsciente (sonhos, lapsos, e chiste) e aquilo que explicaria a divisão originária do sujeito. Veremos que a posição de sujeito determina uma certa perspectiva de olhar sobre a história.

Sabemos que a história pode ser contada de diversas formas. A mais comum é a partir dos seus criadores ou dos períodos identificados a partir de um paradigma, no caso da música através do que se denominaram os grandes *gênios* (Bach, Haydn, Vivaldi, Mozart, Bethoveen, Wagner, Mahler, etc.), ou pela via de um período determinado onde se compunha de acordo com uma estética musical (barroco, o romântico, o clássico, etc.).

¹ Cf. Foucault, 2002a, pp.106-107.

Wisnik (1998, *passim*) nos propõem uma outra forma de contar a história da música, através de seus campos discursivos: o modal, o tonal e o serial e aquilo que chamará de simultaneidades (aquele em que se conjugam as regras dos três sistemas). A proposta é interessante, pois, de certa forma, afasta o fim de restituir criadores. Consiste em contar a história a partir das regras que dão forma e estruturam a composição. Consoante a aplicação dessas regras de composição musical podem ser identificados determinados períodos da história. Por exemplo, um período para ocorrência da música tonal, ou, um outro período que estabelece o seu rompimento e a passagem do tonalismo para o atonalismo, para o cromatismo e para o serialismo, conseqüentemente. Ou seja, períodos de rupturas e descontinuidades. Quais seriam os determinantes que implicariam nessas características conseqüências entre os discursos? Veremos que numa simples análise da música existem determinantes muito peculiares entre ordens de discurso diferentes.

Sabemos que a música se constrói com um repertório limitado de sons. Diferentemente da língua, se passa diretamente dos sons para as frases sem constituir uma ordenação de palavras. As escalas seriam espécies de frases melódicas, as quais são chamadas de modo ou gama. São formadas de notas dispostas em determinados intervalos, que é uma relação de altura, de *diferença* entre dois sons. Por exemplo, na escala de dó maior a nota mi tem um intervalo de terça maior em relação a fundamental; a de fá tem um de quarta justa e a de sol de quinta justa. Entretanto, essas escalas são paradigmas construídos artificialmente e variam conforme um determinado contexto cultural. Daí que podemos dizer que uma escala é de 'blues' ou é 'flamenca', 'indiana', e etc. Elas demarcam uma determinada ordem da qual lhes dá uma identidade sonora. Ou seja, não é o que ela pode significar mais sim como ela se apresenta, um ponto de início, de

desenvolvimento (conteúdo) e de finalização (resolução) das suas relações internas. Em outras palavras, a identidade de uma melodia está relacionada às regras do jogo implícitas num discurso musical.

Então seria necessário perguntar sobre quais relações marcam determinadas posições entre as notas em todos os eixos possíveis da enunciação. Sabemos que na música possuímos pelo menos dois eixos: o da melodia e ritmo, o eixo horizontal (x), e o da polifonia e harmonia (y), o eixo vertical. Podemos ainda auferir um terceiro eixo, os dos timbres que aqui designamos o eixo de profundidade (z). Essa propriedade dos sons que qualificamos dentro de um aspecto de profundidade se justifica a partir da própria instrumentação, sua disposição e no seu manejo na orquestração e arregimentação. Tudo isso, orquestração, harmonia, ponto, contraponto e ritmo são construídos a partir de determinadas regras que determinam o modo, a tonalidade ou a série.

O mundo modal é a música dos povos. A música dos delfins oceânicos, dos mitos gregos, de Apolo e Dionísio, das liras e das flautas. Está correlacionada aos sons da natureza e dos seus eventos, aos cantos dos pássaros, das águas e dos Deuses.

Da escala pentatônica (cinco notas) obtiveram o modelo básico para a música modal. As escalas pentatônicas são as mais conhecidas e usadas no mundo. São encontradas na China, na Indonésia na África ou na América. São geradas a partir de uma série de quintas sucessivas e encadeadas. O seu engendramento ocorre partindo de um ciclo de quintas ascendentes e descendentes, e quando colocadas numa relação de vizinhança se dá origem a escala diatônica. A partir de diversas combinações, transposições e salteamentos da escala pentatônica podemos obter infinitas possibilidades melódicas. Quando tocadas reconhecemos um certo sotaque musical. Wisnik nos chama

atenção que um *modo* não é apenas um conjunto de notas, mas *uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso* ¹.

Outrossim, que o autor coloca uma questão sobre a razão pela qual as sociedades tradicionais não admitem a música como puro som sem significação. Sua resposta é que nessas sociedades 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. Winisk coloca como lógica do sentido o sentido global, o princípio de unidade para o não-sentido. Winisk se remete a Deleuze e Guatarri no *Anti-Édipo*, os quais afirmam que nas sociedades tribais esse todo (o sentido global) é virtualmente a terra, a unidade indivisa que inscreve o corpo pelos rituais (de circuncisão, tatuagens e outras inscrições) e que se escuta como música ². Desta forma, ou melhor, nesta direção de pesquisa passaríamos a supor um sentido imanente, ou seja, uma semiologia da música. Uma verdade que estabeleceria posições de sujeitos, onde a questão aparece como aquilo que inclui os sujeitos nos discursos a partir de uma significação. Estaríamos situados na tradição de um discurso das idéias que evitaria a qualquer custo o desaparecimento das identidades, das unidades, das quais visam bloquear o não-sentido; da sujeição dos autores às regras que possibilitam o discurso, bem como da idéia de que sempre há limites para enunciações e formações discursivas. Resta perguntar se toda ínfima significação não visaria essa resolução da questão sobre o que é um sujeito, ou então se um sujeito (criador) realmente existe? Por outro lado, os sujeitos não seriam produtos do discurso e daquilo que os tornam unidades, o estabelecimento de uma determinada sintaxe no nível do significante?

¹ Cf., Wisnik, 1998, p. 75.

² Cf., *ibid.*, p. 77.

Mas retornemos dessa digressão para a circularidade própria do mundo modal. Ela se produz por um envolvimento coletivo e integrado do canto, do instrumental e da dança, através de um pulso fortemente definido. O tempo das músicas modais consiste sempre em coincidir o pulso e desmembrá-lo por defasagens e contratempos. É característico nas músicas indianas e africanas, nos tambores dos orixás, nas músicas árabes. Não há temas individualizados na música modal e, portanto, não há individualidade e sim uma coletividade. Esse é o sentido da origem de existência *de uma unidade do discurso, não é um são vários sujeito por identificação a um rito: um grupo, uma tribo, uma coletividade*. No entanto, tipo de análise visa ao fim os criadores: o ser enquanto coletividade por identificação.

A música tonal ou temática é uma ruptura com a música modal. Seus antecedentes, na tradição ocidental, são o cantochão e o canto gregoriano, este último o seu momento de ruptura com a música modal. Especificamente, o canto gregoriano já apresenta contradições no mundo modal, das quais tentou-se resolver, durante certo tempo, através de uma proibição. Essa proibição se dava a partir do surgimento de uma ‘imperfeição’ da escala diatônica, marcada pela sua divisão: o trítono. O trítono, na idade média era considerado diabólico. É o trítono que aparece como mônada, que marca a fronteira, a descontinuidade entre a música modal e a música tonal. Sua inclusão no discurso musical rompe com o modalismo e inaugura o tonalismo. Trata-se de incluir a sétima nota da escala a qual, em conformidade com a terça estabelecerá uma relação intervalar denominada de trítono. O trítono é uma relação intervalar que divide a escala diatônica ao meio. A sensação do trítono é de suspensão sonora, a qual demanda uma resolução em um determinado centro tonal. Tratar-se-á de um discurso que se estabelece em torno de um

centro chamado tonalidade. Ao mesmo tempo em que ele marca a divisão ele demanda a união e o repouso. Então, trata-se no tonalismo de um jogo de tensão e repouso.

O trítono aparece na própria série de desmembramento das escalas diatônicas. O trítono desunifica a escala diatônica através de uma percepção de instabilidade. Isso se dá, como havíamos dito, pelo re-aparecimento de uma nota, a sétima, que ocasionará uma escala diatônica de sete notas. É o aparecimento dessa sétima nota que causará essa “falha” intrínseca da escala diatônica. Na Idade Média se tornará um problema não só musical, mas moral e metafísico: o *diabolus in musica* intervém na criação divina penetrando na escala diatônica no último momento de sua criação, devendo ser evitado e contornado por uma série de expedientes composicionais. Por esse motivo é que a sétima nota não tinha nome na Idade Média: ela consistia propriamente o inominável, o não-sentido.

A partir do desenvolvimento da escala diatônica na Idade Média, mais especificamente no canto gregoriano, e a complexa polifonia, que resultará num problema concreto sobre as dissonâncias e as suas resoluções, levará a um ponto onde o trítono, sistematicamente negado, emergirá como o passe de um novo sistema baseado na regulação harmônica das trocas entre tensão e repouso. Esse balanceamento das cadências pelo trítono e sua admissão como passagem de uma cadência suspensiva para uma de repouso demarcará a passagem do mundo modal para o tonal. A *tonalidade*, enquanto sistema, será o acordo final com o trítono, sua inclusão e possibilidade através de sua apreensão, regularidade e administração. A descontinuidade entre o mundo modal e tonal é marcada por essa regulação do trítono. Essa regulação marca a descontinuidade e impossibilidade entre dois sistemas semiológicos, onde os signos não são substituíveis. O ponto de vista enquanto mônada, ou seja, o trítono, é o princípio de unidade dos signos, a origem da segregação entre o mundo modal e o mundo tonal. O mundo modal já não é

um mundo possível para o trítono. Sua possibilidade está diretamente ligada ao seu domínio por uma ordem do discurso e sua formalização através de uma regra baseada na dialética de tensão e repouso.

O campo tonal é marcado por esse movimento de tensão e repouso. Esse é o efeito da regra fundamental do tonalismo: um movimento que visa a instabilidade e estabilidade nos encadeamentos harmônicos, numa rede de acordes onde se visa apreender toda a possibilidade do trítono e suas resoluções. Uma diferença marcante entre a música modal e a tonal é que o centro tonal, onde se dá a circularidade modal desaparece no tonalismo. Nesse último, cada acorde na posição de repouso pode ser considerado um novo centro tonal pela negação do aparecimento de uma dominante que caracterizará um novo tom, através daquilo que se denomina por modulação.

Os lugares são intercambiáveis e o discurso tonal vive dessa economia de trocas em que cada nota pode ocupar diferentes posições e mudar de função ao longo da seqüência. Transitar pelas funções através de um encadeamento que tem seu núcleo no movimento oscilante de tensões, que se transformam em repouso, é o fundamento dinâmico, progressivo, teleológico, perspectivístico, da tonalidade (WISNIK, 1998, p. 114).

O discurso tonal é o discurso da dialética, da problematização, da pergunta e resposta, da citação e do diálogo. O discurso tonal assume a forma de um texto, de proposição e argumento na medida que vai se definindo claramente. Seu auge e amadurecimento se dão pela música barroca, particularmente em Bach. A primeira grande forma tonal será, dadas as suas origens polifônicas, a *fuga*, depois a *forma-sonata*, e mais tarde, no declínio do sistema, a *melodia infinita* wagneriana.

Como exemplo na música popular brasileira temos o *choro*, considerado a nossa música primogênita, que está completamente regida pela ordem tonal. Consiste na aplicação exacerbada e vai até as últimas conseqüências das regras que regem toda a formulação do tonalismo. Utiliza-se da fuga, do contraponto, das modulações, das

substituições dominantes, enfim, esgota todas as possibilidades, e sua forma é baseada num dos pontos culminantes desse sistema, a sonata. Se alguns autores colocam esse gênero musical como sendo a origem da música brasileira, as suas *raízes*, presumo que o motivo principal não está nos fundamentos sociológicos ¹, mas sim naquilo que fundamenta o discurso e sua ordem, as regras que regem e formulam um modo específico de fazer música num determinado tempo. Se existe algum fundamento sociológico está no laço pelo discurso, por suas relações internas e semiológicas. Esse gênero, o *choro*, é a fusão de uma tradição européia com a instrumentação possível de se organizar no Brasil – violões, cavaquinhos, flautas e instrumentos de percussão de origem africana, mas com um discurso instalado em um princípio de unidade sintática, por uma ordem do discurso que opera no tonalismo.

Nesse sentido que muitos autores e músicos se deparam com uma dúvida na classificação do *choro*: seria uma música erudita ou popular? Não se trata aqui de classificarmos o *choro*, entretanto, podemos dizer que esse gênero musical está às margens da erudição e da popularidade. Pela via da ordem do discurso, das relações sintáticas e pela via da complexidade das combinações, poderíamos dizer que se trata de uma música erudita. Por outro lado, sua instrumentação, sua variedade de timbres o coloca mais próximo da música popular. Talvez possamos denominar como música de câmara. No entanto, prefiro tratar este discurso como um sistema singular, do qual possui as suas próprias regras. É por ser uma música complexa, no que tange as suas propriedades harmônicas e melódicas, mas ao mesmo tempo voltada para uma instrumentação própria, instrumentos de cordas dedilhadas e alguns instrumentos de sopro que colocamos este gênero às margens do que se pode dizer música popular ou música erudita.

¹ Cf. Tinhorão, 1998, *passim*.

Se o *choro* está às margens, seu princípio de unidade é mônada e a sua semiologia é singular. Nos serve de exemplo para mostrar que a diferença entre dois sistemas aparece sempre na descontinuidade, nas impossibilidades, como um lugar indefinido, como *unheimlich* em Freud. Só é possível afirmar que no *choro* se encontra as raízes fundamentais da música brasileira na tradição ocidental, visto que, o seu discurso comporta todas as regras possíveis do sistema tonal. Quaisquer que sejam as cadências tonais que aparecerão na música brasileira serão encontradas nas relações internas e semiológicas desse sistema.

Isso não implica em dizer que um determinado compositor que se posicionaria – em um ponto de vista - a partir de regras de um sistema tonal teria como herança o *choro*. O sistema tonal possui regras específicas de formações discursivas e o *choro* é mais um gênero que delas se utiliza, e não o seu determinante na música brasileira. Nada mais é do que um dos produtos do sistema de regras que compõe um sistema semiológico, o sistema tonal. Portanto, sua singularidade está justamente no seu modo de marginalização entre discursos. Daí que concluímos que as singularidades se encontram sempre como marginalidades. Ora, o enunciado de discurso é como este pedaço de singularidade.

A tradição tonal parte de Bach e chega ao um progresso pela escola vienense: Mozart, Beethoven, o músico dos temas e das mensagens, até Wagner. Em Wagner é o ponto culminante do tonalismo onde se insere a sua aniquilação através da utilização abundante do cromatismo. Conforme Boulez (1995), em Bach possuímos como auge à formulação da técnica do contraponto e da fuga, em Mozart, as formas sonatas e as modulações, em Beethoven a música composta a partir dos temas, das células e das frases composicionais, e em Wagner a melodia infinita e as relações cromáticas, nas quais a tonalidade se dissolve cada vez mais marcando o início da era cromática contemporânea e

a dificuldade de encontrar uma tonalidade definida, a não ser por uma análise indireta. Já em Debussy encontraremos acordes não resolvidos, progressões livres fundamentadas em relações cromáticas muito requintadas que fogem totalmente do quadro da tonalidade clássica. Começa aqui, conforme Boulez (1995) a decadência do tonalismo. Uma herança de Wagner, retomada por Mahler e por Schoenberg, a qual se chega a um cromatismo integral nascido de necessidades *expressionistas* com relações tonais deterioradas por um cromatismo anarquizante. O ponto culminante é o atonalismo. Schoenberg é o primeiro a estabelecer a técnica dos doze sons a partir da utilização de um sistema de relações entre a escala cromática temperada e aquilo que se chama *série*. Vale ressaltar que essa ruptura se dá a partir de um esgotamento do sistema tonal. A sua utilização na tradição que se remete à dialética tensão e repouso se resolve pela diferença, em contraposição à repetição, através da utilização do cromatismo.

A repetição foi sempre um problema para a música. Em toda obra o que se visa é evitar a repetição como reprodução e procurar uma abertura naquilo que rege o discurso. Entretanto, essa abertura faz aparecer uma nova regra em contraposição as utilizadas anteriormente. Nesse sentido, é que comumente caímos na armadilha onde a análise dos discursos se tende a fazer por comparação. É o caso de como Wisnik conta à história da música. Por comparação e contraposição entre o campo modal, tonal e serial. A proposta desta pesquisa tem como alternativa de análise do discurso tratar das singularidades dos sistemas pela demarcação dos pontos de ruptura entre os mesmos. Pontos de rupturas que resgatamos em Deleuze como mônadas.

O campo tonal se faz na aparição dessa proposta de Schoenberg, a série. A série é um sistema de doze sons que comporta as quatro formas clássicas do contraponto: o

original da série, a inversão, o retrógrado do original e o retrógrado da inversão. Ela aparece para Schoenberg como um substituto do tema:

O surgimento da série em Schoenberg está, assim, ligado a um fenômeno temático; a série é, para ele, um 'ultratema'; até o fim da vida, a série deverá assumir um papel equivalente ao do tema na música tonal (BOULEZ, 1995, p. 270).

O que difere a série, esse “ultratema”, do tema da música tonal? Não é simplesmente um substituto do tema composicional. Em Beethoven, o tema tem um caráter sociológico, como a sinfonia a ser dedicada a Napoleão. A série teria como horizonte retomar a afirmação daquilo que nomeamos de *não-sentido*. No que diz respeito à música, ela não se remeteria a um significado, mas sim àquilo que se tratou até aqui: as regras (sintaxe) de construção do próprio discurso. A série não desvelaria a onipotência perante as possibilidades de acontecimentos possíveis de uma determinada modalidade de enunciação ou formação discursiva, ou daquilo que é possível emergir e fazer emergir: determinados objetos e posições de sujeitos. A série trataria daquilo que é um mínimo múltiplo comum para a possibilidade de um discurso. A série colocaria em evidência essa propriedade do enunciado que designa o que o discurso exclui mais do que afirma (enuncia), através de suas características mais explícitas, o seu modo de agrupar e sua relação desprovida de qualquer significação possível.

Trata-se de delimitar nos discursos musicais os modos de subjetivação próprios de uma escuta que visa atalhar o *não-sentido*. Qual seria a questão em relação à escuta que emerge diante de uma análise de um discurso, em particular neste que se denomina música? A resposta pode ser encontrada através de uma questão que deve problematizar o derradeiro final pelo qual se inscreve a dúvida sobre a existência de sujeitos enquanto autores e criadores. Onde estão os sujeitos senão como efeitos do discurso?

Não poderíamos mais afirmar indubitavelmente que o discurso é produto de um sujeito, mas poderíamos perguntar ao contrário se não seriam os sujeitos produtos de um discurso, como efeitos das regras que regem esse sistema. Sujeitos no que remete ao sentido da palavra cativo, submetido e passível a uma determinada ordem do discurso. O sujeito é sempre por efeito de sentido.

*

Por muito tempo Lacan manteve no horizonte uma pesquisa em psicanálise ao nível dos circuitos dos significantes, da causação do sujeito e da sua relação na cadeia do discurso – aquilo que denominou *desfiladeiros dos significantes*. Lacan soube identificar a propriedade déspota do significante, os seus circuitos que impossibilitavam o avanço nas psicanálises e da psicanálise. No entanto, nas suas últimas elaborações teóricas, seus seminários apontam para um novo estatuto do significante: enquanto matéria pura que se faz carne, as modulações da voz, a substância gozante e, ao mesmo tempo, materialidade para criação de novos sentidos.

Tratar-se-ia, portanto, de uma psicanálise orientada para este fim, onde o indivíduo se torna um criador de sentido, um inventor de uma *língua* (sistema) singular. É por essa via que começo a me ampara no discurso psicanalítico, pois o mesmo, a partir de Lacan, tem como orientação uma escuta do não-sentido. Desde que atribuiu, em primeiro lugar ao inconsciente freudiano um novo estatuto, como o lugar do discurso do Outro - aquele que é um modo de subjetivação, denunciado através da descrição das suas formações as quais apontam uma lógica de emaranhamento do indivíduo pelo sentido, do indivíduo como

sujeitado ao discurso com o fim de não saber, de não se haver com o *não-sentido* - Lacan orienta suas pesquisas em busca de uma noção sobre o real.

Num primeiro momento, a noção de inconsciente trazia um indivíduo apoderado. A direção do tratamento se orientava em tornar o sujeito do discurso *avisado* dos circuitos do significante, indo mais além, um sujeito que já não é, que conseguiria ao fim se libertar de si mesmo, de todas as significações, nas quais já não se encontraria a não ser como dividido. Um indivíduo que seria a própria margem da significação e estabeleceria, a partir do significante como substância gozante, a invenção do sentido.

Neste ponto, tratar-se-ia de uma pesquisa que visa remontar uma arqueologia da escuta na música e na psicanálise. Blanchot define a problemática do sujeito nessa pesquisa a partir de uma leitura de Foucault:

[...] não é o sujeito que desaparece [nessa pesquisa], mas sim a sua unidade, excessivamente determinada, porque o que suscita o interesse e a investigação é o desaparecimento do sujeito, ou ainda a dispersão que não o aniquila, mas só nos oferece dele uma pluralidade de posições e uma descontinuidade de funções (BLANCHOT, s.d., p. 35).

Qual a contribuição de tal suporte conceitual? De que o que orienta uma determinada escuta é uma determinada posição de sujeito, de um lugar de efeito, produto de determinadas regras. O que se visa é a apreensão do discurso porque este nos remete a uma divisão do sujeito e ao seu esvaecimento de sentido. Nessa perspectiva, o que está em jogo é a tomada dessa falta de unidade, de contradição e divisão dos sujeitos no discurso. É preciso encará-la para poder fazer advir o discurso na sua possibilidade de apreensão: o não todo, o que é possível, as suas limitações, contradições e impossibilidades.

Que frase enigmática é essa na qual Foucault afirma que “é sempre na manutenção da censura que a escuta se exerce. Escuta de um discurso que é investido pelo desejo, e que

se crê – para sua maior exaltação ou maior angústia – carregado de terríveis poderes” (Foucault, 1996, p. 13). O próprio Foucault responde:

Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta ou oculta o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 1996, p.10).

Como seria a questão do poder em Foucault? Poder de discursos disciplinadores?

Trata-se de um modo de pesquisa do qual, segundo Foucault ¹, visa estudar como um ser humano torna-se sujeito naquilo que se chama práticas divisoras, incluindo as práticas discursivas. Em nossa pesquisa, trilhamos um caminho diferente e, ao mesmo tempo, paralelo ao de Michel Foucault. Para este último, enquanto o sujeito humano é colocado em relações de produção e de significação, também é colocado em relações de poder muito complexas. Ora, para estudar as relações de produção teríamos como instrumento a história, para as relações de significação a lingüística (que fizemos uso para tratarmos das singularidades dos sistemas), mas para as relações de poder não teríamos um instrumento adequado. Essa foi tarefa na qual Foucault mergulhou. É por esse motivo que Foucault e Deleuze sempre criticaram uma via de pesquisa na qual seu instrumento estaria munido pelas relações do significante. O significante, enquanto face de uma mesma moeda no signo lingüístico, instaura uma relação de auto-regulação no interior da própria lingüística, a partir desta propriedade tirânica: a arbitrariedade do signo. É através dessa propriedade que a lingüística expulsa tudo o que consiste na invenção, ora, da qual a arte e a psicanálise tentam ao fim dar conta.

¹ Cf. Foucault, Michel. *O sujeito e o poder*. In: Dreyfus, Hubert L.; Rabinow, Paul. Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: forense Universitária, s.d. pp. 231-249.

Concluimos que, mesmo no trilho do significante, Lacan inventa dele um outro uso, diferente daquele proposto por Saussure. O caminho percorrido por Lacan inicia já pela transgressão do signo lingüístico e instauração da primazia do significante no centro de toda cadeia discursiva. Por uma transgressão Lacan inventa um novo estatuto do significante. Com isso consegue expor uma teoria que denuncia todo o poder de subjetivação do sujeito no interior do seu próprio discurso e, ao mesmo tempo, tentando pela enunciação libertá-lo, num primeiro tempo tratando de tornar um sujeito do enunciado em sujeito da enunciação, e, num segundo tempo, o dito em dizer. Ou seja, trata de orientar a clínica psicanalítica para além dos poderes do significante, pela qual acreditamos que Lacan finalmente atingiu nas suas últimas elaborações teóricas, ponto que fez como orientação de uma clínica do real.

Por fim, o que tentei neste capítulo é demonstrar quanto os discursos, mesmo na arte, são práticas de poder. Discursos musicais que estão inscritos numa tradição histórica que remonta o tonalismo, modalismo e serialismo. É um poder pelo qual se luta, inclusive na música, através da regularização dos sons numa determinada estética já dada. Trata-se então de promover um outro modo de agenciamento, uma escuta do não-sentido, como ato de criação de sistemas singulares, as mônadas. Tanto Deleuze, Foucault como Lacan orientaram suas pesquisas a partir dessa questão: qual o ponto onde o sujeito se faz livre de si mesmo? Um ponto onde um indivíduo, não mais um sujeito, não pode ser significado nem representado por quaisquer significantes, ou seja, um indivíduo que se faz corpo e um significante que se faz carne.

CAPÍTULO 6 - O NÃO SENTIDO NA PSICANÁLISE

6.1 O inconsciente, a repetição e o real

Nenhuma práxis, mais do que a análise, é orientada para aquilo que, no coração da experiência, é o núcleo do real.

LACAN, J. O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. p. 55.

Segundo Freud, o inconsciente pode ser verificado através das suas manifestações, aquilo que se denomina “formações do inconsciente”. Para Lacan, nos primórdios da psicanálise, onde a escuta se constituiu pelo abandono do olhar médico, está o que se chama de desejo, um deslocamento do saber e, por conseguinte da verdade, já não mais na pessoa do médico representando aquilo que há de institucional na ciência, nem mesmo do paciente; o saber está em uma instância, no discurso do Outro, nesse efeito do laço que se estabelece artificialmente entre médico e paciente, nomeado de transferência.

Trata-se de uma suspensão do sujeito. Trata-se de colocar a própria subjetivação noutro lugar. Trata-se de descentrar não só o sujeito, mas também o médico. Surge daí a necessidade para o analista de se submeter à análise como condição própria da sua formação. Resumindo, com a psicanálise houve um deslocamento do lugar de uma parte do saber que era atribuído a metafísica da ciência. Tratou-se de suspender as verdades, mas ao mesmo tempo de inaugurar um novo campo de produção de saberes, um novo campo de pesquisa: o campo do inconsciente.

O centro foi deslocado para um outro lugar: a própria ligação entre o sujeito e o seu desígnio, ou seja, a relação com o objeto. Já em Lacan, não se tratou somente de um

retorno a Freud no que significaria voltar a ler e trabalhar os textos freudianos. Tratou-se, em primeiro lugar, de remeter o texto freudiano a uma leitura de outro tempo histórico, o tempo de Lacan, que, entretanto, já não se pode afirmar que é o nosso. No “retorno a Freud”, uma bandeira de Lacan, tem origem uma questão sobre o que estaria nas bases da fundação da psicanálise, aquilo que a faria emergir enquanto um campo de saber, enquanto uma prática discursiva. Nesse sentido, pode se dizer que a escuta na psicanálise também está como algo fundamental, assim como o inconsciente e a transferência. É no jogo da relação que se estabelece entre a escuta e a verdade, na própria relação com o objeto, que se situa o âmago daquilo que se pretende abordar: chegar à beira e as bordas do discurso. Ou seja, a própria regra de relação com a produção do saber a partir do *não-sentido* e a constituição desta escuta.

É curioso observar que na busca da origem da histeria, daquilo que a constitui como uma doença nervosa, Freud irá tropeçar no que será nomeado de causa da psicanálise, o inconsciente e o desejo. Denominamos esse tropeço de causa porque essa palavra nos remete ao duplo sentido, daquilo que ao mesmo tempo é a origem e também condição determinante de um acontecimento.

Retornar a Freud significaria então perguntar o que ele enunciou sobre o que é a psicanálise: ao mesmo tempo um método de pesquisa e de tratamento: “demonstrei meu reconhecimento da nova situação não denominando mais meu método de pesquisa e de tratamento de catarse, mas de psicanálise” (FREUD [1900] 1996a, p. 637). Desta forma, pode-se concluir que o sentido da pesquisa em psicanálise esteve orientado tanto em Freud como em Lacan, durante um certo período, pela seguinte questão: o que é o inconsciente? Por conseguinte, podemos dizer que a escuta do inconsciente incide naquilo que justifica a sua exploração: o *não-sentido*. Mas o que seria o inconsciente freudiano?

O inconsciente freudiano sempre foi algo que não foi definido por um conceito, mas que se poderia verificar a existência através de suas manifestações. Podemos observar o que Freud diz sobre o inconsciente em 1900, a partir de um trecho do seu livro a interpretação dos sonhos, o qual é marco da descoberta do inconsciente, dos seus mecanismos e do desejo:

O inconsciente é a verdadeira realidade psíquica; em sua natureza mais íntima, ele nos é tão desconhecido quanto a realidade do mundo externo, e é tão incompletamente apresentado pelos dados da consciência quanto o é o mundo externo pelas comunicações de nossos órgãos sensoriais (FREUD [1900] 1996a, p. 637).

Freud através dessa comparação, ao mesmo tempo em que afirma que o inconsciente é algo desconhecido, afirma que estaria no lugar da verdadeira realidade. Trata-se de uma verdade desconhecida, a qual é deslocada para o lugar inalcançável da ordem do impossível de se abordar através da consciência, pelos menos de forma completa. Este atributo do inconsciente, como a verdade a ser revelada, se manifesta em diversas passagens ao longo de toda a obra freudiana. No livro “Os chistes e a sua relação com o inconsciente” Freud expressa a instância do inconsciente como sendo um algo enigmático, o insabido, o *não-sentido*, mas que por hipótese devemos admiti-lo.

Tais adversários do inconsciente nunca testemunharam o efeito de uma sugestão pós-hipnótica e quando lhes disse de minhas experiências com neuróticos não-hipnotizados foram tomados de grande perplexidade. Nunca perceberam a idéia de que o inconsciente é algo que realmente não conhecemos, mas que somos obrigados a admitir através de compulsivas inferências; compreenderam-no como algo capaz de tornar-se consciente embora não estivesse sendo pensado em tal momento, não ocupasse ‘o ponto focal da atenção’. Nem tentaram nunca se convencer da existência, em suas próprias mentes, de pensamentos inconscientes como esses pela análise de um de seus próprios sonhos; quando tentei fazê-lo, puderam apenas acolher suas próprias associações com surpresa e confusão (FREUD [1905] 1996c, p.153).

Para ilustrar ainda mais o lugar do inconsciente na psicanálise, citaremos mais um trecho do artigo “Algumas lições elementares de psicanálise” escrito próximo ao fim de

sua vida, no ano anterior ao da sua morte, em 1940. Esta passagem elucida um aspecto que está nas bases do surgimento da psicanálise e continua a vigorar como objeto no horizonte da pesquisa freudiana, ou seja, aquilo que já dá provas da instância psíquica enigmática. Servirá também para situarmos a origem de um certo aforismo de Lacan a partir de sua leitura dos trabalhos de Freud: “o inconsciente é o discurso do Outro” (LACAN, 1998, p.529).

[...] é possível, no caso de pessoas em estado de hipnose, provar experimentalmente que existem coisas tais como atos psíquicos inconscientes e que a consciência não constitui condição indispensável da atividade [psíquica]. Todo aquele que tenha assistido a uma experiência desse tipo receberá uma impressão inesquecível e uma convicção que jamais poderá ser abalada. Aqui temos, mais ou menos, o que acontece. O médico entra na enfermaria do hospital, coloca seu guarda-chuva a um canto, hipnotiza um dos pacientes e lhe diz: ‘Vou sair agora. Quando eu entrar de novo, você virá a meu encontro com o guarda-chuva aberto e o segurará sobre minha cabeça.’ O médico e seus assistentes deixam então a enfermaria. Assim que retornam, o paciente, que não está mais sob hipnose, executa exatamente as instruções que lhe foram dadas enquanto hipnotizado. O médico o interroga: ‘O que é que você está fazendo? Qual é o significado disso tudo?’ O paciente fica claramente embaraçado. Faz alguma observação desajeitada, tal como: ‘Como está chovendo lá fora, doutor, achei que o senhor abriria seu guarda-chuva na sala antes de sair.’ A explicação é evidentemente bastante inadequada e efetuada impulsivamente, para oferecer algum tipo de motivo para seu comportamento insensato. É claro para nós, espectadores, que ele ignora seu motivo real. Nós, contudo, sabemos qual é, pois estávamos presentes quando lhe foi feita a sugestão que ele está levando a cabo agora, ao passo que ele próprio nada sabe do fato que se acha em ação nele (FREUD [1940], 1996e, p.305).

É importante notar como Freud justifica a existência do inconsciente, não como uma definição conceitual, ou então como aquilo que é. O inconsciente existe enquanto o lugar de um suposto território, de uma instância. O inconsciente é justamente um discurso que advém de um outro lugar. Essa palavra – *instância* – aplicada por Freud para denominar o inconsciente, que aparece mais claramente na descrição da segunda tópica do aparelho psíquico – *eu, isso e supereu* – tem o sentido daquilo que se remete à qualidade do que é insistente, bem como do que é da ordem jurídica, da jurisdição, e da lei, ou seja,

do que regula. Proveniente do campo jurídico é aquilo que é o foro, que se chamava de praça pública em Roma, o lugar do debate.

Trata-se então, do inconsciente como o interlocutor da análise, um lugar vazio, que ao mesmo tempo em que é um depósito para os sentidos é aquilo que regula o próprio sentido, ou seja, o *não-sentido* do inconsciente estaria aberto para as interpretações enquanto hipóteses.

Trata-se também daquilo mesmo que se pesquisa em psicanálise, daquilo que se escuta. Freud só encontra uma maneira de justificar a sua existência, num jogo mesmo de presença e ausência, verificado através das suas manifestações. Isso está impresso por toda a obra Freudiana. Por exemplo, é fácil verificar que grande parte do conteúdo do livro “Psicopatologia da vida cotidiana”, trata de exemplos, histórias, acontecimentos e modelos de manifestações do inconsciente, em especial os atos falhos. Trata-se de algo que não se vê, mas que opera e que se percebe como a eletricidade. Freud descreve que a psicanálise baseia-se nessa asserção – *o psíquico, seja qual for a sua natureza, é em si mesmo inconsciente*¹ – numa série de fatos. Tomemos um outro exemplo de fenômenos do inconsciente do texto de 1940 - *Algumas lições elementares de psicanálise*.

O presidente de um órgão público (a Câmara Baixa do Parlamento Austríaco) em certa ocasião abriu uma reunião com as seguintes palavras: ‘Constato que um quorum completo de membros está presente e por isso declaro encerrada a sessão.’ Foi um lapso verbal, pois não pode haver dúvida de que aquilo que o presidente pretendia dizer era ‘aberta’. Por que então disse o contrário? Esperaremos que nos digam que foi um equívoco acidental, uma falha em levar a cabo uma intenção, tal como pode facilmente acontecer por diversas razões: não teve significado e, de qualquer modo, os contrários, de modo particular e fácil, substituem-se uns aos outros. Se, contudo, tivermos em mente a situação em que o lapso verbal ocorreu, ficaremos inclinados a preferir outra explicação. Muitas das sessões anteriores da Câmara tinham sido desagradavelmente tempestuosas e nada haviam produzido, de modo que seria muito natural que o presidente pensasse, no momento de fazer sua declaração de abertura: ‘Se a sessão que está apenas começando estivesse acabada!’

¹ Cf., FREUD, [1940] 1996e, p. 303.

Preferiria muito mais encerrá-la do que abri-la!’ Quando começou a falar, provavelmente não estava cômico desse desejo — não lhe era consciente —, mas ele achava-se certamente presente e alcançou sucesso em se fazer efetivo, contra a vontade do orador, em seu aparente equívoco (FREUD [1940], 1996e, 303-304).

Essa manifestação do inconsciente nada mais é do que uma realização de um desejo, segundo Freud. O desejo se imputa aí, não se satisfaz, mas por outro lado indica um sentido. Trata-se de implicar o sujeito na enunciação daquilo que ele enuncia como *não-sentido*. Não há sentido em dizer – *declaro encerrada a sessão* – a não ser que o sentido não esteja aí; o sentido estaria em outro lugar, em outra instância, naquilo que insiste, que está na ordem de uma jurisdição e que regula o próprio discurso daquele que o enuncia.

Por conseguinte, chegamos no ponto em que gostaríamos de justificar o caminho desta pesquisa. Desde a origem da psicanálise, numa determinada convergência do olhar (ponto de vista) o seu objeto aparece como um enunciado do *não-sentido*. Por um longo período o inconsciente foi esta instância que manifestava o não-sentido através de suas formações. Freud fez disso a orientação da escuta psicanalítica.

Em Lacan, em primeiro lugar trata-se de um retorno ao campo do inconsciente freudiano naquilo que consiste o engendramento da significação a partir do não-sentido. Trata-se da origem da instauração de uma prática discursiva que tem como enunciado o não-sentido.

Por “retorna a” [...] acredito que se pode designar dessa maneira um movimento que tem sua própria especificidade e que caracteriza justamente as instaurações de discursividade [...] Retorna-se a um certo vazio que o esquecimento evitou ou mascarou, que recobriu com uma falsa ou má plenitude e o retorno deve redescobrir essa lacuna e essa falta [...] (FOUCAULT [1969], 2001, p.284).

Essa foi a definição de Foucault sobre o retorno de Lacan “a” numa conferência em que o próprio Lacan estava presente e aquiesceu. Lacan retornará a Freud e dará um outro estatuto ao inconsciente com sua tese de que “o inconsciente é estruturado como

linguagem”. O retorno de Lacan a Freud é um relançar do inconsciente numa ordem discursiva da sua contemporaneidade a partir de uma outra discursividade. Trata-se de redescobrir a fenda por onde se dão as manifestações do inconsciente. Lacan retoma então o objeto de pesquisa da psicanálise a partir de um campo de problemas relativos à linguagem e reformula toda a questão tomando por base os conhecimentos da lingüística moderna. Desta forma, Lacan aplicará uma *injeção de ânimo* nas pesquisas sobre o inconsciente fazendo-o reaparecer nas discursividades da contemporaneidade. Pensar o inconsciente naquele momento era retomar a orientação da escuta psicanalítica no campo dos efeitos de sentido e da significância, ora, na direção do *não-sentido*. Significa dizer que o problema era o inconsciente como lugar do simbólico, ou seja, enquanto rede de significantes, o qual visava com seus circuitos tricotar o não-sentido, evitando a possibilidades de novos sentidos pela cristalização da verdade numa significação. Esse movimento de deslocamento da verdade do lado do analista para o lado do inconsciente é iniciado por Lacan através de um rompimento com os protocolos da IPA (rompimento com o discurso da Associação Psicanalítica Internacional). Por exemplo, com estabelecimento da sessão analítica de tempo variável.

O problema era como desfazer o nó cristalizado do sentido. No entanto, a abertura do inconsciente na clínica só seria possível através de seu fechamento, percorrendo num primeiro tempo a cadeia dos circuitos dos significantes.

O lugar em questão é a entrada da caverna a respeito da qual sabemos que Platão nos guia para a saída, ao passo que imaginamos nela ver entrar o psicanalista. Mas as coisas são menos simples, por que essa é uma entrada a que nunca se chega senão no momento em que ela é fechada (esse lugar jamais será turístico) e porque o único meio de ela se entreabrir é chamar do lado de dentro (LACAN, 1998d, p. 852).

É pelo lado de dentro da rede dos significantes que podemos abrir o inconsciente como a metáfora da caverna, ao passo que é no tropeço dos desfiladeiros que encontramos

o não-sentido, lugar onde se produz a metáfora, onde se produz o outro sentido: “Vemos que a metáfora se coloca no ponto exato em que o sentido se produz no *não-senso*” (LACAN, [1957] 1998e, p.512).

No seminário XI – Os quatros conceitos fundamentais da psicanálise (1964) - Lacan articulará com o inconsciente a noção de repetição enquanto aquilo que manca, e em especial introduzirá a noção do real a partir da relação entre dois conceitos da *Física* de Aristóteles: a *tiquê* e o *autômaton*. A noção de *autômaton* implicaria no que Lacan irá denominar a rede de significantes e a *tiquê* como o encontro do real. Para tanto, Lacan introduz a noção de causa no inconsciente freudiano como aquilo que manca. Em suma, só existe causa para aquilo que claudica, no qual se tropeça. Se há um tropeço, ele acontece na hiância por onde a neurose se conforma a um real. Lacan nos dirá que a neurose seria então uma espécie de cicatriz dessa hiância.

Havíamos comentado anteriormente que os curtos-circuitos do sentido, neste caso do desejo de sentido, implicariam num fechamento do inconsciente. Ora, o que Lacan nos orienta é que o fechamento do inconsciente nada mais é do que onde os seus efeitos e formações visam a cicatrização de uma hiância, de uma fenda onde se tropeça como o encontro com um real. Lacan demonstrará que o que Freud encontra no buraco, na fenda, é algo do não-realizável. Essa hiância que é da ordem do real aparece em Freud, por exemplo, como o centro incógnito dos sonhos, naquilo que Freud escreveu para designar o *umbigo dos sonhos*. A partir disso, Lacan estaria tentando apontar o quanto em Freud já havia uma orientação da psicanálise para esses pontos de hiância de não-sentido. Em Freud, no sonho, no ato falho e no chiste o encontro com o real se dará no modo de um tropeço.

Tropeço, desfalecimento, rachadura. Numa frase pronunciada, escrita, alguma coisa se estatela. Freud fica siderado por esses fenômenos, e é

neles que vai procurar o inconsciente. Ali, alguma coisa quer se realizar – algo que aparece como intencional, certamente, mas de uma estranha temporalidade. O que se produz nessa hiância, no sentido pleno do termo *produzir-se*, se apresenta como *um achado*. É assim, de começo, que a exploração freudiana encontra o que se passa no inconsciente (LACAN, 1998c, p. 30, grifo do autor).

Ora, uma escuta da descontinuidade, em forma de vacilação, se fará fundamental. O que Lacan nos dirá em seguida é que o Um não é anterior a descontinuidade. O Um que é introduzido pela experiência do inconsciente é o Um da fenda, do traço e da ruptura. Em outro momento nos perguntamos pelo Um. O Um é o traço do não-sentido enquanto a hiância que se faz entre a materialidade do som e do significado. O que nos resta é puro som. Se Freud projeta aí o desejo do psicanalista, é porque esse desejo é pura falta, espaço vazio, desejo de nada, enquanto remetido ao Outro. É preciso então que desse desejo se faça algo que é pura criação. É o que Lacan irá retomar de Jaques Alain Miller: a função do desejo é como falta-a-ser. Ou seja, a partir da noção de causa como aquilo que manca, trará a repetição no inconsciente freudiano como uma volta a um mesmo ponto. O real seria o que retorna sempre como um mesmo lugar, um lugar que é a barra de um ritornelo, onde o sujeito nunca encontra o seu próprio ser (falta-a-ser), um registro do qual não pode formular o cogito. Essa é a orientação da escuta do não-sentido na psicanálise:

Nenhuma práxis, mais do que a análise, é orientada para aquilo que, no coração da experiência, é o núcleo do real (LACAN, 1998c, p.55).

O real estaria para além do significante. É nesse ponto que Lacan começa a se distanciar de uma psicanálise estruturalista marcada por uma orientação que se encontraria no interior de uma rede (*autômaton*). O real está para além do retorno e da volta, da insistência dos signos. Ora, Lacan nos avisa que a repetição não deve ser entendida como reprodução. Isso implicaria, por um lado, descartar a noção de repetição próxima a da música, como ponto de ritornelo, tendo em vista que há uma volta, não a um ponto de

início, mas a um ponto de princípio que é o real, ponto onde se produz o não-sentido. Por outro lado, o que se repete já não são trechos musicais reincidentes, sons, cadências, retorno de temas como na música contemporânea; o que se repete é da ordem de um encontro marcado com o real; a repetição se produz como efeito, como um encontro faltoso. É esse o ponto em que Lacan identificará como desejo de Freud para além das fantasias.

O lugar do real, que vai do trauma à fantasia – na medida em que a fantasia nunca é mais do que a tela que dissimula algo de absolutamente primeiro, de determinante na função da repetição [...] (LACAN, 1998c, p. 61).

Isso nos conduz a afirmar que uma escuta do não-sentido está para além de todo o engendramento de significação. Que uma escuta dessa espécie determina um ponto de vista que tem por mônada o não-sentido. É necessário chegar assim, como que perdidos de nós mesmos, para então encontrarmos aquilo que Lacan começou a reformular em 1964 como a orientação clínica para o real. Um real que é faltoso de sentido, onde não há conexões, a não ser com uma espécie de fazer artístico, mas não de um todo impossível, mas do que denominou de um pedaço.

6.2 A série o real e o serial

A razão está em aquilo que concerne o discurso analítico é o sujeito, o qual, como efeito de significação, é a resposta do real.

LACAN, J. O aturdito. p.458.

Lacan na aula datada de 19 de janeiro de 1972, do seminário XX – mais, ainda –, a qual é endereçada a Jakobson, e podemos estender esse endereçamento efetuando um deslocamento à própria Lingüística, haja vista que estaria representada por figura tão ilustre, realizará um movimento que consiste em responder seus atos em relação ao que fez com a Lingüística a partir do fato “de que tudo que é da linguagem dependeria da lingüística e, em último termo, do lingüista”. Então Lacan se perguntará sobre o que fez com a Lingüística durante tanto tempo. Denominará seus feitos no campo da lingüística de *lingüisteria*, que podemos entender como um neologismo que é a conjunção de lingüística com histeria. Ou seja, dizer que o inconsciente é estruturado como linguagem não é do campo da lingüística. Desta forma, a partir de seu texto *o Aturdito*, Lacan apontara que é pelas conseqüências do dito que se julga o dizer, mas o que resta aberto é aquilo que se faz do dito, pois dele poderíamos fazer qualquer coisa. Trata-se então para Lacan responder o que fez de seus ditos sobre a lingüística, que irá, se podemos dizer, resumir naquilo que fez da função do significante.

O significante será tratado como aquilo que não está limitado a um suporte pelo fonema. Pelo significante não se consegue apontar a imagem que seria preciso para se ser feliz. Isso seria, se assim podemos dizer, o que caracteriza a distinção entre significante e significado: “[...] a relação do significado ao que lá está como terceiro indispensável, isto é, o referente, é propriamente que o significado rateia. O colimador não funciona”

(LACAN, 1985, p. 31). Deste modo, é que a ênfase dada à função do significante encontrará sua importância no discurso psicanalítico, porque essa função é o fundamento da dimensão do simbólico que só este discurso permite isolar. O significante é uma besteira dirá Lacan, besteira que consiste no nível da substância gozante. Neste ponto ele nos dirá que durante todos esses anos todos fez besteiras. Besteiras que consistiram o liame do discurso psicanalítico. Ora, trata-se para Lacan de retomar as besteiras como o produto do discurso psicanalítico, naquilo que formula como o *a* minúsculo e como o S_2 que está debaixo da barra.

Segundo Lacan, a besteira é um novo estatuto a dar para esse discurso. Besteira que representa algo que é insignificante para o universal – o que não serve, que não pode ser utilizado a não ser pelo próprio sujeito. Quando se remetem significantes ao campo do Outro é que se produzem besteiras. Podemos dizer que a besteira é aquilo que em outros discursos, o da ciência e da filosofia, se evita. Trata-se de um discurso que retoma todas as besteiradas a partir da histeria: os sonhos, os lapsos, os chistes, enfim, tudo que está às margens do bem arrazoado. Ora, poderíamos pensar que a besteira não seria uma maneira de enunciar o não-sentido? As manifestações do inconsciente não seriam o enunciado do não-sentido em Freud. Por outro lado, qual seria a novidade em Lacan em relação ao não-sentido? Qual seria o enunciado lacaniano? A resposta talvez seja o que se faz do *real*.

É necessário verificar qual o estatuto do significante de Lacan em sua *lingüística*. Partindo de Jakobson, Lacan colocará que a palavra não pode fundar o significante. Ao contrário, se faz de significantes palavras numa coleção denominado dicionário. Em primeiro lugar, o significante é aquilo que tem efeito de significado. Ora, dessa definição não avançamos muito, mas Lacan dará a sua pista: é necessário interrogarmos o significante Um, mesmo não estando lá. Por quê? Porque para definir o significante a partir

do significado encontramos uma barra da qual devemos atravessar, que representa a relação arbitrária entre o significante e o significado. “Ora, o que passa por arbitrário é que os efeitos de significado têm o ar de nada terem a ver com o que os causa” (LACAN, 1985, p. 30). O significante não pode ser definido a não ser por ser aquilo que é para outro significante.

Então do que verdadeiramente se trata interrogar: O que é o significante Um? É isso que vimos interrogando ao longo dessa dissertação. O significante Um já estaria lá na determinação da cadeia. Se Lacan nos diz na aula de 19 de dezembro de 1972 que a ênfase dada à função do significante na psicanálise tem seu fundamento na dimensão do simbólico, então dessa dimensão do simbólico implicaria dizer, em primeiro lugar, que podemos isolar o significante. Se o significante é besta, é porque ele é não só uma besteira, mas um animal de carga; carregaria sempre um efeito de significado. Há o Um, afirmará Lacan. E é da interrogação do Um que sugerimos toda seriedade. O Um é uma série. O real, naquilo que consiste sua seriedade, da qual se funda a psicanálise, o real ele é um sério real. Eis a conjunção proposta por Lacan: **O real é SERIAL**. Essa é uma das orientações que Lacan toma neste seminário.

Falo do sério real. O sério – é claro que é preciso certa batida para nos apercebermos disso nele, é preciso ter seguido um pouco meus seminários – não pode ser senão o serial. (LACAN, 1985, p. 31).

Vimos do que se trata a série na música. Em princípio é uma disposição aleatória dos sons. Que a partir desse pedaço do caos sonoro podemos dentro das suas possíveis perspectivas - o original da série, o seu retrógrado, a sua inversão e o retrógrado da inversão – compor um sistema, uma composição serial, uma música serial. Nessa perspectiva a série seria o próprio significante Um, como impossível de dizer, mas que, entretanto, organiza toda uma rede de significantes. É como impossível de dizer que a série

não pode ser senão representada por uma barra que determina a propriedade arbitrária entre o significante e o significando.

S1, esse um, o enxame, significante-mestre, é o que garante a unidade, a unidade de copulação do sujeito suposto saber. [...] O significante Um não é um significante qualquer. Ele é a ordem significante, no que ela se instaura pelo envolvimento pelo qual toda a cadeia subsiste (LACAN, 1985, p. 198).

A série estaria para além da rede de significantes, mas que, no entanto, poderia representar a própria rede quando posta como ato de criação. Se a série aparece enquanto um pedaço para além da rede é porque não possui efeito de significado. Logo, a percepção esta fora da sensação dos sentidos. Esse pedaço está como impossível de se nomear a não ser por ato de criação. Eis daí que alguns denominam erroneamente *o real* como impossível. Dizer da impossibilidade do real se está na via do sentido e do todo. Na via do dizer: dizer o real é o impossível. Disso que formulamos, Lacan nos dirá que não se trata do real como o impossível, mas sim que se mede o real pelo impossível de dizer ¹.

Vale lembrar que não pretendemos apresentar a teoria lacaniana das linhas de superfície, da topologia, dos grafos, dos três registros, e finalmente do nó; esquemas que seriam necessários para esclarecer diversos pontos ou mesmo introduzir o leitor nos conceitos principais da clínica borromeana. Pretendemos no momento simplesmente expor alguns traços da teoria lacaniana que justifique que a escuta na clínica psicanalítica é orientada para o não-sentido. Uma escuta do não-sentido para além do nível do dito e do enunciado de sentidos. Portanto, o que procuramos na clínica lacaniana é o que consiste um escuta do real.

Ora, o conceito de real como impossível leva a afirmar que no nível da linguagem o real não existe. Lacan então formulará o real como um *ex-sistir* a rede de significantes. Ou

¹ Cf., LACAN, 2003b, p. 497.

seja, só a matematização atingirá um real. É nisso que consistirá o seu último ensino. O que significa dizer que o real *ex-siste*?

Jacques-Alain Miller aponta que no ensino de Lacan se permite identificar verdades sólidas como superfícies em um plano. Essas verdades se apresentam ao olhar sempre de uma mesma forma, ou seja, essas verdades autorizam perspectivas como pontos de vista. Desta forma, no último ensino de Lacan emergiria uma verdade que não seria do tipo sólida ou de superfície. Seria uma verdade que é do tipo nó. Segundo Lacan, o nó surge da própria prática analítica. Nesse sentido, a *ex-sistência* seria um termo que se encontra para fora do simbólico e do imaginário. Ou seja, passamos para um outro espaço, para uma outra dimensão. Mas isso significa dizer que se passamos para outro espaço é por que de fato passamos através de uma saída. Daí a *ex-sistência* como fora de.

Tratar o real como impossível nos conduz a uma lógica de que o real não existe, ou seja, nos conduz à negação do real. Ora, nesse sentido, o real seria mais um ponto de vista, como uma invenção, e não como uma referência clínica, uma orientação, da qual Lacan o caracteriza. O que Lacan nos diz é que o real é um registro, um registro para invenção. Ora, daí sucede que essa noção de que o real *ex-siste* restabelece esse real fora de um sistema da ordem simbólica. O arbitrário do signo poderia ser considerado como uma propriedade do signo no registro do real, pois o mesmo *ex-siste* ao signo lingüístico. Eis o porque o arbitrário do signo, na minha leitura, é impossível de dizer. Claro que não é essa a proposta de Saussure em relação a essa propriedade. Veremos o porquê.

Dizer que o significante é arbitrário não é do mesmo porte dizer simplesmente que ele não tem relação com seu efeito de significado, pois é escorregar para uma outra referência (LACAN, 1985, p. 43).

Para Lacan isso é um deslize de Saussure. Deslizamento para um outro discurso, o discurso do senhor, para uma outra referência, onde o saber S_2 está no lugar do outro. A

impossibilidade de dizer sobre a arbitrariedade do signo lingüístico é recolocada em Saussure no campo do discurso do senhor. Não se pode ter como produção um saber no campo do discurso do senhor, pois o que se produz nesse discurso é um mais-gozar. Lacan fará uma comparação com o discurso capitalista onde o mais-gozar é a mais-valia. Deste modo, a arbitrariedade está como o impossível da produção do saber. Essa lógica faz com que retemos como impressão dessa propriedade que sua causa está colocada em alguma força oculta, força oriunda de um lugar do qual não sabemos. Essa é a lógica de um discurso que Lacan denominou o avesso da psicanálise, haja vista que o S_1 está no lugar do agente do discurso. Nesse sentido, em Saussure, a arbitrariedade é o próprio S_1 , ou seja, a rede de significantes que produz um sistema (discurso), e, em relação a isso, estaríamos de mãos atadas. Por outro lado, para o discurso do analista o S_1 e a arbitrariedade estão no lugar da produção, enquanto daquele que se faz invento.

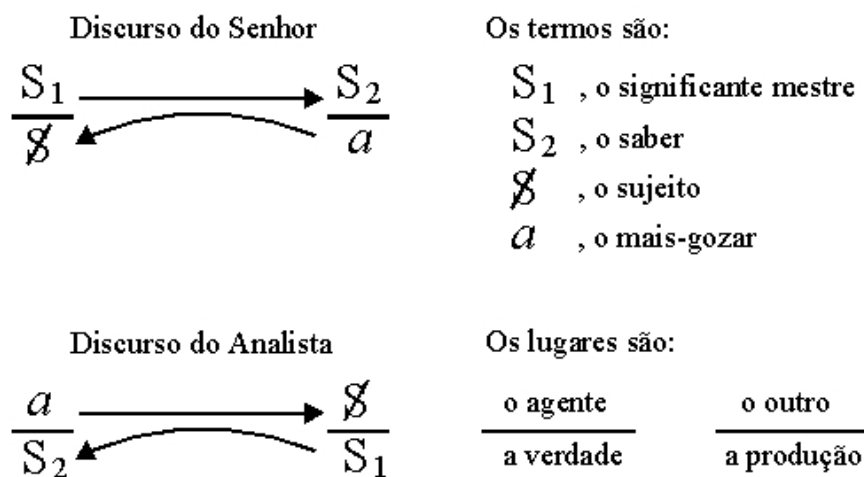


Figura 3 – O discurso do Senhor e o do Analista

Trata-se então de fazer algo com o dito. Não haveria um desdizer em psicanálise; o que está dito está dito e não há como se desdizer. Isso é um dos motores do tratamento.

Nesse sentido é que proponho tomar a arbitrariedade como uma invenção ou um artifício de Saussure para instaurar a lingüística no campo da ciência. Por conseguinte, da maneira pela qual foi instaurada a lingüística em Saussure, a partir do princípio de arbitrariedade se pode afirmar a existência de uma metafísica da lingüística. Toda crítica ao princípio de arbitrariedade em Saussure se encontra aí:

Quando desenvolvemos um discurso, devemos sempre tentar, se queremos ficar em seu campo, não recair num outro, dar-lhe sua consistência e só sair dele com uma boa razão (LACAN, 1985, p. 43).

Nesse ponto é que Lacan pode afirmar que o princípio da arbitrariedade está em outra referência, remetida ao discurso do senhor. Para tentar entendermos melhor esse ponto, recordamos um dito de Lacan, segundo o qual não há Outro do Outro. Acreditou-se, durante um certo tempo, que não existindo o Outro do Outro poderia se garantir com certeza de que o Outro existia. Ora, não é isso. Trata-se que a possível existência do Outro do Outro permitiria ao Outro *ex-sistir*. O que Lacan nos diz é que o Outro é um suposto, logo, a inexistência do Outro do Outro quer dizer que o Outro não existe. Por conseguinte, se o Outro pode fundamentar uma existência é só se desmoronando. Isso significa reduzir o Outro a uma suposição, dizer que a arbitrariedade se desmorona em si mesma quando remetida ao discurso do senhor. É por essa crítica que proponho retomar uma leitura da arbitrariedade do signo no lugar de um campo da invenção de sentidos. Talvez seria um passo para avançarmos.

6.3 Pedacos do real

S_1 , esse um, o enxame, significante-mestre, é o que garante a unidade, a unidade de copulação do sujeito com o saber.

LACAN, J. Seminário livro 20: mais, ainda. p. 196.

Gostaríamos de introduzir alguma coisa do não-sentido na psicanálise. É um desejo de adentrar nesse campo onde a pesquisa tem como instrumento uma escuta orientada para não-sentido. Pretendemos confirmar essa hipótese principalmente na radicalidade assumida por Jaques Lacan no seu último ensino. Mas o que consistiu o último ensino de Jaques Lacan? Consistiu uma formalização matemática. Trata-se da demonstração do real e do não-sentido para fora da via do sentido, haja vista que tratar o não-sentido pela via do sentido é um paradoxo. Para Lacan, afastar-se desse paradoxo é fundamentar uma demonstração em bases matemáticas, seja pela topologia, pelas linhas de superfície, pelos matemas e, a partir do seminário XX – mais, ainda - Lacan entenderá que só o nó será capaz de transmitir o que é suportado pela linguagem. Em outras palavras, o simbólico suportaria o que consiste como *ex-sistência* o real.

Lacan introduzirá o problema do nó a partir da seguinte questão: como fazer para com que essas três ‘rodinhas de barbante’ fiquem juntas, de tal modo que se vocês cortarem uma delas todas as três ficarão livres? Aqui está o nó borromeano e o seu entrelaçamento que permite dar propriedade à questão anterior:

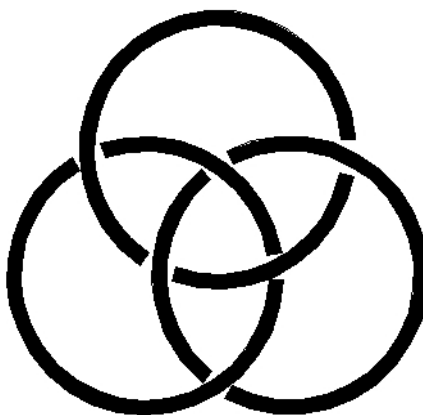


Figura 4 – O nó borromeano

Observem que o entrelaçamento das rodinhas se dá pela alternância ‘por cima’ - ‘por baixo’, se percorrermos o sentido anti-horário a partir de qualquer ponto exterior à intersecção de uma delas. Lacan afirmará que a amarração borromeana das rodinhas é uma metáfora do Um. Basta que uma dessas rodinhas não se sustente para que todas as outras não se constituam em seu agenciamento, ou seja, para que elas se dispersem. Por conseguinte, o Um é o agenciamento das rodinhas por uma amarração borromeana.

Ora, Lacan irá através das três rodinhas de barbante fazer uma representação do que num primeiro tempo irá denominar de categorias (seminário XX), e num segundo tempo de registros (seminário XXII). As rodinhas representam em letras maiúsculas o que se pode ler R – S – I, o Real, o Simbólico e o Imaginário. Lacan dedicará todo um seminário para esclarecer a relação desses três termos a partir da planificação do nó borromeano, seminário intitulado R.S.I., ocorrido entre dezembro de 1974 e abril de 1975.

Ora, se Lacan introduz uma amarração entre esses três registros é porque terá como tarefa, em primeiro lugar, elaborar uma nova definição para cada um dos três registros, definição que será da ordem de uma demonstração, e não na ordem da explicação;

demonstração de que esses três só podem ser estabelecidos a partir de um quarto, a própria amarração dos três registros.

O que irá nos interessar no momento da elaboração de Lacan é o lugar em que se encontra o sentido e o não-sentido. Na aula de 10 de dezembro de 1974, Lacan afirmará que na prática analítica se opera no sentido a fim de reduzi-lo ao não-sentido. O sentido não é o equívoco do inconsciente. O sentido será aquilo pelo qual responde algo diferente do simbólico. Este algo, o sentido, só poderá ser suportado pelo imaginário. Ora, o imaginário consiste em uma noção que caracteriza o lugar da representação, onde tudo o que se representa tem como referência o corpo e o fato de que sua representação é sempre um reflexo ou semblante. Lacan adiantará, antes de suas demonstrações, que o imaginário é o suporte do simbólico e do real na medida que é reduzido como a representação de um corpo. Por conseguinte, representará o imaginário como o aplanamento que funda toda figuração. Em outras palavras, quando colocamos o simbólico e o real representado por uma configuração de traços numa superfície, o suporte será a própria superfície do papel representada pelo imaginário. Neste caso, o imaginário é o suporte da representação em superfície por ser o próprio aplanamento de toda figuração do real e do simbólico.

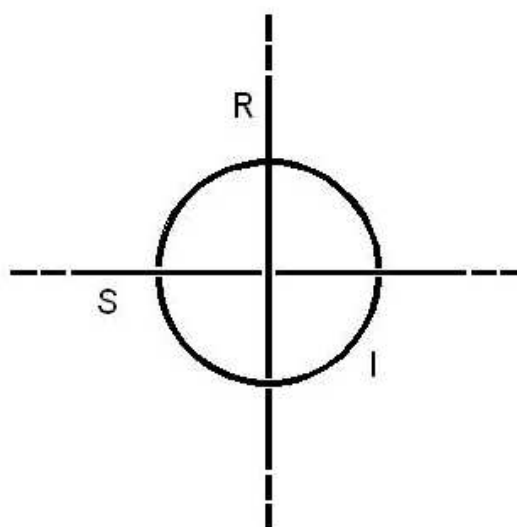


Figura 5 – O aplanamento do imaginário como suporte do real e do simbólico

Através dessa figura podemos situar o imaginário posto por um plano que sempre consiste na redução dos outros termos por aplanamento. O leitor pode observar na figura que o entrelaçamento do círculo com as retas se constitui de tal forma que garante a amarração borromeana. A representação do simbólico e principalmente do real através das retas infinitas consiste na demonstração da impossibilidade de representação destes dois registros por aplanamento (postos em planos), haja vista que os pontos extremos de uma reta tendem a se encontrar no infinito. Ou seja, no aplanamento do simbólico e do real a melhor forma de representação são as duas retas infinitas.

Lacan na medida que conduz a elaboração de uma teoria clínica para o registro do real, tem como contrapartida situá-la para fora de uma conjunção simbólica e imaginária. Trata-se de atingir o que tratamos como a *ex-sistência* do Um. Resta perguntar o que consiste a conjunção do real com o simbólico e do real com o imaginário?

Em ambos os casos, nessas conjunções, se produzem gozos. Gozo da vida, pois neste ponto podemos dizer que o real é a vida na medida que participa do imaginário e do simbólico. Não pretendemos tratar aqui da elaboração da noção de gozo no último ensino de Lacan. O que queremos é mostrar que a clínica, e em especial a escuta desta clínica, é orientada para além dos gozos e deve ser situada para fora dessa conjunção entre real e simbólico e o real e imaginário, conforme se apresenta na figura a seguir.

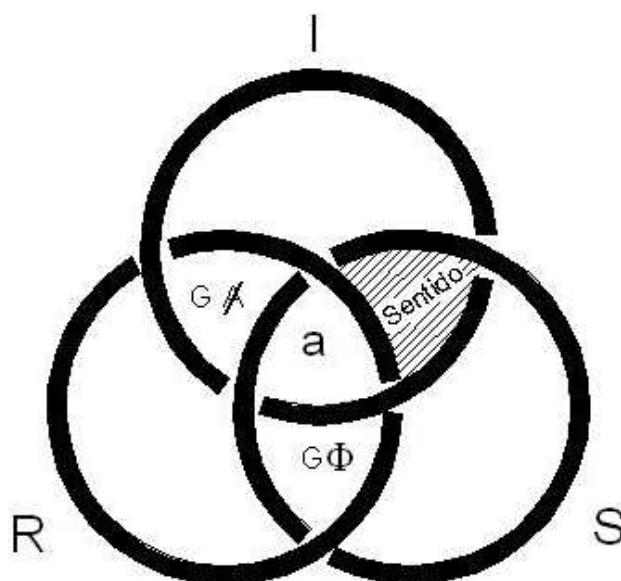


Figura 6 – O nó borromeano e as conjunções dos registros

O que detemos da figura anterior são as conjunturas entre o real, o simbólico e o imaginário. Entre o real e o imaginário temos o gozo do Outro. Outro aqui que se apresenta como barrado, tendo em vista que o que o consiste é pura suposição. Na conjuntura entre o real e o simbólico temos o gozo fálico. O gozo fálico é experimentado como um parasita do sujeito que se suporta como *palavras*, designadas na consciência como poder. Acrescento aqui, como recobrimento da falência de um não-poder sobre o real.

Das introduções nesses termos, o que nos interessa é a conjuntura entre o simbólico e o imaginário, pois é neste lugar que encontramos o sentido. Ora, o que o discurso analítico faz surgir é justamente a idéia de que o sentido é aparência, naquilo que não funciona como colimador.

Os efeitos de significado têm o ar de nata terem a ver com o que os causa. Isto quer dizer que as referências, as coisas que o significante serve para aproximar, restam justamente aproximativas – macroscópicas, por exemplo. O que é importante, não é que isto seja imaginário – depois de tudo, se o significante permitisse apontar a imagem que seria preciso para se ser feliz, seria ótimo, mas este não é o caso. (LACAN, 1985, p. 31).

Já o objeto *a* se encontra no espaço em que se constitui toda experiência analítica, ou seja, na conjunção dos três registros. Este ponto, a conjuntura no objeto *a*, justifica o fato de que o nó surge da experiência da psicanálise.

Essa breve apresentação visa preparar algo do qual Lacan se dedicará no seu último ensino, e pelo qual aguçou o interesse no objeto da minha pesquisa. Algo do qual foi apresentado por Lacan no seminário XXIII – O Sinthoma – ocorrido entre novembro de 1975 e maio de 1976.

Esse seminário é iniciado por justificar duas seguintes questões: o que fez James Joyce com a língua inglesa, em particular na sua última obra denominada *Finnegans Wake*? E se Joyce era louco?

Em relação à primeira questão, Lacan obtém sua formulação de um escrito de Philippe Sollers (apud LACAN, 1975, s.p.), o qual afirmou que Joyce escreveu em inglês de uma maneira tal que a língua inglesa não existe mais. O próprio Joyce acrescentou ao longo de suas obras que foi preciso escrever *l'élangues*, palavra da qual Lacan entende como uma elação, algo sublime. Vale ressaltar, que esse termo homofonicamente é muito próximo de um outro utilizado por Lacan no seminário XX, denominado *lalangue*, e traduzido para o português como alíngua.

Alíngua serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação. É o que a experiência do inconsciente mostrou, no que ele é feito de alíngua, essa alíngua que vocês sabem que eu a escrevo numa só palavra, para designar o que é a ocupação de cada um de nós, alíngua dita materna, e não por nada dita assim (LACAN, 1985, p. 188).

Para Lacan a linguagem é uma elucubração de saber sobre alíngua. Alíngua é a matéria constituinte da linguagem. É pelos efeitos da alíngua que se pode dizer que o *inconsciente é estruturado como linguagem*.

Na psicanálise se trata de uma pesquisa que tem por fim sabe fazer com o Um, enquanto significante mestre, mas que está encarnado na alíngua. O significante S_1 é, “[...] entre todos os significantes, esse significante do qual não há significando, que quanto ao sentido, simboliza o seu fracasso” (LACAN, 1985, p. 107). O Um é o significante do não-sentido e a alíngua é algo que para Lacan resta indeciso entre o fonema, a palavra, a frase e mesmo todo pensamento. Essa é a orientação da escuta do não-sentido na psicanálise. Uma orientação que visa um saber fazer com a alíngua. Daí a hipótese de Lacan sobre Joyce, de que esse último soube fazer algo com a alíngua; algo do qual estaremos debruçados por um longo tempo, diz Lacan.

A forma de apresentação do seminário sobre James Joyce será retomada por Lacan na radicalidade daquilo que ele mesmo disse que constituiu o seu ensino: [...] “que eu falo sem saber. Falo com o meu corpo, e isto, sem saber. Digo, portanto, sempre mais do que sei” (LACAN, 1985, p.161). Em algumas aulas do seminário XX, Lacan irá tonalizar uma fala composta de neologismos, de aforismos e, muitas vezes, de palavras que aparecerão como sem sentidos. Se lermos atentamente o seminário, notaremos que Lacan radicaliza a sua aproximação de Joyce através da tentativa de constituir uma fala para além do sentido. Ora, todo cuidado tomado por Lacan durante esse seminário consiste num modo de abordagem do real, numa forma de encontrar esse real que esteja para além da consistência do imaginário e do simbólico. Desse esforço de encontrar um real que Lacan abstraí o termo *sinthoma*. Sinthoma é uma antiga forma de escrever sintoma. É o termo que servirá para representar a amarração dos três registros a partir do desnodamento borromeano. O sinthoma aparecerá como a invenção singular de um quarto termo; invenção esta que é uma nova amarração, conforme a figura a seguir:

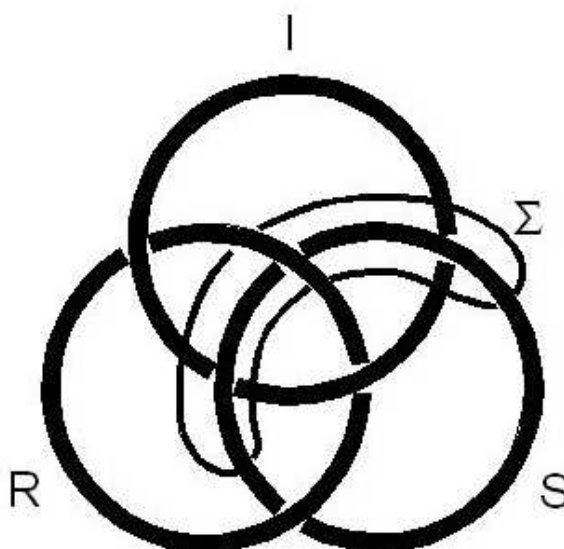


Figura 7 – O nó borromeano e o *sinthoma*

Por conseguinte é necessário chegar a Um na forma de uma invenção; invenção que se dará a partir de pedaços do real. Trata-se de uma invenção que Lacan irá denominar a partir do seguinte aforismo: “não se é responsável senão na medida do seu *saber-fazer*”. O saber-fazer é o que dará a arte o valor notável. Notável no que exclui o gozo do Outro (já que não há Outro do Outro para operar um último juízo) e que está para além, que há algo do qual não podemos gozar. Ora é isto que Lacan imputará a Joyce: uma composição a partir de um saber-fazer, um artifício, um *sinthoma*.

Todas as orientações de Lacan implicarão em uma noção do real pela qual haverá de se distinguir o simbólico e o imaginário. Para Lacan, o complicado é se o real fará sentido nesse discurso, mesmo que esse real se funde por aquilo que não tem e exclui todo sentido. Esse é o cuidado que se deve empreender numa pesquisa do não-sentido. Aqui se difere radicalmente a noção de real em Lacan e o conceito de caos na filosofia. Um conceito tem um sentido e está na ordem do simbólico colocado como categoria. Ora, o real, ao contrário, não é um conceito, pois exclui sua representação por explicação, pelo

sentido engendrado pelas palavras. Esse é a orientação pela qual Lacan retoma sua demonstração através dos nós.

Na aula de 16 de março de 1976, intitulada *pedaços do real*, Lacan alerta o quanto ele foi cauteloso nesse seminário na tentativa de empreender uma tarefa que consistiria em dar um pedaço de real. Ora, essa cautela pode ser resumida, por conseguinte, que falar do real através de um *bom* sentido é estar no campo do impossível de dizer. Cautela que não deve ser remetida somente ao real, mas também ao *sinthoma*. Ora, o fundamento dessa cautela é baseado por Lacan em uma propriedade das palavras: as palavras são parasitas que revestem o *sinthoma*. Isso se dá pelo fato de que em Joyce alguma coisa era verificada; para Joyce as palavras eram impostas. Desta forma, Lacan dirá que as palavras são uma espécie de forma de câncer do qual o ser humano está afligido. A necessidade de Joyce em produzir a alíngua consiste nisto, em retomar a palavra para então quebrá-la, dissolvê-la, até surgir algo de puro som, ou seja, as possibilidades polifônicas do significante.

Mas Lacan não deixa de sonhar com um Joyce fácil de apresentar. Um Joyce do qual podemos interpretar algo, um Joyce que se faça sentir ou que tenha sentido. Lacan chega a realizar esse movimento no seminário, mas recua a tempo.

Pensamos que talvez possamos denominar a obra de Joyce como uma espécie de música a partir das polifonias das palavras, utilizando a sonoridade das palavras da alíngua das quais consistem pedaços do real, como séries da música serial, ou sejam, materialidades para o invento. Mas a questão principal é como e de onde emerge o saber fazer com a matéria. Os sons estão na música ou na própria língua, sons dos quais sempre suportam o que se denomina Um: o significante sem significado.

Enfim chegamos à origem da questão. Que do real, como sendo representado por uma reta infinita, não podemos obter a não ser pedaços. Ora, o real, enquanto um todo ou

conjunto fechado é impensável, e enquanto lugar habitável pelas palavras é impossível.

Mas a pistas deixadas por Lacan se fez levantar mais uma questão particular: de que do real encontramos somente pedaços. E desses pedaços, pelos quais efetuamos sua cobertura através das palavras, podemos fazer algo somente de um saber insabido, algo que é pura invenção, puro artifício do qual nos situamos nas singularidades e encontramos o não-sentido.

CONCLUSÃO

O não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido.

DELEUZE, G. A lógica do sentido. p.74.

Perguntamos sobre a percepção. Ora, ela ocorre nas repetições e modulações das ondas materiais. Foram tratadas como as margens dos territórios; margens verificadas pelas impossibilidades, através do lugar onde se pode ocorrer acontecimentos e singularidades. Denominou-se esse território, onde o criador se faz um olhar, como o lugar do ponto de vista. Este conceito - *o ponto de vista* – foi retomado do fundador da lingüística moderna como um artifício, um processo para se obter um artefato ou objeto artístico. Ora, se afirmamos que o ponto de vista era o criador do objeto, por conseguinte, teríamos o lingüista como o seu artífice na medida que o mesmo se fez através do seu próprio olhar.

Projetou-se o princípio de escuta como um ato psicológico onde o ser se liberta de si mesmo. Para escutar, tem-se como causa primária a perda do sentido, para encontrar o princípio de unidade de um sistema, o *não-sentido* enquanto Um. Para tanto, foi necessário problematizar o objeto da escuta na físico-acústica, na música, na lingüística e, por fim, na psicanálise. Na físico-acústica verificou-se que o objeto se confunde com a própria percepção. O *não-sentido* funda um paradoxo que consiste na impossibilidade de uma definição precisa sobre o *som*. Na fundação da lingüística, o *não-sentido* é remetido a um outro campo denominado semiologia. Na música o *não-sentido* é a substância de criação, material para fundação de um discurso, que na contemporaneidade o problema da repetição está como diferença radical das impossibilidades entre sistemas e obras singulares.

Na psicanálise, o *não-sentido* seria o fim como causa primária e final. Primária, na medida que o *não-sentido* que escapa toda regulação universal existente, o ponto de início da psicanálise; final, pois é um saber fazer com o *não-sentido* em uma regulação singular, o ponto limite de uma psicanálise.

Tratou-se da diferença do ouvir e do escutar. Não bastou elaborar que o ouvir era fenômeno da sensação e o escutar ato de percepção. Foi necessário delimitar o salto ou passo entre um e outro. Em Deleuze colocou-se o passo como dobra que acontece nos pontos de repetição. É nos pontos de repetição, do que se faz dessa repetição, a dobra, que a escuta se constitui como ato, e pelas redobras das dobras encontramos as mônadas como pontos de vista e princípio de unidade entre os sistemas.

Indicou-se que a origem do sentido se caracterizava como ocupação e agenciamento - como território - sobre o *não-sentido*, ou seja, nas margens dos sistemas semiológicos. Interrogou-se o Um. Em primeiro lugar, o Um como mônada foi delimitado por retroação do princípio de unidade. Em relação ao Um se insistiu em não deixar de interrogá-lo. Mas ficou aberta a seguinte questão, pois descobrimos um outro problema: que para tratar do Um tem que se ter muita cautela, pois há um incômodo em explicar o *não-sentido* pelo campo do sentido, haja vista que o Um estaria, segundo Lacan, no registro da *ex-sistência* que exclui todo o simbólico.

Verificamos que a questão sobre a unidade remontava os gregos. Que filósofos como Deleuze e Foucault dedicaram muito tempo e trabalho em torno do problema do princípio de unidade entre sistemas e discursos como um *não-sentido*. Para Deleuze como o Uno à partir das mônadas, para Foucault com o *enunciado* de um discurso. Para o primeiro, pela demonstração de uma lógica do sentido e a reformulação das mônadas leibnizianas, nas dobras e redobras das matérias. Para o segundo, através do enunciado

como resto de uma desconstrução dos discursos, pela análise arqueológica dos pontos de rupturas e descontinuidades. E por trás das unidades encontramos a impossibilidade de todo material do *não-sentido*, representado por Lacan pela reta infinita do real. O real não é o impossível, a não ser como impossível de dizer, pois o real, o sério real, *ex-siste* ao simbólico e ao imaginário.

Mas para chegar até Lacan, no ponto onde as palavras parasitas do ser podem tornar-se música, no surgimento das polifonias dos significantes, foi necessário questionar a unidade do discurso musical. Então, tratou-se de demonstrar que as unidades dos discursos musicais remontavam uma determinada ordem do discurso, uma determinada possibilidade. Ora, se haviam unidades que promoveriam laços musicais, os sistemas semiológicos neste campo não teriam sintaxes tão singulares como afirmara Benveniste.

Deste modo, nos confrontou-se com a lingüística de Benveniste, com sua proposta de uma semiologia, e se tentou justificar que na música há signos, ou seja, que a música possuiria uma semiologia. No entanto, o engendramento do significado dos signos musicais estaria remetido a um princípio de unidade dos sistemas musicais, onde os significantes engendrariam significados a partir de uma determinada ordem discursiva (modalismo, tonalismo, serialismo, minimalismo e etc.). Justificou-se tudo isso quando se tratou a semiologia como uma ciência da invenção de laços entre os sistemas. Laços que constituiriam os sentidos. Laços ou liames entre significante e significado.

Dando continuidade, o arbitrário foi considerado a invenção de um laço entre a lingüística e uma outra invenção: a semiologia. Essa ligação com a semiologia foi considerada o paradoxo da lingüística no campo da ciência; em outras palavras, ou remeteríamos o arbitrário a uma metafísica da ciência ou a uma estética da arte. Optamos pela arte.

Dirigimos nosso olhar para a música e verificamos com Ferraz que o problema atual para uma teoria de composição é elaborar um método pelo qual o músico crie uma obra que instaure a diferença generalizada. Se preferir, podemos dizer que se trata de uma teoria da composição, a qual teria como ideal, um sistema que não faça laço com nenhum outro sistema. Um sistema singular para cada composição, cada texto, escrito, música e etc. Em Benveniste, trata-se daquele compositor que estaria livre de qualquer ordem do discurso. Tentou-se demonstrar que essa proposta poderia estar na ordem de uma impossibilidade de laço social ou de uma possibilidade de delírio generalizado. Mas que não deixaria de ser um imperativo: seja diferente!

Por outro lado, conforme Winick, existiria sempre um princípio de unidade que promove o laço entre músicos. Denominamos esse princípio de *enunciado*. Na música modal o modo como um todo; na música tonal, o trítone e o centro tonal como resolução; na música serial a série e suas inversões; e na música minimal os restos, espúrios e ressonâncias.

Por fim, chegamos na psicanálise. No entanto, partimos dela desde o início, pois tínhamos como hipótese que Lacan formulou, na sua última teoria, um registro para o *não-sentido*. Esse registro ou território caracterizado como reta infinita foi denominado de *real*. Foram introduzidos alguns conceitos, noções, figuras e matemas lacanianos. Lembrou-se que em Freud o não-sentido ao mesmo tempo em que era um obstáculo pela via da repetição, também era o objeto da psicanálise, por uma escuta dos equívocos do inconsciente. Num segundo tempo, concluimos que o não-sentido estava para além dos equívocos do inconsciente. Que o sentido da interpretação era mais uma maneira de responder ao não-sentido, assim como a neurose era uma tentativa de cicatrização da hiância no simbólico. Qual a orientação final? Qual o horizonte nessa pesquisa? Tratar-se-

ia de inventar como um encontro com o real: saber-fazer ali com os pedaços e estilhaços dos significantes que tocam o corpo.

Resta então enunciar o laço do qual foi possível estabelecer um discurso a partir de Saussure, Benveniste, Deleuze, Foucault, Freud e Lacan: o *não-sentido* na aurora para além de um estruturalismo. Talvez poderia ser essa a marca de um pós-estruturalismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 4º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 1014 p.

BARTHES, Roland. **Escuta**. In: O Óbvio e o Obtuso (Coleção Signos). Lisboa: Edições 70, s.d. pp. 201-211.

BENVENISTE, Émile. **Semiologia da língua**. In: Problemas de lingüística geral II. Campinas, SP: Pontes, 1989. pp. 43-67.

BLANCHOT, Maurice. **Foucault – como o imagino**. Lisboa: Relógio d'Água, s.d. 72 p.

BOULEZ, Pierre. **A música hoje 2**. Debates. Vol. 217. São Paulo: Perspectiva, 1992. 131 p.

_____. **Apontamentos de aprendiz**. São Paulo: Perspectiva, 1995. 338 p.

_____. **Penser la musique aujourd'hui**. TEL. Vol. 124. Paris: Gallimard, 1999. 167 p.

CADIER, Anne. **L'écoute de l'analyste et la musique baroque**. Paris: L'Harmattan, 1999. 294 p.

DELEUZE, Guilles. **A dobra – Leibniz e o barroco**. 2º ed. Campinas: Papyrus Editora, 1991. 232 p.

_____. **A lógica do sentido**. Estudos. Vol. 35. 4º ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. 342 p.

_____. **Foucault**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998. p. 13-32.

_____. **Pensamento Nômade**. In: Por que Nietzsche? Rio de Janeiro: Achiamé, s.d. pp. 9-17.

DELEUZE, Guilles; GUATARRI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 279 p.

FERRAZ, Silvio. **Música e repetição**. São Paulo: Educ/FAPESP, 1998. 273 p.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002a (reimpressão). 239 p.

_____. **A ordem do discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 2002b. 79 p.

_____. **Lacan, o “liberatore” da psicanálise (1981).** In: _____. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. (Coleção Ditos & Escritos. Vol. I). 2º edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002c. pp. 329-330.

_____. **Michel Foucault/Pierre Boulez – A música contemporânea e o público (1983).** In: _____. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. (Coleção Ditos & Escritos. Vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. pp. 391-399.

_____. **O que é um autor? (1969).** In: _____. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. (Coleção Ditos & Escritos. Vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. pp. 264-298.

_____. **O sujeito e o poder.** In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. Michel Foucault uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, s.d. pp. 231-249 (Tradução: Vera Porto Carrero).

_____. **Pierre Boulez, a tela atravessada (1982).** In: _____. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. (Coleção Ditos & Escritos. Vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. pp. 387-390.

FREUD, Sigmund (1900). **Interpretação dos sonhos.** Vol IV e V. Edição *Standard Brasileira* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. 776 p.

_____. (1901). **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana.** Vol. VI. Edição *Standard Brasileira* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. 311 p.

_____. (1905). **Os chistes e a sua relação com o inconsciente.** Vol. III. Edição *Standard Brasileira* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. 247 p.

_____. (1914). **Recordar, repetir e elaborar.** Vol. XII. Edição *Standard Brasileira* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996d. pp. 161-171.

_____. (1915). **O inconsciente.** Vol. XIV. Edição *Standard Brasileira* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996e. pp. 165-222.

_____. (1940). **Algumas lições elementares de psicanálise.** Vol. XXIII. Edição *Standard Brasileira* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996e. pp. 299-306.

_____ (1940). **Esboço de psicanálise**. Vol. XXIII. Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996f. pp. 153-221.

LACAN, Jacques. **A instância da letra no inconsciente (1957)**. In: _____.Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998e. pp. 496-533.

_____. **A psicanálise verdadeira, e a falsa (1958)**. In: _____. Outros escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003a. pp. 173-182.

_____. **A subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano (1960)**. In: _____. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998a. pp. 793-842.

_____. **Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise (1953)**. In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998b. pp. 238-324.

_____. **Le sinthome (1975-1976)**. In: ORNICAR? Bulletin périodique du champ freudien. v.6, 1976.pp. 3-20; v. 7. pp. 3-18, 1976; v. 8, 1976. pp. 6-20; v. 9, 1977 pp. 32-40; v. 10, 1977. pp. 5-12; v. 11, 1977. pp. 2-9.

_____. **Lo seminario 22: R.S.I.** Ediciones Electrónicas de los Seminarios de Jacques Lacan. Buenos Aires: RD Ediciones, 2000. CD-ROM.

_____. **Lo seminario 23: el sinthoma.** Ediciones Electrónicas de los Seminarios de Jacques Lacan. Buenos Aires: RD Ediciones, 2000. CD-ROM.

_____. **O aturdido**. In: _____.Outros escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2003b. pp.448-497.

_____. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)**. 2º Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998c. 269 p.

_____. **O seminário, livro 20: mais, ainda (1972-1973)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. 201 p.

_____. **O seminário, livro XXIII: o sinthoma (Inédito)**. Tradução de Mário Almeida. Escola Brasileira de Psicanálise, s.d. 72 p.

_____. **Posição do inconsciente (1960)**. In: _____.Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998d. pp. 843-864.

LECOURT, Edith. **Freud e o universo sonoro: o tique-taque do desejo**. Goiânia: Editora UFG, 1997. 240 p.

LOPES DA SILVA, Fábio Luiz. **A arbitrariedade que não se encontra**. Curitiba: Letras, 2001. pp. 291-300.

MATRAS, Jean-Jacques. **O som**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 115 p.

MILLER, Jacques-Alain. **A ex-sistência**. In: Opção Lacaniana (Revista Brasileira e Internacional). V. 33. Escola Brasileira de Psicanálise. São Paulo: Ed. Eólia, 2002. pp. 8-21.

_____. **O real é sem lei**. In: Opção Lacaniana (Revista Brasileira e Internacional). V. 34. Escola Brasileira de Psicanálise. São Paulo: Ed. Eólia, 2002. pp. 7-16.

NEPOMUCENO, Lauro Xavier. **Acústica**. São Paulo: Edgard Blücher LTDA, 1977. 188 p.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 178 p.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Música**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. 221 p.

RICOUER, Paul. **Da interpretação: ensaio sobre Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1977. 442 p.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 874 p.

SAUSURRE, Ferdinand. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Editora Cultrix, s.d. 279 p.

SEINCMAN, Eduardo. **Do tempo musical**. São Paulo: Via Lettera e FAPESP, 2001. 176 p.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998. 365 p.

WINISK, José Miguel. **O Som e o sentido**. Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 283 p.