



2

Silêncios...

Parece-nos honesto, senão desnecessário, começar afirmando que qualquer definição de música há de ser limitada. Limitada não somente porque a música, com tudo o que nela poderíamos incluir, não saberia caber no mais ou menos curto enunciado que costuma ser o de uma definição, mas, sobretudo, porque qualquer exercício de descrição disso que é som – e, logo, da música, embora, como veremos, ‘som’ e ‘música’ não se sobreponham assim tão facilmente – com palavras, traz essa limitação que consiste em tentar traduzir um intraduzível.

Como indica François Regnault (2002), há na música um discurso:

[...] frases, afirmações, interrogações etc, em suma, algo que torna audível o discurso do Outro, como isso que Lacan diz do teatro, onde “é claro que o inconsciente se faz presente sob a forma do discurso do Outro, que é um discurso perfeitamente composto”, com a exceção de que em música não lidamos com sentido explícito algum. (Regnault, 2002, s/p)

Assim, antes de falar em ‘tradução’, deveríamos dizer ‘interpretação’. Costumamos, aliás, dizer de uma peça que ela é ‘interpretada’ por um músico. Isto posto, e dentro do impossível no qual esbarra o ‘falar de música’, nos arriscamos então a colocar algumas curtas definições que, ainda que grosseiras e superficiais, serão suficientes para iniciarmos nossa discussão.

A versão eletrônica do dicionário *Houaiss* define música das seguintes formas: “combinação harmoniosa e expressiva de sons” e “seqüências de sons agradáveis ao ouvido”. Já no *Webster’s*, encontramos como primeira definição: “arte de som no tempo que expressa idéias e emoções de forma significativa através de elementos de ritmo, melodia, harmonia e cor”. A definição do dicionário francês *Petit Larousse*, por sua vez, se limita a descrever a música como arte caracterizada por uma combinatória de sons. Se tais definições parecem de fato todas caberem dentro do que usualmente concorda-se em dizer que é música, quase todas elas deixam de lado dois pontos fundamentais: o tempo –

ainda que se possa argumentar que, falando de música, a temporalidade fica implícita – e o silêncio.¹

O que aparece – ou melhor, não aparece – em todas essas definições é que algo de essencial e fundamental à música parece ficar de certa forma proscrito, velado. Continuemos. Foi no verbete ‘música’ da versão em português da enciclopédia eletrônica on-line *Wikipédia* que encontramos, ainda que em um simples e primeiro nível, o que alhures não é mencionado: “A *música* (do grego *musiké téchne, a arte das musas*) constitui-se basicamente de uma sucessão de sons e silêncio organizada ao longo do tempo” (s/p).

Som, silêncio e tempo. Temos aqui três significantes que se encontram no cruzamento da definição e da discussão do que é música, por um lado, e de certos aspectos da psicanálise, por outro. Assim como não se pode falar de música sem levar em conta que a relação que som, silêncio e tempo mantêm entre si, é parte fundamental da transmissão do que é o processo analítico e do que nele está implicado a discussão sobre o que se diz e o que (se) é calado, sobre o quê do tempo, na cura analítica, é lógico e/ou cronológico.

Abordar a questão da psicanálise e da música pelo silêncio se justifica a partir disso que pode, então, constituir um ponto de junção entre o discurso sobre a música e o discurso da psicanálise. A rigor, o valor que o silêncio tem na cura psicanalítica não é exatamente o mesmo que tem na discussão da teoria musical, muito porque um se dá, de saída, como prática clínica, ao passo que o outro – ainda que a musicoterapia vá nesse sentido – parece prescindir de uma aplicabilidade clínica e de um valor terapêutico para se sustentar como prática, arte etc.

2.1

... em música

Tentar dar conta de uma experiência musical a partir de uma língua – diferenciando aqui ‘língua’ de ‘linguagem’ –, seja ela escrita ou falada, parece ser, como já o enunciamos, algo da ordem de um impossível. Basta inclusive,

¹ Não querendo desde já entrar aqui na discussão sobre a música e seu estatuto de arte, podemos, no entanto, acrescentar a respeito do que estas definições avançam, talvez com um pouco de excessiva rapidez, que a exigência de agradabilidade e harmonia na definição do que é musical é passível de problematização.

constatarmos como é costume tratar do que é musical a partir de um vocabulário que remete ao visual: temos a escala dita cromática² ou, ainda, a apelação de um determinado timbre, dito mais ‘luminoso’ que outro; ao afetivo – ao dizermos que uma escala em maior é ‘alegre’ e em menor ‘triste’; e ao subjetivo – tal como se dá na relativa precisão dos elementos indicativos de andamento encontrados em partituras de música erudita, tipo ‘*allegro ma non troppo*’, isto é, ‘alegre mas não muito’ ou ‘rápido mas não muito’. Cabe ao músico interpretar.³ É, aliás, marcante como dois músicos podem interpretar uma mesma partitura de forma completamente diferente.

Tentar dar conta do silêncio, que por definição é pura negatividade, parece, se fosse possível dar um gradativo do impossível, ser ainda mais desta ordem do que tratar de música. Tratar do silêncio só é então possível esbarrando continuamente em um limite, em uma borda.

O silêncio em música se dá, em um primeiro nível, a partir da estrutura musical fundamental: o ritmo, mas também a melodia, senão pelo efeito que podem ter no ouvinte, nada mais são, no fundo, do que seqüências intercaladas de impactos sonoros de duração e intensidades variáveis e silêncios. O próprio som, a onda sonora, que ao ouvi-lo temos a impressão de certa continuidade, é na verdade uma intercalação, imperceptível devido a sua rapidez, de uma batida e de um silêncio. Um pulso rítmico, uma batida de tambor, por exemplo, emite freqüências percebidas pelo ouvido como recortes de tempo, no qual podem ser inscritas variações e recorrências. Acelerando a freqüência rítmica – e essa é a propriedade dos instrumentos musicais, com exceção, é claro, dos de percussão –, a partir de 10 Hz (dez ciclos por segundo⁴), elas começam a mudar de caráter e

² Escala de doze notas com intervalos de semitons entre elas.

³ Cf. os tipos de andamento e seus valores: *gravissimo* - extremamente lento; *grave* - muito vagorosamente e solene; *larghissimo* - muito largo e severo; *largo* - largo e severo; *larghetto* - mais suave e ligeiro que o largo; *lento* - lento; *adagio* - vagorosamente, de expressão terna e patética; *adagietto* - vagorosamente, pouco mais rápido que adagio; *andante* - velocidade do andar humano, amável e elegante; *andantino* - mais ligeiro que o andante, agradável e compassado; *moderato* - moderadamente (nem rápido, nem lento); *allegretto* - nem tão ligeiro como o *allegro*, também chamado de *allegro ma non troppo*; *allegro* - ligeiro e alegre; *vivace* - rápido e vivo; *vivacissimo* - mais rápido e vivo que o *vivace*, também chamado de *molto vivace*; *presto* - veloz e animado; *prestissimo* - muito rapidamente, com toda a velocidade e presteza (enciclopédia on-line *Wikipédia*, verbete ‘andamento’ no portal de música erudita).

⁴ Se tomássemos um hipotético som puro monotônico – na natureza, a maioria dos sons são combinatórios de vários sinais sonoros -, o representaríamos por uma senóide pura e possuiria uma velocidade de oscilação ou freqüência medida em hertz (Hz) e uma amplitude ou energia medida em decibéis (*Wikipédia*, verbete ‘som’).

passam a um estado de granulação cada vez mais veloz, até que, a partir de um determinado ponto de inflexão, ocorre um salto qualitativo no qual o ritmo se torna melodia (Wisnik, 1989).⁵ Assim, aquilo que costuma se caracterizar pela presença de uma onda sonora não pode ser pensado sem a ausência dessa mesma onda sonora. Por outro lado, e isso se aplica, sobretudo, à música ocidental onde não há tantos *glissandos*⁶ quanto em certas tradições musicais orientais, o silêncio, além de ser um elemento de composição, possuindo inclusive diversos tipos de notação em função de seu tempo de duração, é o que permite distinguir uma nota de outra.

A relação da música com o silêncio, entretanto, não é somente essa na qual o silêncio aparece como elemento estrutural no sentido de uma interrupção entre dois sons. Segundo Wisnik (1989), a história da música é um longo diálogo entre o som – tido aqui como recorrência periódica e produção de constância – e o ruído – enquanto perturbação relativa da estabilidade e superposição de pulsos complexos, irracionais e defasados, distinção esta, é claro, puramente construída e administrada de diversas formas segundo as culturas e o momento histórico.

Estabilidade e instabilidade são noções atravessadas de historicidade, uma vez que a medida do que é estável ou não é sempre dado segundo a interpretação e produção das culturas. Assim, certos elementos, ritmos e timbres serão ora recusados e proibidos – isto é, silenciados –, ora acolhidos e tidos como fundamentais. O que determinará essa codificação será a constituição das escalas musicais.

⁵ Segundo Wisnik (1989), entre dez e mais ou menos quinze hertz, o som entra numa faixa *difusa e indefinida* entre a duração e a altura, estabilizando-se somente por volta dos cem Hertz e subindo rapidamente em direção aos agudos até a faixa audível de 15 mil hertz, definindo-se a partir daí “através da sensação de permanência especializada do som melódico (quando a periodicidade das vibrações fará então com que escutemos com a identidade de um possível dó, um mi, um lá, um si)” (Wisnik, 1989, p. 21).

⁶ O *glissando* é uma técnica que consiste em fazer ouvir com rapidez todos os sons possíveis entre duas notas, passando de um para o seguinte ao modo de um deslizamento. Estritamente falando, um *glissando* só seria possível vocalmente ou em instrumentos de corda.

2.1.1

Cosmogonias e sacrifícios

A dita música modal é definida em relação à música tonal, ou tonalismo, e diz respeito às tradições musicais das sociedades pré-capitalistas – estando nelas englobadas as tradições orientais (chinesa, japonesa, indiana e árabe, entre outras), as ocidentais (música grega antiga, canto gregoriano e a música dos antigos povos da Europa), as da América pré-colombiana, as da África e as da Oceania. Generalizando, trata-se de uma música que soa de forma reiterativa, circular, criando assim grandes sutilezas e complexidades em torno de uma nota fixa, a chamada tônica. Enquanto essa tônica permanece constante, “[...] a melodia gira em torno da escala e o ritmo produz variações, rebatendo com suas acentuações deslocadas os tempos e os contratempos do pulso” (Wisnik, 1989, p. 113).

No mundo modal, a música é vivida como uma experiência do sagrado, uma vez que atualiza, a cada vez, uma luta cósmica e caótica entre som e ruído. Essa luta é vivida como uma troca de dons entre a vida e a morte, os deuses e os homens. Em outros termos, é vivida como *rito sacrificial* (Loc. cit.). Da mesma forma que o sacrifício de uma vítima – o bode expiatório – busca canalizar a violência destruidora, ritualizada, para sua superação simbólica, o som é o bode expiatório sacrificado pela música, já que esta converte o ruído mortífero em pulso ordenado. Assim, o som possui um caráter ambivalente: produz ordem e desordem, vida e morte; do ruído, ameaçador, desestabilizador e invasivo, extrai-se harmonias balsâmicas, exaltantes, extáticas (Loc. cit.). A música modal trava, antes de tudo, “[...] uma relação com o corpo indiviso da terra: seus fluxos germinais intensos são inscritos ruidosamente no corpo dos homens e das mulheres [...]” (Ibid., p. 34) e dessa inscrição se extrai um canto sonoro. Nas estruturas despóticas, onde o corpo da terra é apropriado pelo poder vigente, a música passa a ser privilégio do centro despótico; as contestações tendem a se tornar ruídos, cacófatos sociais, sendo assim expurgados e silenciados. Pela música, o corpo sutil de conflitos sociais começa a tomar forma (Loc. cit.).

O modal é a ruidosa e intensa ritualização de uma trama simbólica em que a música, investida de poder místico, terapêutico ou destrutivo, é submetida, em função mesmo desse poder, a uma prática cercada de cuidados rituais e interdições. Segundo Wisnik, basta para isso tomarmos, de um lado, os mitos que

nos falam de música e observar como estão centrados no símbolo sacrificial, e, de outro, os instrumentos mais primitivos nos quais a marca desse sacrifício é explícita: flautas feitas de ossos, cordas de intestino, buzinas e cornetas feitas de chifre (Loc. cit.). Do animal sacrificado se produz o instrumento; do ruído, se dá o som. “A violência sacrificial é a violência canalizada para a produção de uma ordem simbólica que a sublima” (Ibid., p. 35).

Santo Agostinho (apud Wisnik, 1989) teria comparando Cristo a um tambor, sua pele esticada na cruz, seu corpo sacrificado para que o ruído do pecado se transformasse em salvação da cantilena da Graça, holocausto sem o qual não seria possível o canto das aleluias.

A música extrai o som do ruído a partir de um sacrifício cruento, para poder articular o barulho e o silêncio de que é feito o mundo (Ibid). Segundo Marius Schneider, “sempre que a gênese do mundo é descrita com precisão desejada, um elemento acústico intervém no momento decisivo da ação” (Marius Schneider apud Wisnik, 1989, p. 37). A música aparece aqui então como

[...] modo da *presença* do ser, que tem sua sede privilegiada na *voz*, geradora, no limite, de uma proferição analógica do símbolo, ligada ao círculo, ao mito/rito, e à encantação como modo de articulação entre e a palavra a música. (Wisnik, 1989, p. 37)

É que, segundo Schneider (apud Wisnik, 1989), “a fonte de onde emana o mundo é sempre de ordem acústica” (p. 38). O vazio da origem, também chamado de “abismo primordial, a garganta, a caverna cantante, [...] a fenda na rocha das Upinaches ou o Tao dos antigos chineses, de onde o mundo emana ‘como uma árvore’” (Ibid., p. 38), é uma imagem do espaço vazio ou do não-ser, donde se eleva o sopro apenas perceptível do criador (Marius Schneider apud Wisnik, 1989). Esse som saído do Vazio é o produto de um pensamento que faz vibrar o Nada e, ao se propagar, cria o espaço. É um monólogo em que o corpo sonoro constitui a primeira manifestação perceptível do Invisível. Esse abismo primordial se dá assim como fundo de ressonância, e o som que dele emana é considerado como a primeira força criadora, personificada na maior parte das mitologias por deuses-cantores (Marius Schneider apud Wisnik, 1989).⁷

O canto dos homens, por sua vez, nutre os deuses que dão vida ao mundo, ao passo que os deuses são seres mortos que só vivem do canto proferido pelos

homens (Loc. cit.). No ritual do sacrifício, o corpo do homem se dá como uma poderosa máquina de produção, de amplificação e de ressonância sonora.

Assim, o que caracteriza as músicas modais é o modo como são voltadas para um pulsar rítmico; isto é, as alturas melódicas encontram-se na maior parte do tempo a serviço do ritmo, “[...] criando pulsações complexas e uma experiência do tempo vivido como descontinuidade contínua, como repetição permanente do diferente” (Ibid., p. 40). O modal se dá, em suma, como músicas do pulso, cíclicas, subordinada a prioridades rituais. Consequentemente, não é de se espantar a importante presença dos instrumentos de percussão, “[...] testemunhos mais próximos, entre todas as famílias de instrumentos, do mundo do ruído” (Loc. cit.) e das vozes

vozes que são instrumentos e instrumentos que são vozes [...]. Falsetes, *jodls* (aquele ataque da garganta que caracteriza o canto tirolês e [...]) certas músicas africanas), vozeios, vocalises, sussurros, sotaques, timbres. (Loc. cit.)⁸

Temos, então, um modo musical no qual

o ruído cerca o som como uma aura. O som desponta alegre e dolorosamente (como uma tatuagem sonora) no corpo, e essa inscrição ruidosa, que nega o ruído, funda e mantém o som. Som e ruído estão presentes na música modal em ziguezague. (Loc. cit.)

2.1.2

O canto litúrgico e o ‘recalque do ruído’

O canto gregoriano, tomado habitualmente como ponto de partida da história da música tal como é usualmente concebida no ocidente⁹, inaugura uma tradição que vai desembocar, nos séculos XVII, XVIII e XIX, nas músicas barroca

⁷ Cf., por exemplo, a análise de Claude Lévi-Strauss sobre o mito *Arecuná* em *O cru e o cozido* (1964).

⁸ “Em certas tradições, especialmente entre árabes e indianos, os sons são cantados como notas (que se localizam num ponto preciso da altura melódica), mas também ‘glissados’, deslizados em torno dessas referências “fixas” através de nuances melismáticas [...]” (Wisnik, 1989, p. 40), isto é, várias notas para uma mesma sílaba.

⁹ A música da Grécia antiga só chegou a nós indiretamente, por informações de cunho teórico ou fragmentos insuficientes para que possamos reconstruir o mundo musical em que foi construído. Sabe-se, no entanto, que na antiguidade grega, vários tipos de escalas foram usadas simultaneamente. A estas escalas, também chamados de ‘modos’, eram associados o que os gregos chamavam de *ethos*, isto é, em cada modo – relacionado pela sua denominação, a uma região ou povo – era possível identificar uma qualidade mimética assim como uma potencialidade ética. O modo *dórico*, por exemplo, era relacionado ao caráter viril do lacedemonianos e ligado tradicionalmente ao solene. O *frígio*, em função de suas afinidades orientais era ligado, por sua

e clássico-romântica. Um de seus principais marcos foi como evitou, sistematicamente, qualquer instrumento de acompanhamento. Trata-se de uma música pensada para ser cantada por vozes masculinas, em uníssono e à capela, feita para ressoar nessas caixas acústicas que eram as igrejas (Loc. cit.).

A história da relação da Igreja com a música durante a Idade Média foi uma história conturbada. Em momentos de rigorismo extremo, a música, com seus sussurros, seus melismas¹⁰ e suas danças, chega a ser considerada em sua totalidade como diabolicamente ruidosa. Assim, uma vez que parece ser impossível calar nela os elementos ‘ruidosos’ e desestabilizantes, e que ela parece sempre abrir “[...] o flanco da falha, da assimetria, do excesso, da incompletude e do desejo” (Wisnik, 1989, p. 41), ela deve então ser completamente evitada e silenciada. Em outros momentos, a Igreja incorpora os barulhos das músicas populares tendo como resultado sugestivas polifonias (Loc. cit.).¹¹

O que buscava a música medieval litúrgica era “[...] recalcar os demônios da música que moram [...] nos ritmos dançantes e nos timbres múltiplos, concebidos aqui como ruídos [...]” (Loc. cit.). Estes demônios aparecem na música de forma mais radical em um pequeno intervalo chamado trítano.

2.1.3

Diabolus in musica

As melodias resultantes da escala diatônica usada no canto gregoriano apresentam, em função de uma sucessão desigual de tons e semitons, certas matizes e nuances que lhes são próprios. Essa sucessão específica que confere à escala sua riqueza, também traz um excedente de problemas a resolver no que concerne à administração da desigualdade (Ibid.). Além de seu rendimento depender de sua desigualdade constitutiva – o que por si só já lhe confere propriedades tidas como sedutoras –, a presença do trítano faz dela uma escala particularmente problemática.

vez, ao dionisismo. Além disso, temos o *lídio*, o *jônico*, o *mixolídio* e o *eólio* (Wisnik, 1989, p. 40).

¹⁰ Cf. nota 9 acima.

¹¹ É o caso, por exemplo, do motejo, canto a várias vozes que mistura elementos sacros e profanos (Wisnik, 1989).

O trítono é um intervalo de três tons, tal como o que temos, por exemplo, entre as notas *fá* e *si*, e funciona como um tipo de antítese da oitava. Ao passo que esta é um intervalo completamente estável, o trítono, por sua vez, é absolutamente instável.

Segundo Wisnik, o trítono se opõe à oitava como o ‘símbolo’ se opõe etimologicamente ao ‘diabo’, isto é, ao *diabolus*.

A palavra ‘símbolo’ diz na sua raiz grega, ‘o que joga unido’ [...]. Assim, o triângulo formado pelas notas (dó-sol-dó), onde a oitava (dó-dó) se divide harmonicamente em uma quinta (dó-sol) e uma quarta (sol-dó), evidencia as propriedades unificadoras do símbolo [...]. Mas a oitava dividida pelo trítono em duas partes iguais (dó-fá sustenido-dó, ou fá-si-fá) projeta as propriedades esquizantes do *diabolus* (o que joga através, o que joga cortando, o que joga para dividir) (Wisnik, 1989, p. 83).

O fato da escala diatônica abrigar estruturalmente a ‘falha’ do trítono, dissonância incontornável também chamada de *diabolus in musica*, se tornará, durante a Idade Média, um problema não somente musical, mas também de ordem moral e metafísica. Se, no mundo modal, a cosmogonia é, como vimos, de ordem musical, então o *diabolus* no trítono intervém na criação divina, penetrando na escala diatônica no momento último de sua criação (a sétima nota do ciclo de quintas que compõem a escala), devendo assim, ser, não somente evitado, como também, não nomeado. Em função disso, a nota *si* permaneceu durante toda a Idade Média sem nome, sendo sempre que possível contornada na prática compositiva da época e nomeada apenas através dos torneios de *solmização*, isto é, “[...] um sistema de nomeação e de transposição de intervalos musicais que se acopla à evitação sistemática do trítono” (Ibid., p. 83), ou, em outros termos, um sistema silenciador do *diabolus*.

2.1.4

O silêncio na música moderna

Assim como a música modal gregoriana, a música tonal moderna e, notadamente a música consagrada como ‘clássica’, busca também, ao seu modo, silenciar o ruído. O que a caracteriza é, assim, a inviolabilidade da partitura escrita, o horror ao erro e o uso exclusivo de instrumentos melódico afinados. A música sinfônica ou a música de câmara evita inclusive a percussão limitando-a a pontuação localizada de pratos ou tímpanos. Segundo Wisnik (1989), tudo aqui

[...] faz ouvir a música erudita tradicional como representação do drama sonoro das alturas melódico-harmônicas no interior de uma câmara de silêncio de onde o ruído estaria idealmente excluído (o teatro burguês veio a ser essa câmara de representação). (Ibid., p. 43)

Como bem sabemos, no século XX, dá-se uma explosão de ruídos na música. De Stravinsky à música contemporânea, o ruído vai aos poucos sendo incorporado às composições e o silêncio vai, por sua vez, ganhando outro lugar. Concluiremos o percurso que temos feito com famosa peça de John Cage de 1952, intitulada *Tacet 4'33''*¹², representativa do que acontece com música na sua relação com o som, o ruído e o silêncio: um pianista em recital vem atacar a peça, suspende as mãos em cima das teclas e fica imóvel durante quatro minutos e 33 segundos. Na partitura da peça ela é estruturada em três movimentos sendo o primeiro de 33 segundos, o segundo de dois minutos e 40 segundos e o terceiro de um minuto e 20 segundos. Vemos aqui ocorrer o que Wisnik (1989) chama de

[...] deslizamento da economia sonora do concerto, que sai de sua moldura e deixa ver um vazio. A música, suspensa pelo intérprete, vira silêncio. O silêncio da platéia vira ruído. (Ibid., p. 53)

Vimos com este breve apanhado que a música parece estar sempre às voltas com um elemento fronteiroço, um elemento que em seu próprio seio assinala a presença de uma alteridade. Ora chamado de *ruído*, ora de diabo, ora acolhido, ora recalcado, esse elemento de estrutura parece estar sempre prestes a irromper desse vazio que parece abrigá-lo e ao qual temos dado o nome de silêncio. Mas que elemento é esse? Para podermos responder a essa questão, será preciso contorná-lo e tentar circunscrevê-lo.

2.2

Em psicanálise...

Como veremos nas páginas que se seguem, o silêncio também ocupa na psicanálise um lugar, ainda que por vezes implícito, absolutamente central.

O silêncio está sempre presente em uma sessão analítica. Do lado do analista ou do lado do paciente, que corresponda a um desses momentos que, segundo Lacan (1964), caracterizam o inconsciente, isto é, momentos de

¹² Cf. O vídeo de uma interpretação da peça pela orquestra sinfônica da BBC no link em 2004: <http://br.youtube.com/watch?v=hUJagb7hL0E>. Aconselhamos ver esse vídeo em um lugar justamente calmo e silencioso.

fechamento ou de abertura deste, o silêncio constitui um fato de suma importância no desenrolar do tratamento. É para a psicanálise uma questão tão antiga quanto a regra fundamental de associação livre (Nasio, 2001).

2.2.1

Tacere e silere

Na lição de 12 de abril de 1967, Lacan, dentro do contexto da elaboração da fórmula ‘não há relação sexual’, tece algumas observações sobre o silêncio. Segundo Lacan (1966-67), o ato sexual é um representante do silêncio. A partir de uma distinção entre *tacere* e *silere*, distinção esta presente nos enunciados da escola cética pirronista,¹³ “[...] o calar [se dá] como reserva diante do que não entendemos, e o silêncio como efeito da própria verdade” (Nasio, 1980, p. 32). O autor vai se apoiar na definição do sujeito em sua relação com a fala. O sujeito designado como efeito da linguagem, sendo isto a que se atribui a função da fala, pode ser distinguido pela introdução de um modo de ser que lhe é próprio, sendo este modo *o ato* em que se cala. Diz-nos Lacan – comentando o matema $\$ \diamond D$, no grafo do desejo –, que “[...] quando a demanda se cala, a pulsão começa” (s/p). Existe, no entanto, uma fronteira obscura entre *silere* e *tacere* (Lacan, 1966-67). Temos assim, de um lado *taceo* – o silêncio de um não-dito – e *sileo* – o silêncio estrutural da pulsão (Nasio, 2001).

Ao seguir a evolução histórica do tema do silêncio na psicanálise, é notável como a distinção entre *sileo* e *taceo* fica manifestada nos trechos que na obra freudiana se referem implicitamente a eles (Ibid.). Por um lado, antes mesmo do momento em que assinala que o recalque acontece em silêncio (Freud, 1911a) até aquele em que nos diz, em 1924, que a pulsão de morte trabalha em silêncio, o que Freud está nos indicando é a existência de um trabalho inconsciente cuja

¹³ O pirronismo é uma forma extremada de ceticismo grego, defendida por Pírron de Elis que vivera entre 365 e 265 antes de Cristo. O que se conhece de sua doutrina nos foi transmitido pelos *Silloi* (versos jocosos) de Tímon de Fliunte e pelas exposições de Diógenes Laércio e Sexto Empírico. A idéia central do pirronismo é a necessidade de suspender o assentimento. Uma vez que para o homem as coisas são inapreensíveis, a única atitude legítima seria a de não julgá-las verdadeiras ou falsas, nem belas ou feias, nem boas ou ruins e etc. Esse não julgar, também significaria não preferir ou não evitar: assim, a suspensão do juízo é já por si mesma, *ataraxia*, ausência de perturbação. O pirronismo fora retomado por volta do último século a.C. até o século II por Enesídemus de Cnossos, Agripa e o médico Sexto Empírico (Abbagnano, 1998).

dinâmica essencial se dá silenciosamente. Por outro, o problema do paciente silencioso também não deixa tampouco de se colocar para Freud.

2.2.2

Taceo

Em “A dinâmica da transferência”, de 1912, Freud já relacionava o silêncio do paciente à sua transferência para com o médico:

[A] experiência demonstrou [...] que, se as associações de um paciente faltam [...], ele está sendo dominado, momentaneamente, por uma associação relacionada ao próprio médico ou com algo a este vinculado (Freud, 1912, p. 135)

Em “Recordar, repetir e elaborar”, de 1914, Freud retoma o silêncio, sem se aprofundar, em uma passagem um tanto obscura na qual, segundo ele, a interrupção do fluxo associativo indicaria uma atitude homossexual por parte do paciente.

Se, como vimos, podemos encontrar na obra freudiana referências implícitas tanto ao *sileo* quanto a *taceo*, os trabalhos da segunda geração quase sempre trataram do silêncio do paciente em detrimento da dimensão estrutural do silêncio (Nasio, 2001).

As primeiras contribuições, de Abraham e Ferenczi, trataram da questão a partir da recusa do paciente a falar, interpretando-a como manifestação de um desejo erótico anal. Em um artigo de 1916 dedicado exclusivamente ao assunto – “O silêncio é de ouro” –, Ferenczi estabelece uma estreita relação entre o fato de se calar retendo as palavras e a retenção das fezes. A partir da observação de pacientes gagos e baseando-se em observações de Ernest Jones, o silêncio se daria como vontade de guardar para si o tesouro que as palavras, a exemplo das fezes, representariam no inconsciente.

É inclusive nessa mesma linha de raciocínio que Robert Fliess (1949), filho de Wilhelm, baseando-se, sobretudo em Abraham, propõe abordar a questão a partir da necessidade “[...] de dar conta, no quadro da teoria da regra analítica, dos efeitos erógenos da descarga pulsional inerente à palavra” (Ibid., p. 71). A partir disto, trata-se, para o autor, da possibilidade de mapear no discurso do paciente um tipo diferente de silêncio para cada nível do desenvolvimento libidinal. A tese de Fliess é a de que “[...] se a fala é um substituto esfínteriano, o *silêncio* equivaleria quanto a ele a um fechamento esfínteriano” (Ibid., p. 77). Assim, o

autor opõe à abertura erógena que a fala representaria, o fechamento do orifício, representado pelo silêncio. Teríamos então três tipos fundamentais de verbalizações regressivas: oral, anal e uretral, correspondentes, cada um, a um tipo determinado de silêncio (Ibid.).

De 1919 a 1935, os autores que se propuseram a abordar a questão do silêncio continuando a tratá-la segundo um ponto de vista econômico, o fizeram a partir da noção de defesa (Ibid.). Segundo Karl Abraham, o silêncio se torna uma defesa contra o erotismo oral, ao passo que para Otto Fenichel¹⁴ e Wilhelm Reich, trata-se de uma defesa contra um antigo desejo de felação (Ibid.). Reich teria inclusive proposto o silêncio do analista como castigo à defesa silenciosa do analisando (Horne, 1999), recomendação esta que provocou importantes debates no seio da comunidade psicanalítica (Nasio, *ibid.*). O silêncio como elemento de poder do analista toma, assim, diversas justificativas teóricas e se transforma em um dos principais eixos da frustração do paciente, necessária, no enquadramento, para a regressão que instaura a análise. O silêncio do analista teria assim sofrido “um processo de degradação e desvio dos descobrimentos deslumbrantes da psicanálise ao transformar-se em regra padrão” (Horne, *ibid.*, p. 73-4). Segundo Bernardino Horne, o silêncio deixa de ser um ato e passa a ser algo atrás do qual o analista se esconde, isto é, onde a função do analista não pode operar.

A indicação freudiana segundo a qual a abstinência deve ser articulada à dinâmica própria de cada análise foi progressivamente esquecida. O surgimento de uma concepção pedagógica, de uma concepção ortopédica do tratamento analítico, acabou tornando a regra da abstinência “[...] um conjunto de medidas ativas e repressivas, que visam fornecer uma imagem da posição do analista em termos de autoridade e poder” (Roudinesco & Plon, 1997, p. 5).

No entanto, houve também aqueles que se opuseram a tal uso do silêncio (Horne, 1999). Theodor Reik, mas também Edward Glover e Melanie Klein, se opuseram com vigor a tal recomendação, fazendo uma crítica a sua rigidez e

¹⁴ Segundo Fenichel (1945), existem fatores e condições que levariam à sexualização da fala que, ao se tratar de neurose obsessiva, são sempre de índole anal, tendo conseqüências específicas, dentre as quais uma delas seria a gagueira. Deste modo, falando de um “deslocamento para cima das funções anais” (Fenichel, 1945, p. 292), o autor associa a retenção e a expulsão das fezes, à retenção e à expulsão de palavras. A gagueira poderia inclusive ser pensada como um esbarrar no silêncio quando do ato da fala (Astúa de Moraes, 2005).

defendendo a idéia de que um silêncio por parte do paciente pode ser a resposta mais indicativa do efeito de uma interpretação. Como veremos mais detalhadamente adiante, em “No início é o silêncio”, Reik (1926) atribui ao silêncio o valor significante da palavra, chegando a impressionantes conclusões.

Melanie Klein também se opôs ao silêncio frustrante, postulando a teoria segundo a qual era preciso interpretar o quanto antes, uma vez que o excesso de angústia impediria o processo de simbolização (Horne, loc. cit.).

Jacques Lacan, por sua vez, na conferência de 1º de dezembro de 1975, questiona o silêncio como regra padronizada, observando de forma um tanto quanto irônica que “[...] freqüentemente o analista crê que a pedra filosofal de seu ofício consiste em calar-se” (Lacan, 1975^a, p. 56), indicando que o limite para as palavras “é da ordem da verdade”.

Antes disso, no entanto, Lacan (1954) nos diz, retomando Freud e sem dúvida Reik, que quando a transferência se faz demasiadamente intensa, produz-se um fenômeno crítico que evoca a resistência sob sua forma mais aguda, isto é, o silêncio. Mas acrescenta, assinalando a imbricação de *taceo* e *sileo*:

É preciso dizer que, se esse momento chega no tempo oportuno, o silêncio toma todo seu valor de silêncio – não é mais simplesmente negativo, mas vale como um para-além da fala. Certos momentos de silêncio na transferência representam a mais aguda apreensão do outro como tal. (Lacan, 1953-1954, p. 432)

2.2.3

Silere

Se o silêncio se apresenta em uma dupla vertente, é importante assinalar que, não exatamente complementares, mas também não exatamente estranhos um ao outro, estes ‘dois’ silêncios parecem estar mais imbricados um no outro do que propriamente separados, obedecendo a distinções mais lógicas do que cronológicas.

Voltemos alguns anos para trás e vejamos de fato como se deu a entrada do silêncio na psicanálise, ou melhor, no que viria a ser a psicanálise. *A posteriori*, podemos dizer que a entrada do silêncio, tal como se deu na clínica de Freud, foi condição *sine qua non* para a fundação do campo psicanalítico. É claro que, além do silêncio, foi preciso também uma histórica e alguém que se dispusesse a ouvi-

la – no caso, Freud. Isto posto, fato é que, na gênese da psicanálise houve, antes do verbo, o silêncio.

A entrada do silêncio na psicanálise se dá, na verdade, de forma curiosa. Pode inclusive chegar, se imaginarmos a cena, a se revestir de um toque chistoso. Emmy Von N., paciente de Freud no fim do século XIX, época em que ainda fazia uso da hipnose e da sugestão, se queixa, dentre outras coisas, de dores gástricas. O médico, que notara que todos os acessos de zoopsia – alucinações com animais – eram acompanhados dessas dores, aproveita, quando de uma reiteração dessa queixa, para lhe perguntar sobre suas dores gástricas e da proveniência dessas. Segundo o médico,

sua resposta, dada a contragosto, foi que não sabia. Pedi-lhe que se lembrasse até amanhã. Disse-me então, num claro tom de queixa, que eu não devia continuar a perguntar-lhe de onde provinha isso ou aquilo, mas que a deixasse contar-me o que tinha a dizer. Concordei com isso e ela prosseguiu, sem nenhum preâmbulo [...]. (Freud, 1893-95, p. 95)

O que Emmy Von N. faz é apontar para Freud o que ele demanda – que ela, paciente, confirme seu saber médico sobre a origem de seus sintomas. Como histérica, Emmy Von N. se recusa a tomar lugar de objeto para Freud, ainda que fosse somente o de objeto de uma teoria nascente, reivindicando que, embora não soubesse de onde vinham suas dores, ele permitisse que ela lhe contasse ‘o que tinha a dizer’ (Zolty, 2001). Trata-se, então, de acolher pelo silêncio um não-saber que, no entanto, tem de fato algo a dizer. O que ocorre a partir daí é uma mudança de posição. O silêncio no qual médico aceita se recolher faz com que se desloque para um lugar outro, o lugar do analista. Neste, abre mão de falar para ouvir e, em consequência disto, acaba abrindo também um espaço para as produções das formações do inconsciente. Em outros termos, o que a histérica faz, sem saber, é assinalar ao médico primeiramente que o que deve saber é ignorar o que sabe (Lacan, 1955) e, em seguida, “[...] que não há fala sem resposta, mesmo que só encontre o silêncio, desde que ela tenha um ouvinte, e que aí se encontra o cerne da função analítica” (Lacan, 1953a, p. 246).

Em 1915, Freud, em *Observações sobre o amor transferencial*, voltará à questão do silêncio, desta vez de forma implícita, a partir da discussão sobre a regra da abstinência. Diz-nos Freud:

o tratamento deve ser levado a cabo na abstinência. Com isto não quero significar apenas a abstinência física, nem a privação de tudo o que o paciente deseja, pois talvez nenhuma pessoa enferma pudesse tolerar isto. Em vez disso, fixarei como fundamental que se deve permitir que a necessidade e anseio da paciente nela persistam, a fim de poderem servir de forças que a incitem a trabalhar e efetuar mudanças, e que não devemos cuidar de apaziguar estas forças por meios de substitutos. O que poderíamos oferecer nunca seria mais que um substituto, pois a condição da paciente é tal que, até que suas repressões sejam removidas, ela é incapaz de alcançar satisfação real. (Freud, 1915a, p. 182)

Trata-se, em suma, de não atender às demandas do paciente, ainda que de forma figurada. Mas não somente. Trata-se de saber permanecer em silêncio. A regra da abstinência será retomada por Freud em 1918, quando da conferência de Budapeste. Freud dirá, então, concordando com Ferenczi, que o “tratamento analítico deve ser efetuado, na medida do possível, sob privação – num estado de abstinência” (Id., 1918, p. 176), privação esta que pode ser lida como certa economia de respostas e de palavras. Freud deixa claro que é à dinâmica específica a cada análise e de cada momento desta, à “dinâmica da doença e da recuperação” em cada tratamento, que a abstinência deverá ser articulada.

O silêncio aparece por fim, com toda a força, em 1924, ocasião em que o autor assinala o caráter silencioso do trabalho pulsão de morte na intimidade do ser vivo. Voltaremos a esse ponto mais adiante.

Dos seguidores de Freud, vimos anteriormente como Reik (1926) se opôs à rigidez da proposta reichiana segundo a qual era preciso frustrar o silêncio do analisando com outro silêncio. O texto de Reik, “No início é o silêncio”, que impressiona por seu valor atual, inverte a idéia de um silêncio de fechamento em outro de abertura e assinala pela primeira vez o valor do silêncio em relação à incidência de uma interpretação: “[...] seria justo não atribuir somente à palavra os resultados da psicanálise. Seria mais exato dizer que a psicanálise prova o poder das palavras e do silêncio” (Reik, 1926, p. 23).

O silêncio, diz Reik, pode ter um efeito calmo e benéfico, podendo inclusive ser interpretado pelo paciente como uma demanda do analista de que fale livremente, rompendo assim temporariamente com as regras convencionais segundo as quais “em sociedade, evita-se o silêncio. Se um nada tem a dizer, o outro fala” (Loc. cit). Em outros termos, o que Reik está assinalando é possibilidade que uma análise carrega de instaurar, ainda que somente durante a sessão, uma lógica e temporalidade outras. Por outro lado, o “paciente penetra na

situação analítica, única em nossa civilização, saindo do silêncio” (Ibid., p. 25), silêncio este sob o qual manteve certas experiências e fantasias. Como vemos, o autor se guarda de atribuir um valor universal ao silêncio. Segundo ele, haveria a possibilidade de distinguir vários tipos de silêncio:

podemos falar de silêncio frio, opressor, provocante, desaprovador, ou implacável, assim como de um silêncio aprovador, humilde, apaziguador, ou indulgente. Esse conceito parece reunir sentidos opostos, acompanhando-se de sinais mais e menos. (Ibid., p. 27)

E Reik fecha o texto com a seguinte passagem:

O analista não ouve somente o que se encontra nas palavras. Ouve também o que as palavras não dizem. Ele escuta com a ‘terceira orelha’, ouvindo o que diz o paciente e suas próprias vozes interiores, o que surge de suas profundezas inconscientes. Mahler fez um dia esta reflexão: ‘em música, o mais importante não se encontra na partitura’. O mesmo vale para a psicanálise, o que é dito não é mais importante. Parece-nos bem mais importante detectar o que o discurso esconde e o que o silêncio revela. (Ibid., p. 28)

Trata-se, por fim, de “[...] esperar que o paciente encontre, ele mesmo, a coragem de tornar possível o impossível. O resto é silêncio” (Ibid., p. 22). O que Reik parece estar nos assinalando é que é necessário saber diferenciar o ‘calar’ do ‘silêncio’, uma vez que o que este representa é, de forma radical,

[...] a estrutura densa e compacta, sem barulho nem palavra, de nosso próprio inconsciente. A famosa asserção lacaniana ‘o inconsciente é estruturado como uma linguagem’ [significa que] a estrutura da realidade psíquica – que a chamemos de inconsciente ou de Isso pulsional; saber ou gozo; ou ainda Simbólico, Imaginário e Real – permanece uma estrutura perfeitamente muda, mais próxima da opacidade da letra inscrita em um mármore do que da palavra enunciada por uma boca. (Nasio, 2001, p. 10)

Assim, há momentos em que o silêncio se apresenta como testemunho de outro silêncio, isto é, saber se calar pode ser um ato indicando que o inconsciente é, antes de qualquer coisa, um “[...] discurso sem palavra” (Lacan apud Nasio, 2001, p. 281).

Segundo Lacan, é

[...] isso que [o analista] faz pela fala do sujeito, mesmo simplesmente acolhendo-a [...] no silêncio do ouvinte. Pois esse silêncio comporta a fala, como vemos pela expressão ficar em silêncio, que, falando do silêncio do analista, não quer apenas dizer que não faz barulho, mas que se cala *no lugar* de responder. (Lacan, 1955, p. 349)

Em Lacan, o silêncio aparece como fazendo parte de uma certa dinâmica inconsciente e remetendo a um ato, desde 1945. Em “O tempo lógico e asserção

da certeza antecipada”, nos diz que o único imperativo ao qual os prisioneiros estão submetidos, fora o de ter de justificar como chegaram à suas conclusões, é o de não poderem comunicar-se entre si. O autor parece estar nos assinalando que, se o trabalho da análise se dá em função da fala, é porque esta circunscreve um certo silêncio, o do ato, o da pulsão.

É possível também assinalar uma certa incidência do silêncio na formulação do *das Ding*, a Coisa, e na relação que Lacan, em seu seminário de 1959-60, *A ética da psicanálise*, estabelece entre *das Ding*, o vazio e a sublimação. Segundo Lacan, *das Ding* sempre terá como representação um vazio. Segundo Marie-Claude Thomas (2001), da mesma forma que o vaso confere uma existência ao vazio, a fala, isso ao quê está referido o trabalho analítico, confere uma existência específica ao silêncio.

2.2.4

Silêncio como a

A partir do texto “Impromptu sobre o discurso analítico” de Lacan, Horne dirá do silêncio e, notadamente, do silêncio do analista, que este não se encontra fora do discurso. Sendo o instrumento que permitiria ao analista marcar sua posição e definir seu lugar no discurso, o silêncio seria a outra face do desejo do analista: “silêncio de ouvir, silêncio para a demanda, silêncio diante de elementos imaginários que se apresentam e que incluem o silêncio no olhar” (Horne, 1999, p. 72). Retomando a já citada intervenção de Freud na conferência de Budapeste na qual o autor, ao invés de equiparar abstinência à passividade, diz da posição do analista como sendo bem ativa, Horne nos diz que Freud

[...] define a abstinência com um signo positivo. Não é um ausentar-se passivamente, como, às vezes, se pretende nas teorias da neutralidade psicanalítica, mas trata-se de uma atividade que se manifesta como enérgica oposição às satisfações prematuras no tratamento [...]. (Ibid., p. 72)

No início do tratamento, o analista encarna, segundo Horne, uma pergunta: “[ele] quer saber, quer ouvir e por isso cala, seu desejo orienta-o para o que analisando *não diz*” (Loc. cit.). A pergunta é então encarnada mais em uma ausência do que em uma formulação. Trata-se de um silêncio que, no início da análise, corresponde a um momento de instalação do sujeito suposto saber, o que implica, do lado do analisando, um consentimento, uma aposta ou, nas palavras de

Horne, “uma crença como forma de amor, frente à idéia de que há um saber que pode ajudá-lo em seu sofrimento” (Loc. cit.).

A outra vertente do silêncio do analista assinala aqui um resto, um resto a dizer. Em “Impromptu sobre o discurso analítico”, Lacan (1975b) a partir do matema do discurso do analista, colocando do lado de a – resto, dejetivo – o silêncio, enuncia então que é

[...] enquanto o analista é este semblante de dejetivo (a) que ele intervém no nível do \$, isto é, daquilo que é condicionado por: 1) pelo que ele enuncia, 2) pelo que ele não diz. (Lacan, 1975b, p. 62)

Este silêncio, situável em sua função operadora após a instalação da transferência, apesar de continuar correspondendo a um empuxe à fala, se dá desta vez com uma vertente de valor negativo, desencadeadora ou facilitadora do deslizamento da cadeia significante. Esta, diz Horne, “em função de A barrado, põe-se em marcha e desliza a partir do silêncio radical sustentado pelo analista na margem do indizível e permite a significantização do gozo” (Horne, *ibid.*, p. 75). Após os significantes da transferência estarem depositados, o silêncio passa a encarnar o que do gozo não é passível de passar para a cadeia significante, resto último dessa significantização do gozo e de um encontro com o real que traz consigo uma impossibilidade do dizer.

2.2.5

Silêncio e pulsão

Jacques-Alain Miller nos diz, evocando *O eu e o isso* (Freud, 1923) e o silêncio que as pulsões de morte fazem reinar no *isso*, que “o silêncio é a relação eminente do sujeito com o significante e encontra-se na encruzilhada entre o analista e a pulsão” (Miller, 1994-95, p. 11), como elemento comum tanto ao analista quanto à pulsão. Segundo o autor, o que faz um analista é falar do silêncio.

Quando ele fala, fala ou deveria falar a partir do silêncio. E, guardar o silêncio, mesmo quando fala. [...] Preservar o lugar do que não se diz, ou do que não pode se dizer. Atribuir menos sua fala à fala do outro, do que com o que ela cala. [...] A fala guarda o silêncio. E falha diante do gozo. (Loc. cit.)

De acordo com Miller, isto é o que se percebe quando Freud, em 1919, propõe o paradigma da fantasia, “bate-se numa criança”.¹⁵ De fato, Freud observa, por um lado, que a confissão extraída dessa fantasia é a mais difícil de ser enunciada e, por outro, que isso em torno do que gira a fantasia é aquilo do que o paciente não se lembra, que só pode ser (re)construído em análise, a partir de uma construção lógica, mas que, em última instância, permanece em silêncio. “Há silêncio no coração da fantasia, que se revela de maneira patética, quando o sujeito se descobre nas garras de uma pulsão, na qual ele não se reconhece.” (Ibid., p. 12)

Existem, assim, afinidades entre o silêncio e essa satisfação que se dá para o sujeito de tal forma que ele não a reconhece como tal, que nela ele não se reconhece, satisfação à qual Lacan deu o nome de gozo. Essa afinidade é tal que o resultado é um desfalecimento da fala diante do gozo (Ibid).

Vimos que, se o silêncio pode remeter a um calar, seu real valor será encontrado nisso que o remete à pulsão. Esta se apresenta então como uma via apropriada para continuarmos nossa investigação.

¹⁵ No texto que usamos como referência, a fórmula homônima do título do artigo é ‘*Uma criança é espancada*’.