



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

AMANDA HENES RABUSKY

**FECHE SEUS OUVIDOS E ABRA O SEU CORAÇÃO: O QUE SE
ESCU TA EM MARGUERITE DUMONT?**

FLORIANÓPOLIS/SC

2019

Amanda Henes Rabusky

**FECHE SEUS OUVIDOS E ABRA O SEU CORAÇÃO: O QUE SE ESCUTA EM
MARGUERITE DUMONT?**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Pedro de Souza

Florianópolis

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
por meio do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Rabusky, Amanda Henes

FECHE SEUS OUVIDOS E ABRA O SEU CORAÇÃO : O QUE SE
ESCUTA EM MARGUERITE DUMONT? / Amanda Henes Rabusky ;
orientador, Pedro de Souza, 2019.
72 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Voz. 3. Psicanálise. 4.
Intersubjetividade. 5. Música. I. Souza, Pedro de. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Literatura. III. Título.

Amanda Henes Rabusky

Feche seus ouvidos e abra o seu coração: o que se escuta em Marguerite Dumont?

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Carlos Eduardo Schmidt Capela, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Maurício Eugênio Maliska, Dr.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Prof. Sandro Braga, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Literatura.

Prof. Dr. Márcio Markendorf
Coordenador do Programa

Prof. Dr. Pedro de Souza
Orientador

Florianópolis, 20 de setembro de 2019.

Este trabalho é dedicado ao meu filho Marcos Vinícius e a todos que me auxiliaram neste estudo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Pedro de Souza por sua generosidade, pelas orientações e transmissões de conhecimento e pelo afeto ao longo deste percurso.

Agradeço também à CAPES pelo suporte financeiro, que permitiu a realização deste trabalho.

Agradeço aos governos de Dilma Rousseff e Luiz Inácio LULA da Silva pelo investimento em educação e incentivo aos estudos, pois o GOLPE no governo Dilma fez com que a educação deixasse de ser prioridade neste país. Ela passou a receber cada vez menos investimento e cada vez mais cortes nos governos golpistas e fascistas que articularam o golpe.

Agradeço, principalmente, ao meu filho Marcos Vinícius por sua paciência e por me servir de inspiração.

Com um assombro, que era tanto maior quanto em seu íntimo se lhe misturava o temor de que, afinal, aquilo tudo não lhe era na realidade tão estranho, que sua consciência apolínea apenas lhe cobria como um véu esse mundo dionisíaco. (Nietzsche, 1872)

RESUMO

O objetivo desta dissertação é abordar um caso de performance vocal no domínio do canto lírico. Para tanto, tomamos a personagem Marguerite Dumont, filme Marguerite, de Xavier Giannoli, 2015, e investigar, precisamente, a relação da cantora com a própria voz. Trata-se de problematizar o que se interpõe entre esta voz que quer ser ouvida e o corpo que lhe dá origem. Para responder atingir este objetivo, procedemos a uma análise discursiva atravessada pela psicanálise. O procedimento consistiu de recortes de sequências cênicas do filme, compondo o corpus da análise. A análise seguiu operando na exterioridade discursiva da narrativa fílmica, em que a voz é dada a ouvir no limite entre ser e não ser sujeito cantante, segundo ordem do canto lírico tomada como discurso.

Palavras-chave: Voz. Música. Psicanálise. Destino. Florence Foster Jenkins.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to approach a case of vocal performance in the domain of lyric singing. To do so, we take the character Marguerite Dumont, film *Marguerite*, by Xavier Giannoli, 2015, and investigate precisely the relationship of the singer with her own voice. It is a question of what stands between this voice that wants to be heard and the body that gives rise to it. To answer this goal, we proceed to a discursive analysis crossed by psychoanalysis. The procedure consisted of cuttings of scenic sequences of the film, composing the corpus of the analysis. The analysis continued to operate in the discursive exteriority of the film narrative, in which the voice is given to hear in the limit between being and not being a singing subject, according to the order of the lyric singing taken as discourse.

Keywords: Voice. Music. Psychoanalysis. Destiny. Florence Foster Jenkins.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	FLORENCE FOSTER JENKINS	19
3	VOZ	22
4	ANÁLISE	36
4.1	CAPÍTULO 1: A GRANDE MARGUERITE DUMONT	36
4.2	CAPÍTULO 2: UM NOVO MUNDO	42
4.3	CAPÍTULO 3: INDO PARA A ALEGRIA	46
4.4	CAPÍTULO 4: A VOZ DE SEU MESTRE	49
4.5	CAPÍTULO 5: A VERDADE	57
5	CONCLUSÃO	66
	REFERÊNCIAS	68

1 INTRODUÇÃO

Escreveu certa vez Victor Hugo: “*Cantar tiene certa semejanzaconvivirlibremente; porque la música expresa lo que no se puededecir y lo que no se puede ocultar*”¹. Talvez foram poucas as pessoas que não tenham sido atingidas pela música, sejam pela canção de ninar cantarolada pela mãe, pelo cantor que se transformou no ídolo na adolescência ou – fazendo menção à mitologia grega – sejam enfeitiçadas pelo canto das sereias ou sirenes – metade mulher, metade animal² – “um canto inumano” e enigmático que é capaz de encantar e seduzir o homem³.

Ao observarmos o nosso cotidiano, percebemos a voz cantada presente de alguma forma. Essa voz nos enlaça, parece se apresentar em um dizer que não é alcançável. Quantas multidões já se reuniram para escutar o canto dos seus cantores favoritos? Essa voz canta e encanta, como no dito popular, *arrasta multidões*. Mas arrasta para onde? A que lugar essa voz leva? O que quer o cantor quando abre sua boca a cantar? Que voz é esta que parece nos lançar a um vazio quando escutada?

Um dos possíveis caminhos para estudar a voz, que eu utilizarei, é indicado pela cinebiografia sobre a socialite nova-iorquina *Florence Foster Jenkins* (1868 - 1944) intitulada na versão franco-belga-checo *Marguerite*⁴, que tem no papel principal a atriz *Catherine Frot*, estreada no Brasil em junho de 2016. Na capa brasileira deste DVD e nos cartazes de apresentação deste filme, tem-se uma interessante frase aos pés da personagem Marguerite: “Feche seus ouvidos e abra o seu coração”. Metáfora impactante, já que a única via que se pode fechar os ouvidos é pela simbólica e que me fez perguntar: o que canta um cantor quando se põe a cantar? O que ele escuta em sua surdez? E o ouvinte, o que escuta ao fechar os seus ouvidos? Muitas outras perguntas se fizeram em meu pensar, mas estas apresentam maior destaque para o que aqui venho lhes apresentar.

¹ HUGO, 1909, p. 68. “Cantar tem certa semelhança com viver livremente; porque a música expressa o que não pode ser dito e o que não se pode esconder” (Tradução nossa).

² CAVARERO, 2011, p. 127.

³ BLANCHOT, 2005, p. 3.

⁴ MARGUERITE, 2015. 1 DVD (127 MIN.).

Cabe ressaltar que não utilizarei a versão cinebiográfica franco-britânica intitulada *Florence Foster Jenkins*⁵, que tem no papel principal *Meryl Streep*, estreada no Brasil em julho de 2016, pois, para este estudo, a versão franco-belga-checo tem maior aproximação com o que aqui chamarei de “o real encontro com a voz primitiva”. Utilizo este termo – o real encontro com a voz primitiva – devido ao que se destacou para mim na versão Marguerite que se dá mais precisamente ao final deste filme na cena que Marguerite, ao escutar sua voz gravada, morre. Eu retomarei o termo, ao longo deste estudo, para maior elucidação.

A escolha do caminho para este estudo se dá a partir do que Jean-Luc Nancy se refere a “como tal”⁶ na Literatura, no sentido de que a verdade do homem está na sua história, composta por seus traços, por seu nome. Foi neste contexto que pensei estudar a voz por meio da vida de uma socialite cinebiograficamente tematizada no filme *Marguerite*, utilizando o “como tal” enquanto comparação, narrativa, imagem, figura, semelhante ao que acontece no discurso neurótico que se utiliza do “como” para falar de um sujeito. Além de adotar Nancy, também escolho uma abordagem psicanalítica da narrativa fílmica. Por se tratar de ficção, opero do mesmo modo como Freud fez muitas vezes ao se utilizar da ficção para escrever sobre a psicanálise. O interesse, além de tentar compreender que voz é esta dada a ouvir em difíceis condições de escuta, é tentar apreender, muito mais do que compreender, certo processo de subjetivação aliado ao campo da psicanálise, ao que concerne à voz e ao seu destino. Por esta razão, devo trabalhar tanto com autores que teorizam e analisam a voz no campo da Psicanálise, quanto com autores que tratam do mesmo objeto no domínio da Literatura.

O longa-metragem apresenta uma mulher rica e apaixonada pela música e pela ópera. No filme, a personagem principal canta para seu círculo de conhecidos, sendo alguns deles músicos eruditos, e almeja cantar para um público maior. Ocorre que a voz da personagem principal é desafinada, o que provoca risos na plateia. Além disso, não lhe falam sobre a sua voz e o seu cantar. Parece-me que Marguerite demandava passagem⁷, ou seja, ela queria passar – “passar o limite do interrompido e do ininterrupto”⁸. Talvez seu canto possibilitasse o encontro consigo mesma nesta demanda de passagem.

Esta obra cinematográfica possibilita pensar o desafio entre cantar e não cantar, ou seja, tomar a voz no ponto de sua emergência e no destino a que ela, ao mesmo tempo, se inclina e resiste. Posso pensar que Marguerite quer ser escutada como cantora, mas isto parece não se

⁵ FLORENCE FOSTER JENKINS, 2016a. 1 DVD (110 MIN.).

⁶ NANCY, 2016, p. 357.

⁷ NANCY, 2016, p. 359.

⁸ NANCY, 2016, p. 359.

efetivar no outro nem nela própria. Parece que a personagem principal não se escuta cantar. Que voz é esta que parece não convocar? Parece não convocar um sujeito a falar. Aí coloquei o acento desta pesquisa, objetivando articular a personagem principal do filme *Marguerite* com a voz. Tendo em vista, o que se interpõe entre esta voz que quer ser ouvida e o corpo que lhe dá origem. A articulação se dará com a sua voz dirigida ao outro pelo canto.

Pesquisas como esta proporcionam o entrecruzamento da intersubjetividade com as múltiplas perspectivas teóricas, uma vez que o sujeito se constitui, na sua história, como um sujeito que fala – inserido na linguagem. O corpo e a intersubjetividade apresentam-se entrelaçados – o corpo diz do sujeito. Um corpo que é falado, construído na narrativa e no discurso daquele que fala. No filme, o corpo de Marguerite é construído, a atriz encena e constrói o corpo da personagem e também o corpo de um sujeito que fala. E esta intersubjetividade e este corpo se apresentam na escuta daquele que se coloca a ouvir o discurso do outro.

É pela via da escuta da narrativa filmica que destaco a voz. Esta como manifestação de alguma coisa que não aparece, mas acontece. Não é voz no sentido animal: que emite um som, mas voz significativa que diz da estrutura do sujeito e também “a *vox* na sua pureza originária como querer-dizer”⁹. Experiência *não mais* de um mero som e *não ainda* de um significado¹⁰. A voz como “o estatuto de um *não-mais* (voz) e de um *não-ainda* (significado), ela [voz] constitui necessariamente uma dimensão negativa. Ela [voz] é *fundamento*, mas no sentido de que ela é aquilo que vai ao fundo e desaparece, para que assim o ser e a linguagem tenham lugar”¹¹. Voz não simbolizada, mas que faz marca naquele advir. Será um sujeito, será um ser ou não-ser, o que advirá? Não há como responder a estas questões, mas, uma vez o homem inserido na linguagem, a voz faz marca. Ela marca um lugar e um tempo lógico na estrutura deste que advirá. A voz na sua pureza originária é uma palavra morta¹² e em uma palavra morta não há advento de significado, não há significação. Neste sentido, a voz na sua pureza originária se aproxima da morte, pois não há o que dizer da morte. E voz enquanto pureza originária se aproxima da “dimensão de significado do puro ser”¹³. Aí, parece haver um vazio, mas como

⁹ AGAMBEN, 2016, p. 54.

¹⁰ AGAMBEN, 2016, p. 54.

¹¹ AGAMBEN, 2016, p. 56.

¹² AGAMBEN, 2016, p.54.

¹³ AGAMBEN, 2016, p. 55.

dizer da voz sendo ela tão próxima ao vazio? Do mesmo modo que a poesia e a arte bordejam o sentido, pensei em analisar a voz na narrativa fílmica, em que a voz aparece bordejando a morte – esse significante vazio. Como fazer a voz falar daquilo que não pode ser falado? Aquilo que só pode ser falado depois da morte? Aqui a morte, que é questão tanto da psicanálise como da literatura, aparece na minha escolha pelo filme *Marguerite*. A cena da morte de Marguerite não pode ser descrita, mas escutada e analisada. E, por isto, a minha escolha pela narrativa fílmica e pela psicanálise como campo teórico. Estudar a voz possibilita apreender o homem na sua singularidade, uma vez que ela está para além da condição de sentido.

Ao delimitar a voz como um objeto de estudo, penso abordar também o corpo que emerge a voz, a invocação ao outro e ao Outro e a palavra relacionados com a voz e o destino, no sentido de estar destinada a. Tomarei, como eixo principal, a narrativa da personagem Marguerite Dumont, para analisar o modo como a voz toma a cantora e convoca o outro a escutar.

2 FLORENCE FOSTER JENKINS

Narcissa Florence Foster nasceu em 19 de julho de 1868 em Wilkes-Barre, no nordeste da Pensilvânia, EUA. Filha de Charles Dorrance Foster, um advogado e banqueiro, e da pintora Mary Jane Hoagland. Desde pequena Florence despertou o gosto pela música e recebeu aulas de piano. Mas, devido à sua voz, seus pais recusaram pagar seus estudos de música. De acordo com o biógrafo, o pianista Cosmé McMoon dizia que os pais de Florence falavam que a voz de Florence era dolorosa, excruciante – “*excruciating quality of her voice*”¹⁴.

Em 1885, Florence se casou com Francis Thornton Jenkins, que era médico e dezesseis anos mais velho do que ela, de quem contraiu sífilis. Eles se divorciaram em 1902 e deste casamento não obtiveram filhos. Sem o auxílio advindo de seu pai e de seu ex-marido, Florence dava aulas de piano e, em 1909, ela conheceu Clair Bayfield, um ator pertencente aos círculos de teatro nova-iorquino. Eles se casaram oito meses depois e este passou a ser o seu empresário. Eles permaneceram juntos até a morte de Florence.

Após a morte de seu pai, em 1909, Florence herdou uma quantia financeira significativa que possibilitou que ela obtivesse aulas de canto. Florence em 1917 fundou a Verdi Club, uma sociedade para apoiar músicos. Ela organizava e financiava as suas apresentações, além de promover almoços e chás para angariar fundos para a música e se autopromover como cantora. Em 1930, com a morte de sua mãe, Florence herdou novamente uma quantia considerável, permitindo-lhe investir na sua carreira, na maioria das vezes apresentando-se com o pianista Cosmé McMoon, tornando-se ativa e conhecida nas organizações culturais da sociedade nova-iorquina.

Florence Foster recebeu inúmeras críticas sobre sua voz, a sua falta de técnica rítmica e a dificuldade para alcançar tons mais agudos de soprano. Alguns diziam que Florence era surda devido à sua incapacidade de escutar o seu canto. Florence Jenkins se tornou sinônimo de ambição artística e autoilusão. Para Stephen Pile, ela era “*the world’s worst opera singer*”¹⁵ e “*no one, before or since, has succeeded in liberating themselves quite so completely from the shackles of musical notation*”¹⁶.

¹⁴ WEPMAN, 2000. “A qualidade excruciante de sua voz” (Tradução nossa).

¹⁵ WEPMAN, 2000. “a pior cantora de ópera do mundo” (Tradução nossa).

¹⁶ WEPMAN, 2000. “ninguém, antes ou depois, conseguiu se libertar tão completamente dos grilhões da notação musical” (Tradução nossa).

No entanto, as críticas não a impediram de participar de concertos em Newport, Rhode Island; Washington, DC; Boston e Saratoga Springs, New York, com repertório musicais de Mozart, Verdi, Brahms e algumas músicas de sua própria autoria. Suas apresentações vinham acompanhadas com um figurino ornamentado, com destaque para as asas de anjo douradas intituladas “*the Angel of Inspiration*”¹⁷.

Entre o final da década de 30 e início dos anos 40, Florence custeou cinco discos com nove árias de ópera pela Melotone Records. Seus discos se tornam itens de colecionadores e também itens de humor. A discografia inclui: “A Florence! Foster!! Jenkins!!! Recital!!!! (RCA Victor, 1954), Florence Foster Jenkins: The Glory (Florence Foster Jenkins: The Glory, [19??]) of the Human Voice (RCA Victor, 1962), Florence Foster Jenkins and Friends: Murder on the High Cs (Naxos Nostalgia, 2003), and The Muse Surmounted: Florence Foster Jenkins and Eleven of Her Rivals (Homophone, 2004)”¹⁸.

Seus discos estouraram no principal programa sobre ópera e opereta, o The Voice of Firestone, primeiramente chamado de The Firestone Hour, pertencente à radio NBC, especialmente entre o público militar. O cantor Richard Crooks foi seu principal tenor e também um dos responsáveis pelo sucesso popular de Florence Foster na NBC Radio.

No dia 25 de outubro de 1944, Florence se apresentou no Carnegie Hall onde obteve recorde de vendas na história deste local. E após cinco dias desta apresentação ela sofreu um ataque cardíaco e no dia 26 de novembro do mesmo ano faleceu em sua residência, em New York. Algumas pessoas dizem que Florence não suportou as críticas e que elas provocaram a sua morte. Outras pessoas, porém, dizem que ela era bem-humorada e que ria das críticas, mostrando-se entusiasmada e dedicada ao seu canto.

Para alguns, Florence Foster Jenkins não cantava, gritava. Cantava tão mal que fora apelidada de “Diva do grito”¹⁹. A Revista Time, em 1941, publicou uma pequena nota sobre agravação de Florence da ária da Flauta Mágica de Mozart: “*“nightqueenly swoops and hoots, her wild wallowings in descending trills, her repeated staccato notes like a cuckoo in its cups, are innocently uproarious to hear”*”²⁰. O que gritava Florence? Que voz emerge dela?

¹⁷ WEPMAN, 2000. “o Anjo da Inspiração” (Tradução nossa).

¹⁸ WEPMAN, 2000.

¹⁹ FLORENCE FOSTER JENKINS, 2016b.

²⁰ WEPMAN, 2000. “osschuash [som emitido pelas ondas] e os Uuu [piar da coruja] da noite, seus selvagens murmúrios em repetições descendentes, suas notas repetidas de staccato como um cuco em suas xícaras, são inocentemente espalhafatosas para ouvir” (Tradução nossa).

Essas declarações acerca da voz de Florence me permitem pensar na unicidade da voz, naqueles que escutam essa voz [ouvintes] e também no corpo que é tomado pela voz [cantora]. Neste sentido, posso dizer que escutar a voz está para além do som que sai de sua boca – há algo a mais nesta voz que se aproxima do vazio e do indizível. Penso que exista um para além do que os ouvidos possam escutar. Um para além no sentido do vazio, em que não há significado, nem significação, em que as palavras não simbolizam. Porém, há uma voz que está na linguagem, mas que não aparece como significante. Talvez uma voz na dimensão da morte, não há o que dizer nem se sabe ao certo o que se escuta. São hipóteses que me vêm ao ler sobre Florence e, principalmente, ao escutar Marguerite Dumont. Talvez a morte tenha tomado o corpo de Marguerite, talvez um corpo ser tomado pela voz seja ele se entregar a este vazio em que nada se pode falar, mas deixa ecos ao passar.

3 VOZ

In principio erat verbum. *Verbum*, diz Lacan, trata-se da linguagem e não da fala²¹ e, segundo o Sr. X, *verbum* foi traduzido por São João da palavra hebraica *dabar*, que significa fala, palavra, e não linguagem²². Introduzo esta discussão no início deste capítulo sobre a voz, justamente para que possamos pensar a linguagem e a fala.

Para Lacan, a linguagem aparece como *Dabar* no sentido de um imperativo encarnado, o que existe de enganador, de engodativo²³. “Trata-se de uma sequência de ausências e de presenças, ou melhor, da presença sobre o fundo de ausência, da ausência constituída pelo fato de uma presença poder existir”²⁴. Seguindo este raciocínio, *dabar* está no princípio e este se dá porque a fala ou a função da fala é inaugural. “Ela [linguagem] lhe fornece [à fala] sua condição radical”²⁵. A linguagem inaugura um Outro radical²⁶. Dito de outra forma, no princípio era o nada, pois a linguagem não é herdada, ela surge no estalar dos dedos e, neste jogo de ausência e presença, fez-se a luz, o *Fiat Lux!* Quero dizer que o *fiat* se faz com a intrusão de um buraco no real, a palavra que faz surgir as coisas, e não as coisas que fazem surgir a palavra ou o universo simbólico. Deus diz: *Fiat Lux!* Neste instante, Deus faz uso da fala. O significante está operando no ser falante. *Fiat Lux* é o início de tudo, em que cada humano é responsável pelo seu *Fiat Lux*, isto é, pelo engajamento do sujeito. Não há anterioridade para os humanos, esta se dá *après-coup*. E, até mesmo “*in principio*, tem um caráter de miragem”²⁷, pois a linguagem, o *verbum*, é imaginária.

“A experiência psicanalítica descobriu no homem o imperativo do verbo e a lei que o formou à sua imagem (...) é no dom da fala que reside toda a realidade de seus [linguagem] efeitos”²⁸. Desta forma, penso que no início se tem o Real, aquilo que volta sempre ao mesmo lugar, que não pode ser simbolizado e que não cessa de não se inscrever e também lança a partida, assim como um jogo de dados, em que há uma aposta. Há uma aposta no jogo simbólico e, quando se escolhe não jogar os dados, quando se diz não ao Simbólico, acontece a dissolução do Imaginário, este desata²⁹.

²¹ LACAN, 1985a, p. 392.

²² LACAN, 1985a, p. 393.

²³ LACAN, 1985a, p. 418.

²⁴ LACAN, 1985a, p. 420.

²⁵ LACAN, 1985a, p. 420.

²⁶ LACAN, 1985a, p. 420.

²⁷ LACAN, 1985a, p. 419.

²⁸ LACAN, 1998, p. 323.

²⁹ LACAN, 1985a, p. 221-240

Neste sentido, a aposta está no nível do Real. Este é o acaso no jogo dos dados. Uma ordem, por exemplo, par ou ímpar e já se está numa legalidade mínima. E quando se diz sim ao Simbólico, *Bejahung* – afirmação –, é que é possível que alguma coisa exista para o sujeito. Quando a *Bejahung* não acontece, “o outro não existe mais. Há uma espécie de mundo exterior imediato, manifestações percebidas no que chamarei um real primitivo, um real não simbolizado”³⁰. Neste tempo lógico, em que o real é esburacado pela palavra, penso eu que o significante primordial opera com a voz e se articula na cadeia simbólica e em suas representações. Significante primordial que, enquanto verdadeiro significante, não significa nada³¹, mas que estrutura toda a cadeia significante. Não estamos na dimensão do olhar do eu ideal i(a), mas na dimensão da voz I(A), em que o Outro determina o Sujeito³². O eu ideal está na dimensão do Imaginário e o Ideal do eu na dimensão do Simbólico. Na primeira, o eu é o próprio ideal, uma dimensão idealizada em que o investimento libidinal é voltado para o próprio eu. Enquanto na segunda, na dimensão do Ideal do eu, o investimento libidinal se volta para um objeto que não é o próprio eu, há nesta dimensão uma alteridade. Sendo que “o ideal do eu comanda o jogo de relações de que depende toda a relação a outrem”³³, pois, para o ser humano, o objeto de desejo não está dado e a erotização do objeto passa pelo entrecruzamento do Imaginário com o Simbólico. Neste sentido, não há erotização do objeto sem o Simbólico.

Neste momento da simbolização, neste começo que não se trata de desenvolvimento, mas de um momento mítico, pois se trata de uma relação do sujeito com o ser e não com o mundo, o sujeito pode ser marcado pelo contrário da *Bejahung*, que é uma *Verneinung*³⁴ [denegação]³⁵.

É “nesse ponto de origem em que a possibilidade do símbolo abre o sujeito para uma certa relação ao mundo, uma correlação”³⁶. Não se trata de uma psicose, ainda que mais tarde o sujeito poderá vir a ter uma estrutura psicótica. Uma ação psíquica é requerida ao sujeito, dizer sim ou não ao Simbólico. O sujeito tem de escolher jogar os dados e, quando ele diz sim à Lei, estrutura-se na neurose.

³⁰ LACAN, 2009, p. 83.

³¹ LACAN, 1988, p. 217.

³² LACAN, 1988, p. 23.

³³ LACAN, 2009, p.187.

³⁴ LACAN, 1998, p. 384.

³⁵ LACAN, 2009, p. 384.

³⁶ LACAN, 2009, p. 83.

O *Fort/Da* (Longe/Aqui) é um exemplo que Freud nos dá de quando a criança entra neste jogo. Ela passa a brincar com o objeto, num jogo de presença e ausência. Quando a criança diz *Fort* é que o objeto está lá e quando diz *Da* o objeto está ausente e pela voz e pela palavra a criança destrói o objeto simbolicamente e o faz aparecer e desaparecer. A ausência é evocada na presença, e a presença, na ausência. É este “o momento em que o desejo se humaniza é também aquele em que a criança nasce para a linguagem”³⁷. Não está em jogo o movimento corporal de jogar o objeto, de escondê-lo, destruí-lo ou fazê-lo aparecer fisicamente, mas, sim, a fala que organiza todo o jogo simbólico. A fala é inaugural, como escrevi anteriormente.

Estudar a voz não é um processo simples e, na tentativa deste estudo, penso ser importante abordar o corpo, uma vez que a voz deriva do corpo e intersecta este e a linguagem³⁸. Não se trata de um corpo anatômico ou fisiológico, ainda que a voz o atravesse, seja pela sonoridade das palavras, entre idas e vindas nos abismais silêncios e por entre gemidos, sussurros, ruídos e gritos. Não se nega o corpo real, este corpo dos órgãos, da pele, dos ossos, mas se trata de um corpo que só existe à medida que for falado.

Não há corpo sem fala, ou melhor, são as palavras que dizem acerca do corpo. Um corpo biológico, para os humanos, não sobrevive por si só. Ele vive, é animado quando as outras instâncias, Imaginário e Simbólico, nele intervêm. Há um apelo ao Outro e, palavra por palavra, o corpo singular é construído. Dessa forma, são as palavras que animam o corpo. São as palavras que introduzem o corpo – o corpo significante.

Simbolicamente, o corpo se forma pela incorporação de significantes, in-corpo-ração, pela qual, desde antes do nascimento, os significantes vão se incorporando no corpo desse sujeito a advir. Um corpo que se constrói pelas palavras dos outros, pelo dito e não dito, mas que está ali, em algum lugar entre condensações e deslocamentos. Temos, então, um corpo que vai se formando pelas identificações, “que promove de imediato um problema de base, inicial: o do dentro e o do fora”³⁹, fazendo um nome, o nome próprio.

O nome próprio como função “vai sempre se colocar no ponto em que justamente a função classificatória, na ordem da $\rho\eta\sigma\iota\varsigma$,⁴⁰ tropeça, não diante de uma enorme particularidade, mas, ao contrário, diante de uma rasgadura, a falta, propriamente esse buraco do sujeito, e justamente para suturá-lo, para mascará-lo, para colá-lo”⁴¹.

³⁷ LACAN, 2009, p. 228.

³⁸ DOLAR, 2006, p. 72-3.

³⁹ HARARI, 2002, p. 27.

⁴⁰ *Rhésis*: ação de falar; discursar; discurso; palavra.

⁴¹ LACAN, 2006. Inédito, p. 284.

Além destes corpos do Real e do Simbólico, há também o corpo do Imaginário. A instância imaginária é a que intersecta o corpo real com o corpo simbólico, é por esta instância que se tem acesso ao corpo biológico. Este é construído por partes, pedaço por pedaço, principalmente pelo olhar do Outro. O corpo é aqui formado pelos significantes dos outros e que vão furando e fazendo borda neste corpo. Saliento que, apesar de o corpo ser descrito acima como separado pelas instâncias psíquicas – Real, Simbólico e Imaginário –, ele não se dá separado para o eu.

O eu se vê como uma unidade, apesar de seu corpo ser despedaçado⁴². Esta unidade de corpo próprio é prematura em relação ao domínio real, ela se dá antes de que o sujeito tenha domínio sobre suas funções motoras. “É antes desse momento, embora de maneira correlativa, que o sujeito toma consciência do seu corpo como totalidade (...) É a aventura original através da qual, pela primeira vez, o homem passa pela experiência de que se vê, se reflete e se concebe corpo outro que não ele mesmo – dimensão essencial do humano que estrutura toda a sua vida de fantasia”⁴³. Aí a imagem do corpo permite ao sujeito situar o que é do eu e o que não é, podemos perceber os julgamentos de existência, a *Bejahung* e a *Verneinung*, operando, pois os julgamentos de existência ou juízo de existência – existe ou não existe – e juízo de atribuição – gosto ou não gosto – ocorrem porque há um significante operando, isto é, a estrutura fundamental que humaniza o homem se dá pela lei da palavra⁴⁴. O eu se constitui neste momento lógico em que o significante começa a operar e determinar o sujeito.

Dolar diz que, para haver a materialidade da voz firmada por um significante, tem que ter um corpo que lhe dê origem⁴⁵. “The voice ties language to the body, but the nature of this tie is paradoxical: the voice does not belong to either”⁴⁶. A voz intersecta a linguagem e o corpo, mas não pertence a nenhum dos dois.

In order to conceive the voice as the object of the drive, we must divorce it from the empirical voices that can be heard. Inside the heard voices is an unheard voice, an aphonic voice, as it were. For what body voice language Lacan called *objet petit a* – to put it simply – does not coincide with any existing thing, although it is always evoked only by bits of materiality, attached to them as an invisible, inaudible appendage, yet not amalgamated

⁴² LACAN, 2009, p.160-172.

⁴³ LACAN, 2009, p.109.

⁴⁴ LACAN, 2009, p.119.

⁴⁵ DOLAR, 2006, p. 72-3.

⁴⁶ DOLAR, 2006, p. 73. “A voz intersecta a linguagem ao corpo, mas a natureza desse laço é paradoxal: a voz não pertence a nenhum dos dois” (Tradução nossa).

with them: it is both evoked and covered, enveloped by them, for “in itself” it is just a void. So sonority both evokes and conceals the voice; the voice is not somewhere else, but it does not coincide with voices that are heard⁴⁷.

Parece que a voz articulada com o corpo e a linguagem não abarcam a unicidade da voz, pois a sonoridade evoca e oculta a voz e esta não coincide com as vozes ouvidas. Já para Cavarero “a voz é som, não palavra; mas a palavra é sua destinação essencial”⁴⁸. Há divergências para estes dois autores, Dolar e Cavarero, pois, para o primeiro, há uma voz inaudita e, para o segundo, a voz é som, não podendo, pois, ser inaudita. Mas em ambos, a voz é evocada pela palavra. Podemos associar a voz evocada pela palavra ao significante que determina o sujeito, significante que ressoa na cadeia simbólica e que aparece na fala do sujeito. Um significante que opera, mas que, ao mesmo tempo, não significa nada.

Parece-me que há um hiato nesta intersecção – “o objeto nunca cabe no corpo”⁴⁹, a voz não cabe no corpo, se eu pudesse assim traduzir. Objeto como letra para designar uma ausência⁵⁰. Dessa forma, a voz como objeto *a* provém do corpo, mas não pertence a ele.

A voz é uma relação com uma unicidade⁵¹, ou seja, a voz implica um ser falante que se expõe como corpo singular. Neste sentido, a voz é para um outro, isto é, relacional. Ela é uma invocação e, sem a relação de prazer entre o falante e o ouvinte, a unicidade da voz poderia se descorporificar⁵², pois a voz, sendo relacional, quando não há outro a escutar e a falar, não há corpo que a evoque e a unicidade entre a voz do sujeito que fala e a do que escuta não se dá, a voz parece ser de todos, sem corte e sem diferença. Penso, novamente, no corpo próprio que se constitui com a intrusão do simbólico.

Segundo Cavarero, uma voz sem corpo se transformaria em ressonância vocal, pois sem um corpo não há timbre e vibração acústica que permitem perceber a voz como humana e única e é pela materialidade da voz por meio da palavra que se permite aos ouvidos distinguir voz e som⁵³ porque esta é reconhecida pela sua unicidade e pela palavra, que é exclusivamente

⁴⁷ DOLAR, 2006, p. 73-4. “Para conceber a voz como o objeto da pulsão, devemos nos separar das vozes empíricas que podem ser ouvidas. Dentro das vozes ouvidas há uma voz inaudita, uma voz afônica, por assim dizer. Pois o que Lacan chamou de objeto *petit a* - em outras palavras - não coincide com nenhuma coisa existente, embora seja sempre evocado apenas por fragmentos de materialidade, ligados a eles como um apêndice invisível e inaudível, mas não amalgamados com eles; ambos evocados e cobertos, envolvidos por eles, por “em si” é apenas um vazio. Assim, a sonoridade evoca e oculta a voz; a voz não está em outro lugar, mas não coincide com as vozes ouvidas” (Tradução nossa).

⁴⁸ CAVARERO, 2011, p. 242.

⁴⁹ DOLAR, 2012, p. 167-192.

⁵⁰ NASIO, 1993, p. 93.

⁵¹ CAVARERO, 2011, p. 207.

⁵² CAVARERO, 2011, p. 115.

⁵³ CAVARERO, 2011, p. 208.

humana. Separar palavra e voz retira o que é humano. Ou seja, sem a palavra não conseguiríamos distinguir uma voz animal de uma voz humana. A voz animal se limita a sinalizar a dor, o prazer, o grito ou lamento⁵⁴. Neste sentido, para Cavarero, diferentemente da psicanálise, a voz aparece instintual, pois para a psicanálise o prazer não é descarga fisiológica, mas sim, pulsional como *objeto a* e da ordem de um significante que distingue o homem do animal.

O som está presente no espaço-tempo e se propaga por meio de todo o corpo⁵⁵. Os ouvidos não se podem fechar, estão sempre abertos e em relação a isto somos passivos. “O som não tem face oculta”⁵⁶, ele ressoa nas batidas, na altura, no ritmo, nos ruídos, no volume e na intensidade. Em um estar dentro e fora, o som ressoa⁵⁷.

Os sons são transitórios e dinâmicos⁵⁸, isto é, os sons revelam o lugar do objeto, e não o objeto em si, sendo que “o que os [sons] caracterizam não é o *ser*, mas o *devir*”⁵⁹. Neste sentido, o som é gerado por uma sequência, pois, no momento que ele existe, ele já passou. Com isto, penso que a voz e o som não são a mesma coisa, devido à relação de unicidade que a voz possui. Esta é sempre de alguém – um Outro – de um sujeito imerso na linguagem. O som, por sua vez, pode ser um ruído do ambiente, desprovido de sentido. Assim, a “voz não é apenas som”⁶⁰, pois, além da palavra, ela é percebida pelo outro pela sua unicidade.⁶¹

Nancy escreveu que “o timbre é, por excelência, a unidade de uma diversidade que a sua unidade não reabsorve”⁶², isto é, o timbre ressoa o próprio som, a sua unicidade. O timbre comunica “aquilo através do qual o sujeito se faz eco”⁶³. Parece-me que o timbre se assemelha com a voz da unicidade relacional⁶⁴ e que também faz um apelo ao outro, uma convocação de sentido. Assim, o timbre ressoa a sua partilha em um corpo sonoro, angustiando-se e regozijando-se com isso.

⁵⁴ CAVARERO, 2011, p. 51.

⁵⁵ NANCY, 2014, p. 31.

⁵⁶ NANCY, 2014, p. 29-30.

⁵⁷ NANCY, 2014, p. 20.

⁵⁸ CAVARERO, 2011, p. 55.

⁵⁹ CAVARERO, 2011, p. 55.

⁶⁰ CAVARERO, 2011, p. 177.

⁶¹ CAVARERO, 2011, p. 208.

⁶² NANCY, 2014, p. 72.

⁶³ NANCY, 2014, p. 71.

⁶⁴ CAVARERO, 2011, p. 207.

Palavra e voz não são a mesma coisa. A palavra é a destinação da voz⁶⁵. A voz antecede à palavra no sentido que a língua já existe antes do nascimento do bebê, não há nenhum significado nesta voz entre a mãe e o bebê. Dito de outra forma, a língua, sem palavras trocadas entre a mãe e o bebê, é desprendida do semântico, em que a voz ainda não é palavra, mas já possui indícios da unicidade que o *infante* reconhecerá⁶⁶. Na lalação, o *infante* repete as palavras da mãe e invoca e convoca um ouvido que as acolhe, em que a voz é uma “invocação dirigida ao outro”⁶⁷.

A voz se apresenta existente antes da fala. Para Nancy, “a voz é a precessão da linguagem, ela é a iminência da linguagem no deserto no qual a alma ainda se encontra só”⁶⁸. Ou seja, a voz é um chamado, ela convoca o outro a falar. Neste sentido, a voz é compartilhada e se dirige ao outro. Nas palavras do autor – “ela [a voz] não se ouve – não de verdade – mas se faz ouvir”⁶⁹. Assim, posso pensar que a voz chama o lugar do sujeito, isto é, faz um chamado em que não há significação, não há unidade, não há ainda sujeito.

A fala – mais precisamente a função da fala – distingue-se das teorias da comunicação⁷⁰, que se baseiam em uma mensagem emitida por um emissor e direcionada a um receptor⁷¹. Antes mesmo de falar, o sujeito está imerso no campo da linguagem, que possibilita a ele falar de si⁷². Dito de outra forma, quando o sujeito fala, a mensagem não chega ao receptor da mesma maneira como foi pronunciada, há hiatos da fala, quedas, saltos, equívocos, que desvelam o sujeito da enunciação – a mensagem recebida não é a mesma mensagem emitida.

Os sujeitos só começam a se constituir como sujeitos da fala no momento em que esta existe, sendo a fala mediadora entre os dois sujeitos⁷³. Assim, o sujeito que fala, fala a um outro, fala de si mesmo e, ao mesmo tempo, também é um ouvinte⁷⁴.

A voz precede a fala⁷⁵. Isto é, não há fala sem que haja voz. A voz convoca o outro a falar⁷⁶. No início, o *infante* invoca uma voz, um ouvido⁷⁷, faz-se ouvir. Pensamos que nesta invocação feita pelo *infante* na sua primeira respiração, neste apelo ao outro, dá-se a ligação

⁶⁵ CAVARERO, 2011, p. 242.

⁶⁶ CAVARERO, 2011, p. 199.

⁶⁷ CAVARERO, 2011, p. 198.

⁶⁸ NANCY, 2016, p. 63-4.

⁶⁹ NANCY, 2016, p. 62.

⁷⁰ LACAN, 1985a, p. 110-11.

⁷¹ MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 281.

⁷² LACAN, 1998, p. 498.

⁷³ LACAN, 1998, p. 299.

⁷⁴ DIDIER-WEILL, 1997b, p. 98.

⁷⁵ NANCY, 2016, p. 55.

⁷⁶ NANCY, 2016, p. 63.

⁷⁷ CAVARERO, 2011, p. 198.

entre vozes, ou seja, a voz do *infante* liga-se à voz materna. E nesta ligação entre a mãe e o bebê há apenas vocalização, não há palavra. Neste sentido, a voz é uma ligação sonora que posteriormente se fará ouvir pela fala, mas mantendo a sua singularidade e unicidade.

A invocação – o apelo – é da ordem da alteridade. “É no momento em que se produz o apelo que se estabelecem no sujeito as relações de dependência”⁷⁸. Posso situar aqui uma diferença entre os animais e o homem, pois o animal é capaz de apelar, sendo desprovido da linguagem, e o apelo humano, por sua vez, dá-se posteriormente à aquisição da linguagem.

Diferentemente também das teorias de comunicação⁷⁹, em que o apelo é do nível do enunciado imperativo, isto é, a mensagem pode ter diferentes tons visando influenciar o receptor. Tomo o apelo aqui no sentido de que o apelo humano é da ordem do simbólico, ou seja, um sujeito pode estar inserido na linguagem, mas é quando ele se utiliza da palavra para apelar que se formulará uma estrutura que humaniza o homem⁸⁰.

O apelo também se dá quando o sujeito, ao escutar a música, é no mesmo instante escutado por ela⁸¹. Neste sentido, há um apelo ao qual o ouvinte responde “sim” para escutar a música. O sujeito é invocado e resulta como invocante, ou seja, há um chamado, um ser chamado e um se fazer ouvir, que correspondem aos três tempos da pulsão invocante, que são: ouvir/ser chamado, ser ouvido/chamar, se fazer ouvir⁸².

Neste momento de dizer “sim”, a música liberta o sujeito do inconsciente do não ser para que ele advenha à existência⁸³. O que corresponderia a um apelo na música a um sujeito que ainda não está lá. Desta forma, a música tem o poder de rememorar o tempo primordial, antes da entrada do sujeito no Simbólico pela palavra. Neste sentido, posso dizer que precede a constituição do sujeito. Isto remete ao *infante* que percebe a voz da mãe a cantarolar, em que o ouvinte é chamado a ouvir.

Assim como o ouvinte é habitado pela música, o cantor também o é. Neste sentido, Didier-Weill⁸⁴, ao se referir à voz da cantora Billie Holiday, escreve: “é de amor impossível do Outro por ela” que a sua voz faz evocar. Parece-me que a música invoca o outro a ouvir, isto é,

⁷⁸ LACAN, 2009, p. 119.

⁷⁹ BÜHLER, 2011, p. 35.

⁸⁰ LACAN, 2009, p. 119.

⁸¹ DIDIER-WEILL, 1997a, p. 238.

⁸² VIVES, 2015, p. 83-95.

⁸³ DIDIER-WEILL, 1997a, p. 238-9.

⁸⁴ DIDIER-WEILL, 1997b, p. 74.

quando o ouvinte escuta música, a música também o escuta – “escuta uma presença de cuja existência você [ouvinte] se esqueceu e que, pelo fato de ser escutada [música], passa a reviver e a lhe ser dada [presença]”⁸⁵.

Desse modo, podemos pensar que o ouvinte reconhece no cantor algo de sua singularidade. O ouvinte é tomado pela música não por entender o significado das palavras, mas pela sedução das vozes que cantam⁸⁶. “No melodrama, a voz conta mais do que as palavras, e as palavras não têm medo do ridículo”⁸⁷. Assim, o sujeito localiza e reconhece o seu desejo não somente por meio de sua imagem, mas também por meio do corpo do outro⁸⁸, ou seja, a voz evocada pelo canto pode manifestar o desejo daquele que ouve.

Para Souza⁸⁹, “ao se enunciar pela palavra cantada, alguém surge constituindo-se a si próprio e sendo constituído como sujeito que canta”. Neste sentido, penso que o sujeito se constitui como cantor no momento que canta – nem antes nem depois – e, sim, no exato momento em que sua voz emerge. Posso relacionar esse momento em que a voz emerge com as pulsões. Lacan⁹⁰ escreve que “as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer”. Neste sentido, as pulsões estão na ponta língua, no que se diz em análise. Um significante que diz do sujeito, que insiste em ser ouvido, ecoa no corpo, pois este é construído por significantes. Parece-me que a voz do cantor diz do ser falante e possibilita aparecer no corpo algo do desejo.

Freud⁹¹ define a pulsão como inscrita na ordem do desejo, e não na ordem da necessidade, tendo por finalidade a satisfação completa, mas ela tem a sua satisfação parcial, isto é, há sempre algo que falta. A pulsão é originada em um estímulo interno ao sujeito; não há como fugir dela. Ou seja, ela é um conceito limítrofe entre o psíquico e o somático/biológico, condição de nosso psiquismo habitar um corpo⁹².

Ainda sobre as pulsões, Cavarero⁹³ diz que “o homem é um animal falante, é também verdade que o sujeito e a palavra se constroem, juntos, por obra de um *processo da significância* que tem raízes no biológico e na economia das pulsões inconscientes”. Nesta perspectiva, posso dizer que existe um prazer no cantar e no ouvir o canto. Há um corpo que vibra e goza com/no canto. Quando a criança começa a exercitar a vocalidade, no movimento de boca, garganta,

⁸⁵ DIDIER-WEILL, 1997b, p. 198.

⁸⁶ CAVARERO, 2011, p. 150.

⁸⁷ CAVARERO, 2011, p. 147-8.

⁸⁸ LACAN, 2009, p. 109.

⁸⁹ SOUZA, 2011, p. 107.

⁹⁰ LACAN, 2007, p. 18.

⁹¹ FREUD, 1996, p. 128.

⁹² FREUD, 1996, p. 124.

⁹³ CAVARERO, 2011, p. 162.

pulmões, ouvidos e língua, ela sente prazer musical, que é lembrado continuamente⁹⁴, remetendo-a a este gozo primordial que vivenciara quando *infante*.

Com relação a isto, penso que “o poder da música é poder de comemoração do tempo primordial em que o sujeito, antes de receber a palavra, recebe previamente uma base, uma raiz sobre a qual poderá, em segundo lugar, germinar a palavra”⁹⁵. Neste sentido, podemos dizer que o *infante* percebe a voz da mãe antes de perceber as palavras, os fonemas. E é nesta musicalidade entre a voz da mãe e a palavra que o *infante* vai encontrando sentido, isto é, a voz semântica.

Nietzsche⁹⁶ remete a Apolo e Dionísio para falar da música, precisamente a ópera, como arte. Diz o autor que a música traduz a dor e o prazer. Ele une a palavra e a música, sendo que a palavra deve seguir a música, e acrescenta que é nesta que aparece o verdadeiro sujeito. Neste sentido, podemos dizer que o canto humano não se separa da palavra.

Diferentemente da música instrumental, que é uma emissão mecânica, ou seja, não há palavra, no canto humano, que é uma emissão corpórea, “a voz carrega a palavra”⁹⁷, isto significa dizer que, no canto, a voz é exaltada em detrimento do significado, sendo a palavra a destinação da voz⁹⁸. Assim, o ouvinte é tomado de prazer guiado pelas palavras por meio do canto.

A voz desprovida de sentido torna-se ameaçadora, atrativa e perigosa com capacidade de corroer a trama social, suas leis e costumes⁹⁹. Isto devido ao fato de que a música possui um elo entre a lei natural e a lei humana e, uma vez intervindo nessa ligação, as consequências podem ser a desintegração moral, a insolência e o colapso nos laços sociais¹⁰⁰. É neste sentido que a música pertence ao mundo político, e não ao do entretenimento¹⁰¹.

A música também aparece como uma tentativa de domesticar o objeto *a* e faz da voz um fetiche, pois a música evoca a voz e a oculta¹⁰². Nesta perspectiva, o objeto voz é o que falta e

⁹⁴ CAVARERO, 2011, p. 162.

⁹⁵ DIDIER-WEILL, 1997a, p. 240.

⁹⁶ NIETZSCHE, 2007, p. 47-8.

⁹⁷ CAVARERO, 2011, p. 154.

⁹⁸ CAVARERO, 2011, p. 154.

⁹⁹ DOLAR, 2012, p. 178-9.

¹⁰⁰ DOLAR, 2012, p. 179.

¹⁰¹ CAVARERO, 2011, p. 187.

¹⁰² DOLAR, 2012, p. 171.

também o que recobre a falta, que é maquilada e mascarada¹⁰³, pois se reconhece como remetente da voz do Outro e também reconhece a sua própria voz na autopresença¹⁰⁴.

A voz como objeto *a* nunca cabe no corpo, pois ela como pulsão é parcial, há sempre uma falta. Este fragmento, este resto, não tem relação com o timbre, que torna a voz instantaneamente reconhecível¹⁰⁵, justamente porque o objeto *a* não cabe no corpo. A voz está dentro e fora¹⁰⁶ [tradução nossa], ou seja, ela emana do corpo, mas também do mundo externo. O objeto voz não pertence ao Sujeito nem ao Outro, uma vez que o Sujeito só pode ser representado por um significante para outro significante¹⁰⁷, isto é, um sujeito dividido.

La voz es el elemento que une el sujeto y el Otro, sin pertenecer a ninguno de los dos, así como formó el lazo entre el cuerpo y el lenguaje sin ser parte de ellos. Podemos decir que el sujeto y el Otro coinciden en su falta común encarnada por la voz, y que la 'pura enunciación' puede tomarse como el hilo conductor que conecta los aspectos lingüísticos y éticos de la voz¹⁰⁸.

Didier-Weill ao escrever sobre a Nota Azul, metaforizando a Nota Azul de Chopin, disse que esta possui uma característica estrutural para o inconsciente de ser sempre a mesma e articulada com o automatismo de repetição. “Ela conjuga o paradoxo de produzir um efeito que, por mais estritamente idêntico a si mesmo que seja, *não se impõe por nenhum caráter coercitivo da repetição*”¹⁰⁹ e o ator também diz sobre o poder que esta Nota tem de “veicular o Sujeito no sentido e na presença”¹¹⁰, prevenindo o Sujeito contra o tédio, o monótono e “como se o gozo conferido por essa Nota Azul o premunisse contra a percepção de sua repetição”¹¹¹.

A Nota Azul assinaria o seu declínio significante, perdendo o seu poder de evocação quando essa percepção se tornasse sensível¹¹², o que possibilita cantarolá-la. Ou seja, a Nota Azul caindo no bordão, perdendo seu significante, permite se apoderar dela e o ser falante não fica preso à palavra, à cadeia de significantes em uma compulsão à repetição, podendo se escutar no lugar do Outro.

¹⁰³ HARARI, 1997, p. 64.

¹⁰⁴ DOLAR, 2012, p. 173.

¹⁰⁵ DOLAR, 2012, p. 170.

¹⁰⁶ DOLAR, 2007, p. 131.

¹⁰⁷ LACAN, 1998, p. 833.

¹⁰⁸ DOLAR, 2007, p. 123. “A voz é o elemento que liga o sujeito e o Outro, sem pertencer a nenhum dos dois, assim como formou o laço entre o corpo e a linguagem sem ser parte deles. Podemos dizer que o sujeito e o Outro coincidem em sua falta comum encarnada pela voz e que a "pura enuncição" pode ser tomada como o fio condutor que conecta os aspectos linguísticos e éticos da voz” (Tradução nossa).

¹⁰⁹ DIDIER-WEILL, 1997b, p. 58.

¹¹⁰ DIDIER-WEILL, 1997b, p. 59.

¹¹¹ DIDIER-WEILL, 1997b, p. 59.

¹¹² DIDIER-WEILL, 1997b, p. 59-60.

A voz conduz uma promessa de gozo, tal qual a voz das sereias da mitologia grega, que apela a Ulisses incondicionalmente e deixa sem voz quem a escuta; a voz da sereia que ordena gozar¹¹³. Tal qual a Nota Azul, que “só se dá a nós uma vez que imediatamente nos escapa”¹¹⁴, tornamo-nos prisioneiros dessa voz. “Goza!” [*Jouis*] – ordena o supereu, o imperativo do gozo¹¹⁵ e o “sujeito pode apenas responder apenas: ‘*J’ouis*’ [Eu ouço]”¹¹⁶. O canto é um domador-voz que permite fazer calar ou ensurdecer a voz, uma vez que “a palavra faz calar a voz”¹¹⁷.

Chamamos esse ponto de 'ponto azul' porque o articulamos à capacidade do sujeito, dividido pela tensão produzida entre a harmonia e a melodia, de atingir uma certa nota – ainda não presente – no nível da qual a tensão entre a sincronia harmônica e a diacronia melódica poderia ser resolvida. A transferência para essa ausência – que chamamos nota azul – é, assim, a possibilidade de um ato de esperança no fato de que o que ainda não está lá possa cessar não estar. A música que pode às vezes nos oferecer essa nota azul – assim batizada por Delacroix em carta dirigida a Chopin – nos ensina que a esperança que pode nos levar a esperar a promessa dessa nota prometida pode não ser vã (Ibid., p. 33).

O ouvinte da música (melômano) é, em um primeiro tempo lógico, o Outro, ou seja, “somos [o ouvinte] o Outro e muito precisamente o Outro do Sujeito da criação musical”¹¹⁸ e, ao ouvir na música uma resposta, a presença de desejo inconsciente é chamada pelo sujeito músico, o que prova o chamado dessa presença, e, mais ainda, o sujeito músico não só o torna sensível à presença de seu desejo inconsciente, mas também o desejo não é angustiante.

Didier-Weill diz que “aí reside uma das fontes de nosso gozo como Outro: um Sujeito – o criador de música – nos dá testemunho de que a presença do desejo do Outro que somos pode não funcionar para ele como esse ‘*chevuoi? [que queres¹¹⁹]*’ angustiante”¹²⁰. Ao responder, sua natureza revela, o que Lacan designava, o amor. O amor que não será angustiante para o sujeito, pois não mais se atribuirá ao sujeito que seja objeto de desejo do Outro, capaz de preencher

¹¹³ VIVES, 2009, p. 191.

¹¹⁴ DIDIER-WEILL, 1997b, p. 60.

¹¹⁵ LACAN, 1985b, p. 11.

¹¹⁶ PORGE, 2014, p. 47.

¹¹⁷ VIVES, 2009, p. 196.

¹¹⁸ DIDIER-WEILL, 1997b, p. 65.

¹¹⁹ MALISKA, 2015, p. 65.

¹²⁰ DIDIER-WEILL, 1997b, p. 70.

esse desejo, sendo causa de desejo do Outro e objeto de saciação, devido que o Outro que supostamente deseja o sujeito se conjuga num Outro que supostamente o ama.

Sobre este, Lacan escreve que “o amor visa o ser, isto é, aquilo que, na linguagem, mais escapa”¹²¹. Não estaria aqui presente o amor que o ouvinte atribui ao cantor quando este pronuncia sua voz por meio de palavras? O amor impossível do Outro faz, para além de um Sujeito amado, um Sujeito amante¹²². Neste sentido, o ouvinte é reconhecido pela música, na nostalgia musical, ao escutar este amor impossível, em que a música começa a ouvir o ouvinte musical, uma vez que não é mais o ouvinte que ouve a música.

Uma pergunta coloca-se a partir do não se perguntar “o que o Outro quer de mim?” A falta desse questionamento colocaria o sujeito no lugar de que o Outro se revela? Isto é, torna-se conhecido assim como na psicose e o laço se dá pelo testemunho, não como um neologismo, mas como uma criação de música?

A escutar este impossível amor que por ser cantado pelo Sujeito vai poder, por ser assim revelado a nós mesmos, alçar o vôo de um amor de transferência: uma vez que não somos mais nós que ouvimos a música, mas ela que começa a nos ouvir, nós a constituímos como Sujeito suposto saber sobre o qual transferimos nosso amor¹²³.

O ouvinte se descobre como um amado impossível em que a “palavra do mundo que lhe falta [o ouvinte] torna-se *ao mesmo tempo* sua palavra de Sujeito”¹²⁴. Dessa forma, o ouvinte não é somente cantado pela música, ele também canta a música.

O ouvinte é habitado pela música¹²⁵, ou seja, a nostalgia musical não é angustiante, ela é alegria – felicidade, em que as notas ressoam como se pudessem ter sido do ouvinte. Foucault diz algo interessante quando escreve sobre o amor verdadeiro, “(...) a alma (...) liga-se somente ao objeto amado por aquilo que ele traz em si de reflexo e de imitação da própria beleza”¹²⁶. Parece-nos que o ouvinte, ao se deparar com o canto, ao ser “tocado” pela voz deste que canta, é tomado pela sua própria voz, que ressoa em seu ser ao escutar o canto. Posso dizer que o ouvinte escuta a sua própria beleza – felicidade e nostalgia – refletida na voz do outro.

Mas, ao permear os lugares teóricos tentando abordar a voz em sua materialidade significante, o que nos interessa é levantar os discursos que fazem existir a cantora mediante

¹²¹ LACAN, 1985b, p. 55.

¹²² DIDIER-WEILL, 1997b, p. 75.

¹²³ DIDIER-WEILL, 1997b, p. 76.

¹²⁴ DIDIER-WEILL, 1997b, p. 78.

¹²⁵ DIDIER-WEILL, 1997b, p. 81.

¹²⁶ FOUCAULT, 1998, p. 207.

como sua voz é percebida. Materialidade significante em que há a enunciação de um “je”, um eu não como moi na forma tônica do pronome pessoal, mas um “eu” da enunciação e não do enunciado. Um eu que aparece dividido e materializando o significante. Quando um sujeito diz “eu canto” é diferente de dizer “eu, canto”. No primeiro caso, temos o eu como moi, no segundo, o eu aparece como je, uma enunciação. Nesta frase, o significante “canto” é vazio, mas que terá um sentido devido ao que vier depois, por exemplo, “eu, canto bem”. Penso que, ao cantar, Marguerite ostenta dramaturgicamente o modo de ser do discurso sobre o canto e o sujeito cantante. Na narrativa cinebiográfica, o riso, nos momentos em que a cantora indica traços no alcance de notas mais agudas, pode ser indicação paradoxal de acolhida da voz, só que no lugar onde a voz não existe a não ser como signo vazio do sujeito que canta, posto que expõe o gesto, mas nunca o canto e a cantante.

Aí impera o discurso que reclama a voz ausente e o que acolhe a voz como real, como assento a vir nos volteios das cordas e de todo trato vocal. E porque luta entre o articular e o não articular que a voz atinge, alcança aqueles para quem se destina. Há uma fronteira de emissão em que a voz é puro real, ruído ecoando sem sentido; discurso algum dá conta de seu insistente ressoar. Esta impossibilidade discursiva provoca o riso, o que paradoxalmente torna-se o espaço de impossível acolhida, o ponto do encontro bem-sucedido entre o destinador e destinatário.

A história de Florence, representada por Marguerite, assim opera pelo avanço da presença vocal demandada e dá a compreender a confluência e solidão de discursos que tornam possível uma voz a vir em meio aos espasmos do corpo, que é sua origem e sustentação como sempre custoso ato enunciativo.

4 ANÁLISE

O filme *Marguerite* é inspirado em uma história real, já referenciada neste texto, sobre *Florence Foster Jenkins*. Ele se inicia com uma soprano cantando e uma orquestra tocando a música *Come, Ye Sons of Art*, também conhecida como ode¹²⁷ para o aniversário da Rainha Mary II da Inglaterra, composta por *Henry Purcell* em 1694. O interessante nesta ode é o que diz, ou melhor, o que se canta na primeira estrofe, principalmente entre sons de trompetes, contrabaixos e violinos, em 50”: “*Come, ye sons of art, come away, / Tune all your voices and instruments play / To celebrate this triumphant day*”.¹²⁸

Nesta estrofe que se repete, estes ritornelos nesta música chamam a atenção para a afinação da voz para a celebração de um triunfo. Aproprio-me, nesta simples letra musical que se inicia no filme, do ritornelo, da afinação e do triunfo, para dar início à análise do filme *Marguerite* ao qual me propus. Por que destaque esses três elementos? Especialmente, porque eles se aproximam do que será o fio condutor deste trabalho: a voz e seu destino.

4.1 CAPÍTULO 1: A GRANDE MARGUERITE DUMONT

Na música, ritornelo é basicamente uma ideia melódica que retorna, representado por um traço e dois pontos e/ou dois pontos e um traço, conforme: |: |:|. Geralmente é utilizado em pares indicando o trecho a ser repetido, mas também se pode utilizar apenas um ritornelo para indicar a volta.

Deleuze e Guattari¹²⁹ criam um conceito de ritornelo: um ritornelo está em relação com outro(s) ritornelo(s). Para eles, “o ritornelo é o conteúdo propriamente musical, o bloco de conteúdo próprio da música”¹³⁰ e acrescentam:

O motivo do ritornelo pode ser a angústia, o medo, a alegria, o amor, o trabalho, a marcha, o território..., mas quanto ao ritornelo, ele é o conteúdo da música.

Não dizemos absolutamente que o ritornelo seja a origem da música, ou que a música comece com ele. Não se sabe muito bem quando começa a música. O ritornelo seria antes um meio de impedir, de conjurar a música ou de poder ficar sem ela. Mas a música existe porque o ritornelo existe também, porque

¹²⁷ Ode é uma composição poética do gênero lírico que se divide em estrofes simétricas.

¹²⁸ “Vem, ó filhos da arte, venham embora / Afine todas as suas vozes e instrumentos / para celebrar este dia triunfante” (Tradução nossa).

¹²⁹ DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 100.

¹³⁰ DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 100.

a música toma, apodera-se do ritornelo como conteúdo numa forma de expressão, porque faz bloco com ele para arrastá-lo para outro lugar.¹³¹

Deleuze e Guattari¹³² apresentam que o ritornelo tem três aspectos (ora, ora, ora): territorialização, desterritorialização e reterritorialização. “Ora o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro. Ora organizamos em torno do ponto uma ‘pose’ (mais do que uma forma) calma e estável: o buraco negro tornou-se um em-casa. Ora enxertamos uma escapada nessa pose, para fora do buraco negro”.

Assim, posso pensar que o ritornelo é um ponto, um signo em relação ao qual o sujeito se organiza em torno dele, talvez, eu pudesse chamar de trauma, no sentido que Freud utiliza como causa, causa de desejo. E que, ao mesmo tempo, esta organização que aparenta uma segurança e estabilidade balança. Eu diria: um se deparar com a falta ou a morte, em última instância. Estes ora, ora, ora são de uma repetição, mas não qualquer repetição. É uma repetição sonora, em que sabemos ser impossível não escutar, já que os ouvidos não se podem fechar.

Chama-me a atenção que Lacan vai trazer o ritornelo em seu Seminário 3: as psicoses¹³³, justamente quando está a falar de delírio, especificamente do caso Schreber. O delírio consiste basicamente em uma voz que o sujeito fala como sendo estrangeira, mas que, ao mesmo tempo, é-lhe a mais interior.

As características dessas vozes que falam, próprias da alucinação verbal, são “ausência de sensorialidade: ‘É uma voz morta’, ‘É antes em pensamento’ (...) e a impressão do alucinante ‘de não ser ele mesmo o autor do discurso’ (...). Seu mais íntimo lhe é exterior”¹³⁴. Fala Lacan que o delírio não é deduzido, ele reproduz a sua própria força constituinte, é, ele também, um fenômeno elementar¹³⁵. Assim, o delírio tem um caráter de uma estrutura. E é exatamente este caráter de estrutura que destaco para poder dizer da repetição e do ritornelo, ou seja, é irreduzível, assim como a música para Deleuze e Guattari na citação: “Não se sabe muito bem quando começa a música”.¹³⁶

A significação remete a ela própria e isso não se esgota. No delírio, especificamente no neologismo, há a forma mais plena e a mais vazia. Na forma mais plena, a palavra é a alma da

¹³¹ DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 100.

¹³² DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 117.

¹³³ LACAN, 1988, p. 45.

¹³⁴ PORGE, 2014, p. 30.

¹³⁵ LACAN, 1988, p. 30.

¹³⁶ DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 100.

situação, a palavra do enigma, e na forma mais vazia é a forma que a significação não remete mais a nada, ela se repete com uma insistência estereotipada¹³⁷.

É nesta perspectiva de forma mais vazia que temos o ritornelo, em que se apresenta um discurso repetido e com ausência de sentido. São basicamente palavras que o sujeito fala em seu delírio em vários momentos, muitas vezes repete alguma palavra que a analista falou, mas elas não convocam novas significações. O neologismo não faz laço na cadeia de significantes. Dito de outra forma, ele não entra em dialética com nenhum outro elemento significativo, em suma, é uma palavra que vem do real, um significante que cai no real e volta para o real.

Conforme apontado por Nancy¹³⁸, o sentido identifica-se com a ressonância, a sonoridade, com um reenvio. No que ele escreve: “a possibilidade sensata do sentido (ou, se se quiser, a condição transcendental de significação sem a qual não haveria nenhum sentido) recobre-se com a possibilidade ressoante do som”¹³⁹.

A condição transcendental ao qual Nancy se refere diz de uma incorporação, a abertura de um corpo, um corpo falante. Assim, o sentido dá-se no corpo pela sonoridade e ressonância. Interessante é que Nancy diz não se tratar de uma sonoridade em que o sujeito se faria ouvir, mas sim “um lugar que se torna um sujeito na medida em que o som aí ressoa”¹⁴⁰. Desta forma, há um singular que apela ao outro, gritando como fez ao nascer. “O grito é o limite da voz”¹⁴¹, isto é, no grito da criança, ao nascer, ela acede a *Das Ding* [A Coisa], esta extimidade, este estranho em si.

Pensar a ressonância em Nancy me remete à forma mais vazia, o ritornelo, ao qual Lacan se referiu no Seminário 3, pois uma ausência de sentido ressoa. Há uma ressonância que escapa, ou, eu poderia dizer, antecede a significação e o sentido. Quero dizer com isto que o sentido, mesmo que ausente, não impede a ressonância de um corpo que está na linguagem, ainda que não haja sujeito, ainda que este possa vir a convocar um sentido, a ressonância já está e é de uma sonoridade em que aquele que se põe a escutar escutará não o sentido ou o significante, mas uma sonoridade primitiva. E esta estaria relacionada à voz, a voz que não entra na cadeia de significações e sentidos, uma voz primeira, que ressoa por todo o espaço-tempo nos seres falantes.

¹³⁷ LACAN, 1988, p. 45.

¹³⁸ NANCY, 2014, p. 53.

¹³⁹ NANCY, 2014, p. 53.

¹⁴⁰ NANCY, 2014, p. 35.

¹⁴¹ PORGE, 2014, p. 117.

Neste sentido, o ressoar se dá por uma repetição vazia que se aproxima das falas que associa à personagem Marguerite, que, no filme, são pronunciadas pelas outras personagens, pois a própria Marguerite não as reconhece como sendo de um dizer sobre si ou sobre a sua verdade.

Ressalto que não se trata de saber qual a estrutura clínica da personagem principal, mas, sim, de perceber que esta repetição é um meio para se pensar o que é estruturante no sujeito, uma vez que a palavra plena no neologismo organiza toda uma constituição e, por ser estruturante, não se tem como escapar. As falas se dão em 14'22", 19'57", 31'30" e 01h49'45", respectivamente:

(...) não deixe esta porta aberta. É insuportável! (senhor, integrante Círculo Amadeus [Mozart] na sala reservada).

Ela [Marguerite] sempre canta assim? (Kyrill von Priest, poeta).

Não, não. Ela já melhorou muito (senhor).

Acham que ela [Marguerite] não sabe que canta desafinado? (Hazel Klein, cantora).

Acho que não (Lucien Beaumont, jornalista).

Desafinado, mas... (Kyrill).

Divinamente desafinado (Lucien).

Selvagemmente desafinado (Kyrill).

Por que ela [Marguerite] precisa berrar daquele jeito? É irritante. É muito irritante (Georges Dumont, marido de Marguerite à Françoise Bellaire, sua amante).

O marido dela nunca teve coragem de dizer que ela [Marguerite] cantava mal (Hazel).

O que se repete nestas falas é da ordem de um incômodo que a voz de Marguerite provocava nos ouvintes, mas também de um duplo desconhecimento [será que Marguerite sabe que canta desafinado?]. Por um lado, são as personagens que se questionam se a personagem principal sabe que canta desafinado e, por outro lado, a Marguerite parece desconhecer sobre o seu cantar. Falas, como as citadas acima, repetiram-se desde o início até o final do filme, incluindo a cena na qual a própria Marguerite escutou a sua voz gravada no gramofone, mas, neste momento, é ela que escuta a sua voz, talvez eu possa dizer que nesta cena final do filme, em 2h03'46", a personagem principal se deparou com a sua verdade.

Seguindo com o ritornelo, este se apresenta como uma repetição, o que me permite articular com aquilo que se repete conforme demonstrado por Freud em seu ensaio *Além do*

*princípio do prazer*¹⁴² de 1920. Neste, Freud descobre que o princípio do prazer, ligado ao princípio de constância, não é exclusivo. Isto é, há uma tendência irresistível à repetição que transcende o princípio do prazer e o princípio da realidade, cabe ressaltar que se trata da realidade psíquica. Na neurose, uma parte desta realidade – o id – é sacrificada, escotomizada, esquecida pelo sujeito, mas continua a se fazer ouvir pelo Simbólico¹⁴³.

Principalmente em 1911, Freud faz a distinção entre estes dois princípios reguladores: princípio de prazer e princípio de realidade, estes dominam os processos mentais primário e secundário, respectivamente. Para Freud, os processos primários do inconsciente, o princípio de prazer-desprazer [*Lust-Unlust*], buscam proporcionar prazer e evitar o desprazer, ou seja, o princípio do prazer tende ao fim do prazer, pois “a atividade psíquica afasta-se de qualquer evento que possa despertar o desprazer. (Aqui, temos a repressão)”¹⁴⁴. Já o princípio de realidade leva em conta as condições impostas pelo mundo externo na regulação da busca pela satisfação. “O princípio de realidade consiste em resguardar nossos prazeres, estes prazeres cuja tendência é justamente atingir o cessamento”¹⁴⁵.

Foi a ausência de satisfação esperada, diante de circunstâncias reais no mundo externo, que o princípio de realidade foi introduzido por Freud em 1911. Assim, o que se apresentava no psiquismo não era o mais agradável, mas o Real. As pulsões sexuais estariam mais estritamente relacionadas ao princípio de prazer e a pulsão de autoconservação e as atividades do eu estariam ligadas ao princípio de realidade. O descentramento do sujeito, neste primeiro momento, da consciência para o inconsciente, dá-se entre as pulsões sexuais e as pulsões do eu reguladas pelos princípios de prazer e realidade, respectivamente.

Futuramente, em 1914 com “Introdução do Narcisismo”, em 1920 com “Mais além do Princípio do prazer” e em 1923 com “O Isso e o Eu”, Freud reelabora sua teoria das pulsões, sendo que o descentramento do sujeito torna-se mais radical. Ele introduz os conceitos de pulsão de vida e pulsão de morte.

A pulsão de vida tende à união e a pulsão de morte à divisão, e elas são inseparáveis.¹⁴⁶ Há uma tendência do organismo de retornar ao seu equilíbrio, uma homeostase, que seria o princípio de prazer, e que, ao mesmo tempo, resiste, há “um princípio que leva a libido de volta

¹⁴² FREUD, 1996, p. 73.

¹⁴³ LACAN, 1988, p. 58.

¹⁴⁴ FREUD, 1996, p. 238.

¹⁴⁵ LACAN, 1985a, p. 120.

¹⁴⁶ LACAN, 1985a, p. 113.

à morte”.¹⁴⁷ Com a introdução dos conceitos pulsão de vida e pulsão de morte, precisamente, o conceito de pulsão de morte, Freud passa a operar com a compulsão [automatismo] à repetição.

Diz ele:

As manifestações de uma compulsão à repetição (que descrevemos como ocorrendo nas primeiras atividades da vida mental infantil, bem como entre os eventos do tratamento psicanalítico) apresentam em alto grau um caráter instintual [pulsional] e, quando atuam em oposição ao princípio de prazer, dão a aparência de alguma força ‘demoníaca’ em ação. No caso da brincadeira, parece que percebemos que as crianças repetem experiências desagradáveis pela razão adicional de poderem dominar uma impressão poderosa muito mais completamente de modo ativo do que poderiam fazê-lo simplesmente experimentando-a de modo passivo. (...) Nada disso contradiz o princípio de prazer: a repetição, a reexperiência de algo idêntico, é claramente, em si mesma, uma fonte de prazer. No caso de uma pessoa em análise, pelo contrário, a compulsão à repetição na transferência dos acontecimentos da infância evidentemente despreza o princípio de prazer sob todos os modos.¹⁴⁸

Nisto que insiste e resiste Freud percebeu que algo não funcionava bem, não bastava operar sobre o eu e a resistência em análise, pois algo sempre voltava. Sendo que, dentro destes dois princípios, do prazer e da realidade, a função restituidora, que é a do princípio do prazer, não é a única, isto que insiste é de uma função repetitiva, função esta que está na intrusão do registro simbólico.

A vida só está presa ao simbólico de maneira despedaçada, decomposta. O próprio ser humano se acha, em parte, fora da vida, ele participa do instinto de morte. E só daí que ele pode abordar o registro da vida¹⁴⁹.

Assim, parece-me que Marguerite está às voltas com esta repetição. Uma repetição que insiste. Insiste porque quer chegar ao seu destino. O que isto quer dizer? Trago um trecho de Poe¹⁵⁰ para elucidar melhor: “... *undessein si funeste, s’il n’est digne d’Atrée, est digne de Thyest*”¹⁵¹. Este trecho exemplifica o destino, uma vez que só resta, ao ser falante, sofrer as consequências de seus próprios atos, isto é, o ser falante está definido, pois, assim como no conto de Poe, a carta sempre chega ao seu destino. Esta, neste caso, é o inconsciente.

¹⁴⁷ LACAN, 1985a, p. 115.

¹⁴⁸ FREUD, 1996, p. 46.

¹⁴⁹ LACAN, 1985a, p. 127.

¹⁵⁰ POE, 2001, p. 83.

¹⁵¹ “... um destino [projeto] tão funesto, se não é digno de Atrée, é digno de Thyest” (Tradução nossa).

Parece árduo escrever isto, e até mesmo triste, mas o humano, este ser que está inserido na linguagem, queira ou não, está destinado pelo id, pela estrutura do inconsciente, pelas pulsões. Lembro-lhes da famosa frase de Freud:¹⁵² “... entre o Eu e o Id ocorre, frequentemente, a situação nada ideal de o cavaleiro ter de levar o animal aonde este quer mesmo ir”. Nesta analogia, o cavalo é o Id e o cavaleiro, o Eu, ou seja, o cavaleiro pensa dominar o animal, mas o que acontece é o cavalo que domina o cavaleiro. Um destino... resta a cada um descobrir qual o seu, ainda que o homem busque viver bem no mal.

4.2 CAPÍTULO 2: UM NOVO MUNDO

Na música um novo mundo se abre. Retorno ao filme para trazer outra cena que se destacou aos meus olhos e ouvidos. Trata da cena que aconteceu em 12’30” do filme. Cena em que Marguerite se dirige à frente da orquestra, ainda em sua casa, para cantar a música *Der Hölle Rache in meinem Herzen* [A vingança do inferno ferve no meu coração], que se trata da ária da Rainha da Noite da ópera *Die Zauberflöte* [A flauta mágica] de Mozart.

Antes de iniciar seu canto, Marguerite se concentra, faz uma pausa. Uma concentração comum entre àqueles que se colocam a cantar. Diria até que em sinal de respeito e reverência às Musas. Esta preparação para o canto também se dá por volta de 1h43’40” quando Marguerite Dumont se dirige ao palco para cantar a ária *Casta Diva*, da *Norma* de Bellini na Ópera Nacional de Paris, o que confirma a veneração da personagem à música.

Para Agamben, o evento de palavra que constitui o homem como falante só pode ser evocado e recordado mosaicamente ou musicalmente. Ele escreve que “esta imposibilidad de acceder al lugar originario de la palabra es la música. En ella se expresa todo lo que en el lenguaje no puede ser dicho. (...) La apertura primaria al mundo no es lógica, es musical.”¹⁵³. É impossível o ser falante se apropriar completamente da linguagem, há sempre algo que não é alcançado no discurso, na língua, na fala, na linguagem. Isto que não pode ser simbolizado é cantado pelas Musas.

Assim, de acordo com Agamben¹⁵⁴, o homem canta porque a linguagem não é a sua voz e porque ele se demora em converter a linguagem em sua voz. Nancy¹⁵⁵ relembra em seu livro

¹⁵² FREUD, 2010, p. 157.

¹⁵³ AGAMBEN, 2016, p. 133-146, parte I e II. “Essa impossibilidade de acessar o local original da palavra é música. Ela expressa tudo o que na linguagem não pode ser dito. (...) A abertura primária para o mundo não é lógica, é musical” (Tradução nossa).

¹⁵⁴ AGAMBEN, 2016, p. 133-146, parte II.

¹⁵⁵ NANCY, 2016, p. 61.

Demanda: Literatura e Filosofia que Agamben dissera que o homem não tem voz, o que o difere dos animais, o homem tem somente a linguagem e a significação para tentar preencher essa falta de voz. Dessa forma, é cantando que o ser falante celebra a voz que não tem.

Adriana Cavarero, em seu estudo sobre vozes, escreve que o que diferencia o homem dos outros seres vivos, os animais, é possuir *logos*. “Os animais têm voz, mas uma voz que é diferente da humana, sendo-lhe inferior por não ser significante”¹⁵⁶. Assim, os animais têm voz, mas uma voz que não significa, portanto sem significação, e há somente prazer e desprazer. Já o homem liga as palavras, faz conexões, uma palavra remete a outra, e assim vai operando na cadeia de significações. O homem diferencia dos animais por ser um ser falante.

Interessante que Agamben diz que, principalmente por meio da música, é possível controlar e manipular a sociedade, e não pela linguagem, pois “la ausencia de fundamento del λόγος [*logos*] funda el primado de la música y hace que todo discurso se encuentre siempre musaicamente entonado”¹⁵⁷. Neste sentido, atrevo-me a pensar que a música funda o homem como ser falante.

Pensar na música como fundante do homem na linguagem remete-me à língua materna. Língua primordial que aprendemos da mãe, mas também “a língua sem palavras das vocalizações que a mãe troca com o bebê”¹⁵⁸. Nesta relação entre mãe e bebê, não há ainda significação, há apenas signo. E é a mãe que faz a ligação da voz à palavra. “É sempre a mãe a doar a língua ao infante, não há ruptura entre essa música e a palavra. Canto de palavras que acalenta com movimentos rítmicos o infante, a ‘canção de ninar’ talvez seja a prova mais elementar dessa ausência de ruptura”¹⁵⁹. Cantarolando a mãe vai ligando o bebê desprovido de significação ao mundo da linguagem, em que o ser falante não poderá escapar.

É por meio da voz da mãe que o significante é assimilado e a voz incorporada pelo bebê, faz-se preciso, além do gozo materno, uma implicação do bebê no desejo do Outro, invocando um sujeito a advir como tal. Assim, a mãe, por meio da voz, vai construindo, pedaço por pedaço, o real do corpo do bebê, inserindo-o na relação simbólica. Costumeiramente, ouvimos as mães responderem por seus bebês. Elas dizem o que eles querem, se estão com fome, com dor, com

¹⁵⁶ CAVARERO, 2011, p. 51.

¹⁵⁷ AGAMBEN, 2016, p. 133-146, parte III.

¹⁵⁸ CAVARERO, 2011, p. 199.

¹⁵⁹ CAVARERO, 2011, p. 209.

sono e por aí vai, permitindo, assim, as primeiras inscrições constituintes do psiquismo na criança.

O cantarolar da mãe para o bebê, enquanto função apaziguadora que vai neutralizando o sofrimento e o estado de dor do recém-nascido, ensurdecendo-o para que possa falar – percebam que muito próximo do prazer e desprazer que Adriana Cavarero e Agamben disseram sobre a voz nos animais e dos homens – vai ao encontro do que Vives¹⁶⁰ cita de Jean-Jacques Rousseau¹⁶¹ sobre a música ser primária e constituir as linguagens das origens.

Escreve Vives: “a música é a língua ideal: imediata, ela opera e se produz sem intermediário, evitando por isso mesmo todo mal-entendido”¹⁶². Assim a música aparece como uma língua harmônica em que a falta em ser não causaria angústia no sujeito. Mas Vives também traz Lévi-Strauss para dizer que a música é “o negativo da linguagem”¹⁶³. Dessa forma, a música estaria ligada às tensões entre a voz e a fala, revelando a dimensão sexual da voz.

Esta dimensão sexual da voz fica visível nas cenas do filme em que a plateia ri, por entre sorrisos constrangid

os e largos, quando Marguerite põe-se a cantar. E também destaco a cena quando ela canta o hino da França, *La Marseillaise*, composto por Claude Joseph Rouget de Lisle, em 1792.

Aos 12’47”, Hazel Klein, Lucien Beaumont e Kyrill von Priest trocam olhares e riem com a boca fechada, parecendo que estão constrangidos sem entender o que estava acontecendo e o porquê Marguerite estava cantando daquele jeito. Daquele jeito desafinado como eles disseram por volta dos 20’00” do filme, “Acham que ela [Marguerite] não sabe que é desafinada?” (Hazel Klein).

A cena em que a dimensão sexual da voz também aparece trata-se de Marguerite cantando o hino francês para um público composto por soldados, burgueses, trabalhadores, cantores, bêbados, entre outros, no Caberet Marlot, aos 42’15”, aproximadamente.

O público, que já estava enaltecido por conta do discurso do poeta Kyrill von Priest, que vou transcrever por ter um cunho político e revolucionário, e, quando Marguerite canta o hino francês, as pessoas brigam, jogam objetos, quebram cadeiras, sobem nas mesas, gritam quase como animais descontrolados, quase ausentes de qualquer resquício de civilização, parecem animais ferozes a se atacarem. Atos muito parecidos com o que Freud¹⁶⁴ muito bem escreveu

¹⁶⁰ VIVES, 2015, p. 94.

¹⁶¹ ROUSSEAU, 1781.

¹⁶² VIVES, 2015, p. 94.

¹⁶³ VIVES, 2015, p. 95.

¹⁶⁴ FREUD, 2015, p. 48.

sobre as massas. Ele disse que, em massa, o indivíduo tem uma diminuição da capacidade intelectual e pode tornar-se um bárbaro. Ouso dizer que a voz de Marguerite liberou o que havia de mais primitivo no homem, a sua herança instintual [*Triebe*]. Segue o discurso do Kyrill, em 41'01”:

Chega de pintores! Chega de escritores! Chega de musicistas! Chega de escultores! Chega de religiões! Chega de republicanos! Chega de monarquistas! Chega de imperialistas! Chega de anarquistas! Chega de socialistas! Chega de bolcheviques! [Isso é obsceno!, grita um homem na plateia]. Chega de políticos! Chega de proletários! Chega de democratas! Chega de burgueses! Chega de aristocratas! Chega de forças armadas! Chega de polícia! Chega de pátria! Enfim, basta de todas essas imbecilidades! Mais nada! Mais nada! Nada! Nada! Nada! Nada! Nada! Nada! Nada! Nada! Nada!

Em 1h10'35”, Marguerite começa a cantar para Atos Pezzini, cantor lírico e futuro professor de Marguerite, a canção *Voi, chesapete* [Você que sabe] da ópera *Le nozze di Figaro* [As bodas de Fígaro] de Mozart, composta em 1785 e 1786. Nesta cena, Pezzini fixa seu olhar quando Marguerite começa a cantar e sua expressão fica, por alguns segundos, imóvel. Ele olha ao redor, vê as fotografias de Marguerite vestida com diversos figurinos em pose de canto e então olha para o mordomo Madelbos, que o olha também. Pezzini, que parecia não estar entendendo o canto da Marguerite, faz um gesto de confirmação com a cabeça, então ele demonstra pequenos sorrisos com a boca fechada, demonstrando estar com vontade de rir do canto.

Por fim, para exemplificar a dimensão sexual da voz, trago a cena em que Marguerite canta *Casta Diva*, por volta de 1h45'40”. Nesta cena, o público ri, gargalha, delicia-se com a voz de Marguerite, ri tão alto que quase não se escuta a voz dela. O interessante, neste momento, é que as pessoas que estavam próximas à personagem principal – professor, jornalista, cantora, médico, marido e mordomo – ficam sérias, talvez como um sinal de compaixão ou piedade, acometidos por Marguerite. “A ópera, com efeito, não faz rir. Faz chorar, comove”¹⁶⁵.

O público é seduzido pelas vozes no canto, e não pelas palavras e texto. “O semântico afoga na sedução do vocálico”¹⁶⁶. Presumo que Marguerite, por alguns instantes, alcançara o efeito do *bel canto*, comovendo aqueles que se colocaram a escutá-la, pois, para isto, fecharam os seus ouvidos e abriram os seus “corações”.

¹⁶⁵ CAVARERO, 2011, p. 151.

¹⁶⁶ CAVARERO, 2011, p. 150.

Para escutar o outro é indispensável calar a própria voz, eis um lugar que o psicanalista sabe ocupar, pelo menos, é o que se espera. “Trata-se para ele [psicanalista] de não se identificar com o sujeito, de ser bastante morto para não ser pego na relação imaginária”¹⁶⁷. Esta posição também é ressaltada pela famosa metáfora do jogo de *bridge* que Lacan utiliza nos Escritos, afirmando que “os sentimentos do analista só têm um lugar possível neste jogo: o do morto”¹⁶⁸.

A dimensão sexual da voz está ligada a um gozo, vimos nas cenas acima que os personagens gozavam com o canto de Marguerite. Eles estavam imersos numa mistura de prazer e sofrimento, prazer em rir e sofrimento em escutar. “Quando a ‘face obscura’ da voz está presentificada, o ouvinte é atingido por um sentimento de horror que vem assinalar a proximidade do gozo”¹⁶⁹. Neste sentido, a voz como objeto de gozo causa prazer intenso e, como todo gozo, não há somente a busca de satisfação para preencher uma necessidade, mas uma busca que ultrapasse a necessidade de satisfação, nunca estancada.

Este objeto de gozo fica mais claro quando estamos a escutar um cantor ou cantora do qual o timbre nos agrada e sentimos um contentamento, uma satisfação, e muitos desejam esta voz para si, como uma completude. Escutamos em nosso dia a dia frases do gênero: “queria cantar como ela [como a Billie Holiday, por exemplo]. Que voz linda que ela tem! Ah, se eu tivesse essa voz!”. Idealizamos a voz do outro, talvez porque não escutamos a nossa própria voz.

4.3 CAPÍTULO 3: INDO PARA A ALEGRIA

Anatomicamente, para se produzir a modulação da voz, é preciso diversos órgãos, como as cordas vocais, os pulmões, a língua, os lábios, as cavidades nasais e faríngea, além do ar que deve entrar pelos orifícios boca ou nariz e sair pela boca em seus mais diversos formatos de som, de palavra, de suspiro, de grito, de sussurro, de gemido, de canto, de silêncio e de voz.

O feto humano demonstra reações a estímulos sonoros e começa a escutar a partir da vigésima semana de gestação¹⁷⁰. Nancy ¹⁷¹diz que a constituição matricial da ressonância e constituição ressoante da matriz, em que ritmo e timbre mantêm entre si a possibilidade

¹⁶⁷ LACAN, 1988, p. 190.

¹⁶⁸ LACAN, 1998, p. 595.

¹⁶⁹ VIVES, 2015, p. 94.

¹⁷⁰ NORTHERN, 1989, p. 55-99.

¹⁷¹ NANCY, 2014, p. 65-6.

melódica e harmônica quando colocadas na condição do fraseado ou do sentido musical, dá-se no ventre materno. “...mais matricialmente, é sempre no ventre que nós – homem ou mulher – acabamos ou começamos por escutar. O ouvido abre para a caverna sonora que então nos tornamos”¹⁷².

Assim, posso dizer que a escuta já está antes mesmo do nascimento do bebê. Sabe-se que a linguagem não é vocalização, basta nos lembrarmos dos surdos-mudos. Mas há desde a vida intrauterina uma ressonância e também uma escuta, pois os ouvidos estão abertos durante 24 horas por dia. Curioso é que, mesmo com os ouvidos abertos, muitas vezes nos dizemos surdos.

Lacan em seu Seminário 10 nos relata com um certo detalhe a fisiologia dos ouvidos, que considero interessante para pensarmos o porquê de não escutarmos a nossa própria voz quando falamos e pensarmos nessa caixa acústica que nos possibilita escutar. Segue:

Não sabemos tudo sobre o funcionamento de nosso ouvido, mas, de todo modo, sabemos que a cóclea é uma caixa de ressonância. É um ressonador complexo ou composto, se quiserem, mas, afinal, mesmo composto, um ressonador decompõe-se numa composição de ressonadores elementares. Isso nos leva ao caminho de dizer que é próprio da ressonância que o aparelho predomine. O aparelho ressoa, e não ressoa qualquer coisa. Se quiserem, para não complicar demais as coisas, **ele só ressoa em sua nota, em sua própria frequência** [grifo nosso].

Na organização do aparelho sensorial em questão, nosso ouvido, lidamos concretamente com uma caixa de ressonância que não é qualquer uma, é um ressonador do tipo tubo. O retorno feito pela vibração, sempre trazida da janela redonda e passando da rampa timpânica para a rampa vestibular, parece estar nitidamente ligado à extensão do espaço percorrido num conduto fechado, que funciona, portanto, à maneira de um tubo, seja ele qual for, uma flauta ou um órgão. É evidente que a coisa é complicada, pois esse aparelho não se assemelha a nenhum instrumento musical. É um tubo que seria, por assim dizer, um tubo com teclas, no sentido de que, segundo parece, é a célula colocada na posição de corda, mas sem funcionar como uma corda, que é implicada no ponto de retorno da onda e se encarrega de conotar a ressonância em questão.¹⁷³

Tanto Nancy quanto Lacan abordam a ressonância como algo singular, que se dá para um sujeito e em relação a um outro. Para ambos, a escuta não é apenas sonora, abarca tanto o corpo, como a ressonância que pode ser um pulsar ou um fluxo de respiração, quanto o sentido e significação. “A mais simples imisção da voz (...) ressoa num vazio que é o vazio do Outro

¹⁷² NANCY, 2014, p. 66.

¹⁷³ LACAN, 2005, p. 299.

como tal, o *exnihilo* propriamente dito¹⁷⁴. Assim é no vazio que a voz ressoa, articulada como um imperativo, situando-se em relação à fala. Percebemos aqui a relação da voz com o supereu, que não se trata de uma voz assimilada, mas incorporada.

O filme nos apresenta um diálogo muito interessante sobre o eco, a ressonância e a voz, uma voz que se apresenta diante de um abismo. A cena acontece em 1h18'46", entre o professor de canto, Pezzini, e Marguerite, sua aluna, diante de uma espécie de painel preto colocado no meio da sala, segue a cena:

Aproxime-se, baronesa. Não tenha medo. Isso. Agora, você está de frente para o abismo. Lá embaixo... uma voz nos chama. Uma voz que precisa de ajuda. A sua voz. Está ouvindo? (Atos Pezzini, mestre).

Marguerite suspira e gesticula com a cabeça, negativamente.

Aproxime a mão [painel preto], não tenha medo. [Marguerite movimento o quadril].

Um movimento maior! Solte bem a pélvis! Solte! Solte! (Atos Pezzini).
Quando cantamos, o corpo todo ressoa. Do pé ao períneo (Atos Pezzini).
Contraia bem o períneo. Como as [prostitutas] chinesas! Parece que elas são fortes [reconhecidas] por isso. Seu marido vai gostar. Vamos (Atos Pezzini).

[O professor coloca a mão sobre a pelve, na região da virilha].

[Marguerite para de mexer o quadril, de fazer vocalizes e o aquecimento vocal].

Eu a ofendi? Se quiser cantar, não há mais baronesa, bons modos ou hipocrisia. Estamos fazendo o certo. Se tiver medo, é melhor pararmos querida. Quando estiver diante de um público, não poderá se desculpar por existir. Vamos continuar (Atos Pezzini).

Nessa cena, o que precisa ressoar é a voz de Marguerite, mas se trata da voz que não foi afinada, que não foi exercitada, e, principalmente, uma voz que não se libertou para ser escutada. Uma voz que, como acontece na cena, não pode ser tocada.

Marguerite não escuta a sua voz e para com os exercícios vocais e corporais quando o seu corpo é tocado pelo professor próximo à sua genital. Neste momento, fica evidente que a voz é sexual, que o corpo foi erotizado e que a pulsão invocante ecoa no corpo. Disse Lacan: "... as pulsões são no corpo, o eco do fato de que há um dizer"¹⁷⁵. Um dizer que ressoe no corpo, que ecoe. Chama-me também a atenção é que a voz de Marguerite se encontra em um abismo, ela

¹⁷⁴ LACAN, 2005, p. 300.

¹⁷⁵ LACAN, 2007, p. 18.

precisa ser resgatada, encontrada. É preciso que o professor de canto lhe diga sobre a sua voz para que ela possa incorporá-la.

Para que a voz responda, temos que incorporá-la como alteridade do que é dito. Por isto que estranhemos a nossa voz quando a escutamos numa gravação, ela nos soa como um som estranho e até mesmo um mal-estar. “Ela [a voz] se experimenta, reflete-se unicamente por seus ecos no real”¹⁷⁶. E para que ressoe é preciso que o corpo e seus orifícios, entre eles, os ouvidos, seja-lhe sensível.

Quando falamos, ouvimos nossa própria voz pela via aérea e óssea, na gravação não há a via óssea, o que torna o som mais agudo e com uma considerável modificação do timbre o qual estamos acostumados a escutar. Para Porge “... o outro não ouve minha voz como eu a ouço, também ele não a ouve como eu a emito”¹⁷⁷, pois este sentimento de estranheza da voz está vinculado ao crânio, que se torna a caixa acústica de ressonância, de eco.

Os músicos, cantores e compositores também sentem este estranhamento de sua voz, eles lidam com um desconhecimento¹⁷⁸ da voz gravada. Este estranhamento/desconhecimento pode explicar o desafinar, de acordo com Porge, pois este autor propõe a “equação: minha voz = o eco de minha voz. Ou: a voz é a *a-fonia*, a perda do sonoro”¹⁷⁹.

Enquanto na trajetória da pulsão escópica o *se fazer ver*, a indicação da flecha, retorna para o sujeito, na trajetória da pulsão invocante o *se fazer ouvir* vai em direção ao Outro. Assim, o *se fazer ouvir* implica o Outro e a trajetória se fecha Outramente¹⁸⁰. Assim, o trajeto da pulsão invocante é em duplo laço, em oito interior, que corresponde à banda de Möbius entre o ouvir e o falar, intervindo nos dois orifícios: a boca e o ouvido. Então este trajeto se fecha sobre um vazio, ocupando este lugar, lugar de silêncio¹⁸¹.

4.4 CAPÍTULO 4: A VOZ DE SEU MESTRE

¹⁷⁶ LACAN, 2005, p. 300.

¹⁷⁷ PORGE, 2014, p. 87.

¹⁷⁸ LACAN, 2005, p.300.

¹⁷⁹ PORGE, 2014, p. 89.

¹⁸⁰ PORGE, 2014, p. 90.

¹⁸¹ PORGE, 2014, p. 92.

Vives diz que “o cantor buscará se ouvir a partir de um lugar Outro para fazer ‘sair’ a sua voz”¹⁸², visando diretamente à voz, e não a fala. Para o cantor “lhe é difícil verificar o som que é escutado pelo ouvinte”¹⁸³. E o professor de canto será aquele “suposto saber-fazer-aí com este objeto que é a voz”¹⁸⁴.

No filme, a cena em que temos o professor neste lugar de suposto saber se dá na já relatada cena em que Marguerite canta pela primeira vez ao seu professor de canto Pezzini. Em 1h10’35”, ela canta *Voi, chesapete*. O próprio título da canção já aponta para este Outro, que supostamente sabe de mim. Percebe-se que a personagem principal não escutou a sua voz e recorre ao Outro – mestre – para lhe confirmar o que supunha escutar, em 1h11’52”:

Realmente é... É a música de um homem que nunca dói feliz no amor (Atos Pezzini).

Obrigada! (Marguerite)

Pobre Mozart! A senhora cantou em ré maior? Um tom mais alto? (Atos Pezzini).

Sou soprano coloratura, então é mais fácil cantar mais alto. É mais cômodo. Isso. Mas se acha que mais baixo é melhor... (Marguerite).

Não, não... (Atos Pezzini).

Posso cantar (Marguerite).

Trago outro momento sobre a importância de um mestre para o cantor se escutar. A cena aconteceu em 1h22’00”, aproximadamente:

Tenho uma pergunta importante: acha que devo [continuar a] cantar como coloratura [soprano] ou meio-soprano [mezzo]? (Marguerite Dumont, cantora¹⁸⁵).

Sim, tecnicamente, é só o que importa [esta é a verdadeira questão]. Mas é cedo para decidir, não? A voz é uma matéria viva. Veremos o que ela quer (Atos Pezzini).

Curiosamente, aos 29’07”, Marguerite fala ao jornalista Lucien Beaumont e ao poeta Kyrill von Priest:

¹⁸² VIVES, 2017, p. 18.

¹⁸³ VIVES, 2017, p. 32.

¹⁸⁴ VIVES, 2017, p. 32.

¹⁸⁵ A autora teve dúvidas se Marguerite poderia ser considerada uma cantora, mas, diante da própria fala da Marguerite que se considera uma cantora, isto foi mantido, pois ela canta e dedica a sua vida ao canto no filme.

A senhora já cantou para um público de verdade? (Lucien).

Não. Pensei nisso numa época. Depois a vida as pessoas... Ninguém me encorajou realmente, não vou mentir (Marguerite).

Mas a senhora ensaia para melhorar. Imagino que tenha um professor” (Lucien).

Não, nunca encontrei ninguém que... que entenda, que sinta o que eu... (Marguerite).

Além disso, há tantos charlatões (Lucien).

Então ensaio sozinha. Vou à ópera, ouço música, eu ... canto ao menos 4 ou 5 horas por dia (Marguerite).

Mas é o mínimo se somos um pouco exigentes, não? (Lucien).

Posso confessar uma coisa?” (Marguerite).

Diga. [A mim?] (Lucien).

Eu demorei [muito tempo] para encontrar minha voz (Marguerite).

Curioso é que a personagem principal diz ter demorado muito tempo para encontrar a sua voz, mas não fica claro que voz ela encontrou. Parece-me que, no decorrer do filme, após a contratação do professor de canto, Marguerite começou a se ouvir, e isto se deu com tanta ênfase que, possivelmente, ela escutara a pura voz¹⁸⁶, isto é, há ausência de semântico. Para Vives, o cantor “não pode se ouvir se não através de um outro”¹⁸⁷. Ao professor de canto caberá fazer cantar o outro.

Estava escrito nos jornais de circulação no filme, por volta de 35’09”, cena em que o mordomo Madelbos lê as notícias sobre a Marguerite após ela cantar em sua residência para o público erudito: “*La Barronequichantaitfaux*¹⁸⁸”, “*La cause était juste, mais lavoixétaitfausse*¹⁸⁹” e “*Hilariente!*”. Desafinada, eis um significante que se repete no filme. Lembro-lhes do trecho da música que inicia o filme e abre a análise deste texto: afine todas as suas vozes e instrumentos. A afinação da voz de Marguerite parece ser a chave de acesso ao

¹⁸⁶ CAVARERO, 2011, p. 138.

¹⁸⁷ VIVES, 2017, p. 32.

¹⁸⁸ A baronesa que canta desafinado (Tradução nossa).

¹⁸⁹ A causa é justa, mas a voz é desafinada (Tradução nossa).

que eu denominei “o real encontro com a voz primitiva” na Introdução deste trabalho e também “se deparou com a sua verdade” no item 5.1 Capítulo 1: A grande Marguerite Dumont.

De acordo com Sobreira, a “desafinação vocal é um fenômeno no qual adultos, apesar de habituados aos elementos musicais da cultura tonal ocidental, demonstram grandes dificuldades para reproduzir vocalmente uma linha melódica com precisão, em termos de alturas musicais”¹⁹⁰. Basicamente, é ouvir uma nota e reproduzi-la com a maior precisão possível. A mesma autora traz um elemento interessante a respeito da desafinação: “a palavra *desafinação* é *tone deafness*, que, em sua tradução literal, significaria ‘surdez para as notas’ (ou ‘para os tons’)”¹⁹¹. Surdez para as notas? Estaria Marguerite surda para as notas, para a sua voz ou para seu destino?

Penso nesta chave de acesso, pois, após a personagem principal se deparar com a crítica de Lucien Beaumont no jornal, ela deu um passo para o encontro com a sua verdade, uma verdade singular que a fez iniciar as aulas de canto com o seu mestre: Atos Pezzini. Aliás, quanto mais Marguerite treinava com o seu professor, mais ela demonstrava a sua sexualidade e mais afinada a sua voz se tornava. Faço aqui uma relação quase que direta entre a sexualidade e a afinação. O que não quero dizer que, para se ter uma voz afinada, é imprescindível demonstrar a sexualidade no sentido de luxúria ou lascividade. Não se trata disto, mas, sim, que a voz é sexual e a sexualidade, que, antes parecia não existir em Marguerite, passou a ser experienciada por ela.

Marguerite se permitiu viver a sua sexualidade, descobrindo e/ou redescobrando o seu corpo, e não somente a esperar que o marido a desejasse sexualmente. Primeiramente, há uma mulher que espera o marido, mas ele não comparece. Tomemos a cena para esta relação aos 5’54” em que Hazel diz ao Lucien Beaumont: “Parece que ela [Marguerite] espera o marido chegar para começar a cantar” (Hazel Klein).

E em seguida aparece a cena do Georges, o marido de Marguerite, na estrada, dirigindo seu carro. Ele para o carro, olha as horas no relógio e são 18h e 48min. Ele fuma um cigarro e depois se suja de graxa. Passa mais um tempo e ele fuma outro cigarro enquanto olha o convite para o recital privado de Marguerite Dumont. Quando Marguerite já está a cantar, Georges liga o carro e vai para o recital em sua casa. Ele chega a casa quando ela está finalizando a canção.

Outra cena parecida como esta se dá por volta dos 36’, quando Marguerite vai cantar no Cabaré *Marlot*. Georges altera os fios do motor do carro para que este parasse na estrada,

¹⁹⁰ SOBREIRA, 2016, p. 133.

¹⁹¹ SOBREIRA, 2016, p. 134.

impossibilitando-o de levar Marguerite para cantar neste recital. Mas, nesse caso, o mordomo Madelbos, que tinha percebido que Georges tinha alterado os fios no motor do carro, sai da casa de Marguerite logo após a partida do casal Dumont, levando consigo as partituras que ela havia esquecido. Então, o mordomo leva o casal ao recital no Cabaré *Marlot*, possibilitando-a, pela primeira vez, de cantar a um público que não fosse o Círculo Amadeus.

Parece-me que uma passagem se dá. Há uma passagem entre uma mulher que não toca em seu corpo e seu marido que também não a toca. Ele não a procura sexualmente. De uma voz que não passa, não ressoa, não ecoa, para uma voz que se afina depois que Marguerite passou a se tocar. Marguerite massageia seu corpo durante o banho, ela dança com seus amigos, ela bebe e se diverte em festas noturnas após ter iniciado as aulas de canto com o seu mestre Pezzini. Há agora um ser que se apresenta com um corpo erotizado e desejanter.

Na cena, ao final do filme, em que Marguerite canta *Casta Diva*, ela olha para Georges na plateia e o seu canto muda. A sua voz passa em meio ao canto desafinado e sem tessitura em 1h46'30", aproximadamente, e, então, afinadamente, ela canta cinco compassos em coloratura ("a...(de 'senza')vel"). Reforço não sou musicista e desconheço a linguagem e técnica musical, mas esta mudança na voz fica perceptível até mesmo para pessoas leigas e desconhecedoras de música como eu. No entanto, quem desafina e afina no filme, nesta cena, é a soprano Fanny Crouet¹⁹², pois foi ela quem "emprestou" a sua voz à atriz Catherine Frot¹⁹³. Ainda assim, é a personagem que afina a voz, é Marguerite que "entrega" ao seu marido a sua voz, agora como uma voz que conseguiu alcançar uma extensão vocal de soprano.

Marguerite parece renunciar ao sexual e, ao mesmo tempo, espera pelo marido, pelo desejo de seu marido por ela. Marguerite espiona pelos buracos na sala para saber se o Georges chegou, ela pergunta ao mordomo diversas vezes sobre seu marido, ela escolhe o melhor lugar para o marido sentar na plateia, ela diz ao marido: "É para você [Georges] que vou [quero] cantar" em 1h08'09". E também na cena em 1h38'22":

E se eu não cantar amanhã? Se formos embora juntos [viajar, nós dois]?
(Marguerite).

Sei que amanhã será um dia importante para você (Georges).

¹⁹² Disponível em: <<https://www.fannycrouetsoprano.com/biographic>>.

¹⁹³ Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/exclusivo-xavier-giannoli-fala-sobre-marguerite/>>.

Se pedir para eu não cantar, não cantarei. E ela acarinha o rosto de Georges dizendo: meu marido... (Marguerite).

Ela quer cantar como soprano, mas não canta como soprano. Exceto no momento em que Georges se põe a escutá-la. Desta forma, penso que Marguerite está às voltas com a sua sexualidade. Tendo em vista que a pulsão é sexual e que nos casos de histeria há um grau de recalçamento sexual que ultrapassa a medida normal e há “uma necessidade sexual desmedida e uma excessiva renúncia ao sexual”¹⁹⁴.

Marguerite apresentou mudanças em seu comportamento, mostrando atitudes antes não realizadas por ela, muito similar ao que acontece com um analisante que se coloca a falar em análise ao seu analista. À medida que se vai acessando o inconsciente, novas significações se apresentam e, conseqüentemente, o analisante vai apresentando ações, atos de fala estão incluídos nestas ações, que antes ele era incapaz de realizar.

Parece-me que Lucien Beaumont foi o primeiro a escutar a voz de Marguerite e, continuando a analogia com a posição do analista, talvez Lucien tenha escutado e interpretado o que a voz de Marguerite revelava e então a devolveu com palavras, neste caso, palavras escritas, similar ao que o analista faz quando fala ao seu analisante “O sujeito recebe sua mensagem do outro sob uma forma invertida”¹⁹⁵. A mensagem não é idêntica à fala. Não se trata de comunicação em que a mensagem sai do emissor e chega ao seu destinatário sem nenhum ruído. Trata-se de uma mensagem enviada ao Outro absoluto, que é por sua vez reconhecido, mas não conhecido¹⁹⁶.

Na neurose, há alteridade absoluta, o Outro não está no mesmo nível daquele que fala, ele é enigmático para o sujeito falante, é desconhecido. É por esta mensagem enviada ao Outro que o sujeito se constitui, pois é do Outro que ele recebe a própria mensagem emitida. Já, na psicose, o Outro é conhecido e revelador, mas também enigmático. Nesta estrutura, o Outro se impõe por meio do outro (pequeno outro), e este fala da verdade do sujeito. Não se trata de compreender, mas de atingir a verdade. É a verdade que se revela, como costumamos dizer: nua e crua. Tomemos o exemplo do caso Schreber em que há esta reveladora frase entre o sono e a vigília: “a ideia de que deveria ser realmente bom ser uma mulher se submetendo ao coito”¹⁹⁷.

Assim, interpretar em análise é introduzir na cadeia dos significantes algo que o analista escutou do analisante e foi possível uma tradução para que algo novo se produza. De fato, o

¹⁹⁴ FREUD, 1996, p. 154-7.

¹⁹⁵ LACAN, 1988, p. 48.

¹⁹⁶ LACAN, 1988, p. 50.

¹⁹⁷ FREUD, 2010, p. 12.

analista não sabe se surgirá algum efeito a sua interpretação, pois o efeito é sempre um *après-coup*. Independentemente da estrutura do sujeito, falar é fazer falar o Outro.

Trago, então, a cena aos 24'56" em que Marguerite lê a crítica que recebeu do jornalista Lucien Beaumont aos seus criados:

Sabemos que, há muito tempo, no segredo dessas salas [nesses salões reservados], o Círculo Amadeus defende [vem promovendo] a arte lírica. Que surpresa a nossa ao descobrirmos a interpretação tão pessoal [muito particular], de 'A Rainha da Noite', pela misteriosa baronesa Dumont. Desde Lina Cavalieri¹⁹⁸ ou a grande Marthe Chenal¹⁹⁹ não ouvíamos algo de tão novo [nada de tão inovador], tão intenso, encarnado [tão profundo] e poderoso [tão potente]. Há, nessa voz, uma verdade humana que dilacera [rasga] o coração" (Marguerite lendo a crítica).

Agora, atenção, o mais bonito... [a melhor parte...] (Marguerite para os criados).

Coroada com uma majestosa pluma de pavão, tinha-se a sensação de que a artista singular, procurava exorcizar um demônio interior (Marguerite lendo a crítica).

Um momento do filme em que aparece a personagem principal agindo corajosamente se dá após alguns membros do Círculo Amadeus se reunirem para decidirem a expulsão de Marguerite do Círculo, devido ao fato de ela ter cantado o hino francês no cabaré. Esta cena da reunião dos membros do Círculo Amadeus com Marguerite já demonstra que ela tem uma posição de defender a música, ou melhor, seu suposto desejo, próximo aos 45'57":

O que eles [Lucien Beaumont e Kyrill von Priest] podem trazer à sociedade, ao nosso patrimônio artístico? (membro do Círculo Amadeus).

A liberdade? (Marguerite).

Eu arrisquei minha vida por essa liberdade, madame (membro do Círculo Amadeus).

'*La Marseillaise*' é um canto da [hino à] liberdade. Não temos liberdade para cantar o canto da liberdade? (Marguerite).

¹⁹⁸Lina Cavalieri foi uma cantora de ópera italiana, da belle époque. Nascida em 1874 e falecida em 1944.

¹⁹⁹Marthe Chenal foi uma soprano operista francesa que teve uma ativa carreira de cantora entre 1905 e 1923.

De fato, Marguerite não parou por aí. Ela enfrentou até mesmo o seu marido, Georges, para conseguir realizar o seu desejo de cantar para um público maior, ela nomeou o seu desejo e por isto pôde agir para concretizá-lo, a cena acontece em 47'24":

Da próxima vez, [referindo-se ao cantar no cabaré] não cometerei o mesmo erro (Marguerite).

Como assim, 'da próxima vez'? (Georges).

Georges... naquele pequeno palco senti algo novo para mim. Algo importante... (Marguerite).

Como assim? (Georges).

O público faz a música viver. O público... Sem ele, nada existe, nada vive (Marguerite).

Não necessariamente. Sem público, ficamos... no segredo da música. Sozinhos com ela... em seu mistério. [Então é belo], isso também é belo (Georges).

Vou organizar um concerto de verdade, Georges. Com um público de verdade (Marguerite).

(...)

George... eu o obedeci a vida toda. Cuidei de nossa casa, ajudei você nos negócios. Eu o acompanhei em dezenas de jantares tediosos, sem nunca reclamar. Agora, quero ser mais que isso (Marguerite).

(...)

Só a música importa para mim [Não há nada além da música que importe para mim] (Marguerite) [grifo nosso].

A fala acima demonstra claramente quando Marguerite, sujeito de enunciação, enuncia o seu desejo. E então se abre a possibilidade de fazer algo melhor com o que causava sofrimento antes, o sujeito pode, a partir desta nomeação, ir atrás do que deseja, concretamente. Ainda que o desejo se desloque, pois não podemos esquecer que desejo é falta. “Sendo o desejo sempre um desejo de Outra coisa - muito precisamente, daquilo que falta, *a*, o objeto perdido primordialmente, na medida em que Freud mostra-o sempre por ser reencontrado”²⁰⁰.

E foi o que Marguerite fez. Ela cantou para um público de verdade, nas palavras da personagem em 48'15”. Tendo em vista que o desejo desloca, podemos dizer que ele é a busca e tem uma face de alienação, pois o sujeito não sabe o que quer, ou melhor, se o que ele deseja é o que ele deseja ou se o que deseja é o desejo do Outro.

²⁰⁰ LACAN, 1999, p. 16.

Desta forma, cabe ao analista “ensinar o sujeito a nomear, a articular, a fazer passar para a existência, este desejo que está, literalmente, para alguém da existência, e por isto insiste”²⁰¹. Assim, “o desejo do homem é o desejo do Outro”²⁰², dado que é a medida do que falta ao Outro e de que ele não sabe, o sujeito descobrindo o que lhe falta como objeto de desejo, objeto este que é representado por *a*. Neste sentido, “é um objeto *a* que deseja”²⁰³, ou seja, o desejo poderá ter diversas roupagens, mas o objeto de desejo será da condição da falta.

Admiravelmente, o cinema nos presenteia com cenas e falas que de alguma maneira dizem melhor o que tentamos demonstrar com teorias. Uma cena que recorto desde 1h 20’45” até 1h20’31” exemplifica a insistência que se dá a todo ser falante, uma vez que este ser é falta-a-ser. “O ser falante, este é essencialmente a falta-a-ser surgida de uma certa relação com o discurso (...), o sujeito não pode preenchê-la, (...), senão por uma ação que (...) assume facilmente, talvez radicalmente, sempre, um caráter de fuga para adiante”²⁰⁴, segue a conversa:

A senhora tem algo preso na garganta [Parece que aperta a voz na garganta].
Só ouço isso. Abra-se. Senão não adianta. A senhora deve sentir (Atos Pezzini).

[Coloca-se livros sobre a barriga de Marguerite].

Assim está bom. Vamos, respire... (Atos Pezzini).

(...)

Há uma luz na sua voz, uma generosidade, realmente. Precisamos corrigir duas ou três coisas, é claro, mas nada de... (Atos Pezzini).

E existir é insistir (Atos Pezzini).

É verdade. Existir é insistir (Marguerite).

4.5 CAPÍTULO 5: A VERDADE

Existir é insistir, repete Marguerite. De fato, é preciso legalidade e memória para que a cadeia de significantes insista. Uma legalidade que não é da paridade, da simetria nem do acaso,

²⁰¹ LACAN, 1985a, p. 309.

²⁰² LACAN, 2005, p. 31.

²⁰³ LACAN, 2005, p. 35.

²⁰⁴ LACAN, 1992, p. 355.

e, sim, da ordem, da regularidade e da dissimetria. Trata-se de uma cadeia que opera com duas propriedades temporais, sincronismo e diacronismo. “A dimensão em que a letra se manifesta no inconsciente e que, em conformidade com sua instância própria de letra, é bem menos etimológica (precisamente, diacrônica) do que homofônica (precisamente, sincrônica)”²⁰⁵. No diacronismo, a relação é de combinação: um significante para outro. Já no sincronismo, a relação é de substituição: um significante por outro.

O que insiste desde fora é a propriedade do Real: a ex-sistência. “A ex-sistência se define por relação a uma certa consistência, se a ex-sistência não é no final das contas senão esse fora que não é um-dentro, se essa ex-sistência é de certa maneira esse em volta do que se evapora uma substância”²⁰⁶. Assim, uma ex-sistência que insiste do lado de fora, que é êxtimo, ou seja, “conjugando o íntimo com a exterioridade radical”²⁰⁷. Êxtimo, este neologismo paradoxal de Lacan que indica algo do sujeito que é mais íntimo, mas também que lhe é exterior. Esta extimidade que os objetos *a* irão ocupar.

A pulsão está no limite, neste íntimo e estrangeiro, no dentro e fora, no limite entre o corpo, a linguagem e a *lalangue*. *Lalangue* que é “a língua dita materna para um sujeito, que determina o funcionamento do inconsciente, tanto em seus tropeços quanto em seu mergulho no gozo do corpo”²⁰⁸. Assim, podemos entender *lalangue*, este outro neologismo de Lacan, como a manifestação do Real na língua, como algo que escapa à língua – os equívocos – e que é impossível de ser dito²⁰⁹. Impossível de ser dito, mas que nem por isto deixa de produzir efeitos.

Os bebês manifestam muito bem *lalangue* por meio da lalação, pois as mães lhes transmitem *lalangue*. Conforme já dito anteriormente, “a língua materna não é apenas a língua que falamos por tê-la aprendido da mãe. É também, e primordialmente, a língua sem palavras das vocalizações que a mãe troca com o bebê”²¹⁰.

Lalangue é, sem dúvidas, uma língua primordial. Desta forma, posso dizer que a voz da *lalangue* precede ao Simbólico, uma voz sem significações. Suponho que esta voz primordial está em relação com *das Ding*, pois o ser falante busca encontrar o objeto que está para sempre perdido, aquele da origem. Anzieu faz uma exposição sobre o *Projeto*²¹¹ de Freud e nos diz que

²⁰⁵ LACAN, 1998, p. 576.

²⁰⁶ LACAN, Inédito, p. 18.

²⁰⁷ LACAN, 2008, p. 241.

²⁰⁸ PORGE, 2014, p. 79.

²⁰⁹ LACAN, 1985b, p. 187-201.

²¹⁰ CAVARERO, 2011, p. 199.

²¹¹ FREUD, 1996.

“o objeto se encontra e se estrutura por via de uma repetição – reencontrar o objeto, repetir o objeto. Só que nunca é o mesmo objeto que o sujeito encontra”²¹².

O termo a Coisa [*das Ding*] surgiu em Freud no *Projeto para uma Psicologia Científica*²¹³ quando ele ainda estava envolto com a fisiologia do aparelho psíquico, mas já descobrindo que este tinha um funcionamento que não era estritamente biológico ou neuronal. Escreve ele: “A linguagem aplicará mais tarde o termo *juízo* a essa análise e descobrirá a semelhança que de fato existe [por um lado] entre o núcleo do eu e o componente perceptual constante e [por outro] entre as catexias cambiantes no *pallium*[em [1] e [2]]²¹⁴ e a componente inconstante: esta [a linguagem] chamará o neurônio *a* de a *coisa*, e o neurônio *b*, de sua atividade ou atributo - em suma, de seu *predicado*”²¹⁵.

A frase acima pode ser entendida, simplificada, como a primeira experiência de satisfação. Em que “a catexia de desejo se relaciona com o neurônio *a* + o neurônio *b* e a catexia perceptiva, com os neurônios *a* + *c*”²¹⁶. Assim, o componente neurônico inconstante que quase nunca muda é o *a* ou a Coisa e o *b*, que é variável, é o seu predicado, atividade ou atributo.

Lacan utiliza-se do oleiro na construção de um vaso para ilustrar o que é *das Ding*. Diz ele:

se vocês considerarem o vaso, na perspectiva que inicialmente promovi, como um objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a Coisa, esse vazio, tal como ele se apresenta na representação, apresenta-se, efetivamente, como um *nihil*, como nada. E é por isso que o oleiro, assim como vocês para quem eu falo, cria o vaso em torno desse vazio com sua mão, o cria assim com o criador mítico, *exnihilo*, a partir do furo²¹⁷.

Conforme escrevi anteriormente, penso que a voz primitiva encontra o Real. Encontra o Real assim como o oleiro cria o vaso contornando o furo com o barro e modelando a sua forma. Isto é, a voz, aquela primordial, ausente de significações, está como o vaso, em que há um furo e que a voz se situa entre o dentro e fora como objeto transacional quando ela é sonorizada²¹⁸.

²¹² LACAN, 1985a, p. 140.

²¹³ FREUD, 1996.

²¹⁴ [1] corresponde ao “Primeiro teorema principal: a concepção quantitativa” e o [2] ao “Segundo teorema principal: a teoria do neurônio”.

²¹⁵ FREUD, 1996, p. 380.

²¹⁶ FREUD, 1996, p. 380.

²¹⁷ LACAN, 2008, p. 148

²¹⁸ PORGE, 2014, p. 87.

Dito de outra forma, o furo ou buraco do vaso é o vazio que está no centro do Real e a voz primitiva é o que o oleiro cria, ou seja, o vaso.

Esta analogia com o oleiro considero como o que Cavarero²¹⁹ chama de pura voz, uma voz que não diz nada, não há semântica. Curiosamente, Freud no Projeto²²⁰ descreve que o sujeito grita quando objetos [percepções] provocam dor ou sofrimento e que também despertarão a lembrança do próprio grito do sujeito.

O grito ainda não é um apelo, mas um meio de estancar a dor. A “*informação sobre o grito do próprio sujeito* serve para caracterizar as lembranças que provocam desprazer e para convertê-las em objetos da atenção: está criada a primeira categoria de *lembranças conscientes*. Pouco falta agora para inventar a fala”²²¹. Assim, a fala, que irá surgir, vela o grito. Mas o grito, este que está na origem do sujeito, retorna pela voz. “Grito que será, em um segundo momento, necessariamente velado transformando-se em ‘grito para’. Manifestação vocal que não é mais, portanto, expressão da dor, mas já apelo”²²².

“Por que ela [Marguerite] precisa berrar daquele jeito? É irritante. É muito irritante”, disse Georges à Françoise em 31’30”. Aqui não há mais o grito como pura voz, mas a voz como uma demanda. Quando o grito aparece, ele provoca pavor, e não o estranho²²³. Parece-me evidente nesta fala de Georges que o canto da Marguerite era de uma dinâmica de apelo, um grito que provocava pavor. Interessante é que, em várias cenas do filme, Marguerite procura por seu marido, apela a ele. Seja olhando pelos furos nas paredes, espiando no teatro a chegada dele, escolhendo o lugar em que ele deverá se sentar na plateia e também com falas como estas:

“Quando me olha assim, quero ouvir tudo” e “E se eu não cantar amanhã? Se formos embora juntos [viajar, nós dois]? diz Marguerite para Georges em 1h30’15” e em 1h38’23”, respectivamente. “Talvez antes da guerra, quando cantei Wagner em Milão, diante de meu marido. Um salão imenso onde era preciso projetar a voz” diz Marguerite em uma espécie de delírio, de fuga da realidade, ao médico no hospital em 1h52’19”.

Há nestas cenas e falas uma mulher que deseja o seu marido, e mais ainda, que quer ser desejada por ele. Não há mais a pura voz, mas, sim, um sujeito inserido na cadeia de significantes, no jogo simbólico, arrisco dizer que um sujeito de estrutura neurótica. De fato,

²¹⁹ CAVARERO, 2011, p. 138.

²²⁰ FREUD, 1996, p. 384.

²²¹ FREUD, 1996, p. 421-22.

²²² VIVES, 2017, p. 25.

²²³ VIVES, 2017, p. 26.

não saberemos desta estrutura clínica sem que haja a psicanálise pessoal deste sujeito, mas suas falas se aproximam do que os neuróticos dizem na clínica.

Chama-se a atenção que Kyrill diz que há um apelo selvagem em Marguerite quando ele a escuta cantar em 15”20’:

Marguerite é uma loucura. Ouviram isso? Ela é fenomenal. Eu adorei (Kyrill).

Adorou o quê? (Hanzel).

Foi bárbaro [O apelo selvagem]. Não [a] ouviu? Finalmente, algo aconteceu. Isso é vida! Bravo! [Da brava!] (Kyrill).

Há em Marguerite um apelo selvagem. Ela está muito próxima da criança que ao nascer grita. “A criança que nasce com o seu primeiro grito como sendo ele-mesmo – o seu ser ou a sua subjetividade – a expansão súbita de uma câmara de eco, de uma nave onde retine ao mesmo tempo o que a arranca e o que a apela”²²⁴. A voz se faz presente, mas, ao mesmo tempo, também já se fez passado, a expansão súbita é simultânea e singular. Quero dizer que Marguerite, ao gritar, está mais próxima da Coisa, do vazio e que seu grito se transforma em apelo à medida que a voz, como objeto *a*, separa-se do eu, sendo a voz “reativada na função simbólica da fala e do ideal do eu”²²⁵.

Portanto, a voz não é o dizer. A voz é uma escansão, uma parada, um tempo que se introduz²²⁶. Assim como o grito, o silêncio também está ligado à voz. “O silêncio introduz a dimensão temporal. O silêncio é uma pausa no discurso”²²⁷. “Entre a voz e seu eco desliza o silêncio. (...) A voz em eco é o silêncio”²²⁸.

Penso que o silêncio, o grito e o eco estão representados na cena em 22’19” quando o mordomo Madelbus revela a foto de Marguerite em que ela está com as mãos para cima e com a boca aberta. Desta boca um grito sai, mas, ao mesmo tempo, há um silêncio que ecoa. Talvez, nesta foto, Marguerite conseguiu ficar mais próxima do que seria a sua voz. Um lugar em que

²²⁴ NANCY, 2014, p. 35.

²²⁵ PORGE, 2014, p. 101.

²²⁶ Lacan, 2018, p. 201. Inédito

²²⁷ PORGE, 2014, p. 72.

²²⁸ PORGE, 2014, p. 108.

a voz como objeto para sempre perdido está mais perto da sua verdade. A verdade singular de cada sujeito a escutar o silêncio do sentido²²⁹.

Curiosamente, nesta procura pela voz, Marguerite, em alguns momentos do filme, aparece como ingênua, desconhecadora e bufona. Destaco a cena aos 22”10’ em que ela está sentada à cama com a máscara de Pulcinella ao som *Addiodelpassato* [Adeus ao passado] da ópera *La Traviata* [A mulher caída, A prostituta] de Giuseppe Verdi, estreada no ano de 1853 em Veneza. No teatro esta personagem, Pulcinella, é caracterizada por um nariz longo e pontudo, uma leve corcunda e grande barriga. É um bufão, instigador de pena, e sua voz é esganiçada, anasalada e tremida. O Pulcinella guarda um grande segredo que, paradoxalmente, é de conhecimento de todos.

O segredo de Marguerite é de conhecimento de todos: ela canta desafinado. Está nas primeiras capas dos jornais. Em 35’08” “A baronesa que canta desafinada”, “A causa é justa, mas a voz é desafinada”. Todos sabem e, curiosamente, a própria Marguerite parece saber também. Ela se traveste de Pulcinella, este personagem que instiga a pena, mas que, ao mesmo tempo, sabe de algo.

Na cena em 1h26’35”, Marguerite se cala ao ser questionada pelo mestre Pezzini se ela desejaria saber a verdade. A verdade está aí. Marguerite sabe da verdade do sujeito, mas a nega. Ela não quer saber desta verdade, da sua verdade. Marguerite se engasga ao cantar e o mestre Pezzini diz:

Quer saber a verdade? A verdade verdadeira? Sim? O que ninguém ousa lhe dizer? Quer ouvir a verdade? [Hesitação do mestre]

[Marguerite fica calada como que aguardando que lhe fale sobre a sua verdade].

A senhora nunca será soprano coloratura [hesitação do mestre] porque é meio-soprano [uma mezzo]. Essa é a verdade. Lamento se isso a magoa [E azar se doeu]. É a vida.

[Marguerite volta aos exercícios de canto e engasga novamente].

E também na cena no hospital conversando com o médico: “Os corais sempre acharam que eu tinha uma voz muito particular [peculiar]” e “Nunca me permitiram cantar com os outros [Quando eu era criança não me deixavam cantar com as outras]” em 1h28”40’ e 1h28’42”, respectivamente.

²²⁹ NANCY, 2014, p. 29-47.

Para a psicanálise, o sujeito neurótico é dividido pelo desejo do Outro. Quando o sujeito está em vias com o seu próprio desejo, ele está dialogando com o desejo do Outro, pois o sujeito nasce como um objeto. Este sujeito dividido que, por meio da enunciação, falará a sua verdade, sendo que no lugar da verdade há um enigma. Este se dá pela fórmula E^e , que significa uma enunciação [E] que procura um enunciado^[e]²³⁰. Dito de outra forma é a fala que define o lugar da verdade. “Só há verdade na medida em que ela apenas pode ser dita pela metade, tal qual o sujeito que ela comporta. Para exprimi-lo conforme o enunciei, a verdade só pode se meio-dizer”²³¹.

O conhecido exemplo de chiste que Freud nos dá sobre dois judeus conversando num vagão de trem em direção à Galícia demonstra a verdade dita por meio da mentira. Dado que o único lugar em que a verdade não é dita pela metade é na mentira, pois temos a certeza de que ela não está mentindo²³².

Segue o exemplo: “Dois judeus encontraram-se num vagão de trem em uma estação na Galícia. ‘Onde vai?’ perguntou um. ‘À Cracóvia’, foi a resposta. ‘Como você é mentiroso!’, não se conteve o outro. ‘Se você dissesse que ia à Cracóvia, você estaria querendo fazer-me acreditar que estava indo a Lemberg. Mas sei que, de fato, você vai à Cracóvia. Portanto, por que você está mentindo para mim?’”²³³.

Neste exemplo, o que o sujeito diz e faz são a mesma coisa. Há um fingimento e se reconhece a relação de sujeito a sujeito, ao contrário da palavra dada – *fides*²³⁴ – que se trata de uma palavra empenhada, um empenho da existência do sujeito, e se trata de um pacto que é da relação de sujeito com o objeto. Assim, para que a fala possa mentir e revelar a verdade, ela tem que se dar na passagem do fingimento ao significante, este que é do lugar do Outro. É pela fala neste lugar do Outro absoluto o qual se testemunha, pois falar é sempre fazer falar o Outro, que a verdade se mostra numa estrutura de ficção.

A verdade - voltamos ao princípio - é certamente inseparável dos efeitos de linguagem tomados como tais.

Nenhuma verdade pode ser localizada a não ser no campo onde ela se enuncia - onde se enuncia como pode. Portanto, é verdade que não há verdadeiro sem falso, pelo menos em seu princípio. Isto é verdadeiro.

²³⁰ LACAN, 2007, p. 65.

²³¹ LACAN, 2007, p. 31.

²³² LACAN, 2011, p. 25.

²³³ FREUD, 1996, p. 113.

²³⁴ LACAN, 1985a, p. 352.

Mas que não haja falso sem verdadeiro, isto é falso.
Quero dizer que só se encontra o verdadeiro fora de toda proposição. Dizer que a verdade é inseparável dos efeitos de linguagem tomados como tais é incluir aí o inconsciente.²³⁵

Quando Marguerite está em uma espécie de alucinação no hospital em 1h51'51", ela relata ao médico:

Sabe, doutor, tive oportunidade de cantar em todos os palcos do mundo, em todas essas óperas magníficas. Quando me lembro é um turbilhão. Um turbilhão. Uma viagem sem... sem parada [fim]. É como se o trem nunca tivesse parado. Eu cantava no trem. Abria a janela e cantava em todo lugar, todas as cidades, compreende?

Neste momento, temos o sujeito que foge da realidade, pois não suporta o real que se lhe impõe, mas o neurótico reconhece a realidade. Para este, "falar-se com o seu eu não é nunca plenamente explicitável, sua relação com o eu é fundamentalmente ambígua, toda assunção do eu é revogável"²³⁶. Diferentemente da psicose em que se tem o sujeito identificado com o seu eu, o eu que fala é de modo instrumental. Isto é, é o eu que fala do Isso, fala do Outro, mas não no lugar da enunciação que fala do sujeito como *je*. Aqui, o "sujeito *se* fala *com* o seu eu"²³⁷.

Marguerite triunfa, mas não porque ela canta na Ópera de Paris e alcança uma nota como soprano, e, sim, porque consegue escutar a voz. Dirigindo-nos para o final do filme em 2h03'30", temos a cena em que Marguerite escuta a sua voz gravada no gramofone. Ela parece não reconhecer a sua própria voz gravada e vira o seu rosto para a corneta/campana do gramofone, talvez na tentativa de se aproximar da voz em reconhecimento. Quando a personagem reconhece esta voz, ela tem uma parada cardíaca e morre diante do pequeno público que a assistia no hospital.

O triunfo de Marguerite é que ela escutou o seu mais íntimo. E como se sabe pela psicanálise, o que está nas entranhas mais íntimas do ser, em última instância, é a morte, o sexo e a procriação. Marguerite disse em 1h12'36": "Dediquei minha vida toda [toda a minha vida] à música, mestre". E de fato, ela falou a verdade, a sua vida foi dedicada à música, isto é tão assustador quanto o Real quando se apresenta. Neste momento que ela escuta, dá-se o real encontro com a voz primitiva.

É um final trágico, mas todos têm este destino, como se fala no popular: basta estar vivo para morrer. O mais instigante do filme é que Marguerite não queria saber se cantava bem ou

²³⁵ LACAN, 1992, p. 58-9.

²³⁶ LACAN, 1988, p. 23.

²³⁷ LACAN, 1988, p. 23.

não, para ela, ela cantava bem. Era uma cantora. Tinha dúvidas sobre o seu canto, dizia em 1h22'02": "devo cantar como coloratura [soprano] ou meio-soprano [mezzo]?", mas sabia que seu destino estava atribuído ao cantar.

Marguerite morreu tal como as cigarras no *Fedro*. Trago este mito pela semelhança da personagem principal do filme com as cigarras. O mito trata de homens que viviam antes do nascimento das Musas. Quando surgiu o canto como surgimento das Musas, esses homens ficaram tão extasiados de prazer que cantaram sem parar. Cantaram e sequer pararam para comer ou beber e morreram sem perceberem. As Musas, tomadas pela compaixão, transformaram estes homens em cigarras, que passaram a cantar sem a necessidade de comer ou beber por longos períodos e também a mediar as Musas e os mortais.²³⁸

Assim, penso, deu-se com Marguerite, ela cantou como uma cigarra e também me parece comeu como uma. Em 1h21'36" ela diz ao mestre: "só como alimentos brancos (...) gosto das coisas claras". Alimento branco que remete à pureza, uma mulher intocada pelo seu marido. Apesar de que na natureza é a cigarra macho que canta para atrair a fêmea no período reprodutivo, cantando incessantemente, foi Marguerite que cantava para atrair seu marido. "É para você que vou [quero] cantar" em 1h08'09", diz Marguerite a ele.

Voltamos ao objetivo deste estudo: a voz e seu destino e o que intervém entre essa voz que quer ser ouvida e o corpo que lhe dá origem. Uma voz que quer ser ouvida, não somente pelos outros, mas, principalmente, pelo sujeito que a emite. A voz que revela o mais íntimo do ser – a falta.

²³⁸ CAVARERO, 2011, p. 124-5.

5 CONCLUSÃO

O que quer Marguerite ao cantar? Penso que esta resposta não poderá ser nunca finalizada. Não poderá se dar este encerramento porque se trata de um ser falante. Um ser que está marcado a ferro e a fogo pelo signo, pela palavra, pelo significante e, claro, pela linguagem. Não há encerramento de sentido. Há apenas passagem. Passagem como o desejo que desliza, aqui e ali, cá e acolá, entre vontades e querereres, levando consigo o sujeito a desejar. Apenas passagem, pois o desejo não pode ser nunca alcançado.

Uma cantora soprano coloratura, dizia-se Marguerite. Uma mulher que dedicou sua vida à música e, nos últimos minutos do filme, entrega também seu corpo e sua alma. Dá à música o último suspiro, assim como recebeu, ao nascer, o sopro da vida. E neste ato, a voz se presentifica. Uma voz já não mais encarnada e desafinada, mas que ficou na história daqueles que seguiram a escutando com o coração.

Florence Foster escutou desde pequena que sua voz era excruciante, mas, mesmo assim, não perdeu o amor pela música. Cantou, gravou seus discos com suas árias preferidas e se apresentou no *Carnegie Hall* com recorde de vendas do local.

Há nesta cantora algo de singular e particular, uma cantora desafinada e apaixonante. Ela cantou o seu mais íntimo. Foi no cantar que ela revelou a voz. Penso que, com seu timbre único, seus gritos e desafinações, esta mulher revelou o que está imbricado no mais íntimo do ser, no buraco que Freud denominou de trauma²³⁹, que se trata do sexo, da morte e da procriação. Vida e morte juntas. Marguerite mostrou-se ao avesso e ao direito.

A voz é uma invocação ao Outro e foi isto que Marguerite fez. Ela invocou o Outro absoluto, este Outro radical que é da ordem do enigma. Este que disse antes ser o lugar do trauma. Isto que me é mais incrível nesta cantora. Ela com seu canto desafinado, no instante de cantar, foi ao lugar do trauma. Este lugar que quando o sujeito se põe a falar afasta-se. E neste lugar, por ser tão angustiante, o sujeito não permanece.

E como se não bastasse o cantar, Marguerite escutou. Ela escutou a pura voz. Escutou a voz neste lugar de angústia que bordeia o Real. Uma voz que chamei de primitiva – o Real encontro com a voz primitiva, pois o desconhecido só pode ser reconhecido pelo artista. Como se costuma falar: o artista chega primeiro. Primeiro que o analista, pois o artista inventa. O que quero dizer com isto? Que, assim como o artista inventa, o Real também é invenção²⁴⁰.

²³⁹ FREUD, 1996.

²⁴⁰ LACAN, 2007, p. 99-135.

Fiquei às voltas com a pergunta “Que voz é esta?” enquanto lia e escrevia este trabalho e confesso, num ato de palavra, que a resposta é impossível. Impossível porque se trata de uma particularidade, de uma singularidade e de uma unicidade. Quem poderia dizer da voz é a própria cantora analisada aqui. O que fiz foi tentar me aproximar de um enigma que a mim se impôs. Um enigma cuja resposta ainda está sendo construída, palavra por palavra, em cada ato, e que, sinceramente, penso que posso ter uma resposta completamente besta, pois falamos bobagens o tempo todo.

E assim como um analisante ou um leitor vai construindo a história à medida que fala ou lê, este enigma também foi se construindo e a resposta é sempre um resto, uma coisinha de nada.

Mas isto não impede de continuar pesquisando, pois muitas outras perguntas obtive com este estudo. O que fica como sugestão para próximas pesquisas e uma continuidade desta, se houver desejo para tal. Perguntas como: o que a música invoca no outro, neste que está a escutar? E também: qual função da música para o ser falante? Qual o papel que a música desempenha na intersubjetividade e na constituição subjetiva?

Didier-Weill²⁴¹ fala sobre a Nota Azul, em que o inconsciente se revelaria sem a que a compulsão à repetição se desse para o sujeito. Interessante estudar esta proposta deste autor, pois ela me remete à psicose, no sentido de que o sujeito estaria interrompido (trauma), e não dividido como se dá para a neurose. Fico a pensar em como se daria e seria, em termos de estrutura, esta ausência de repetição na cadeia de significantes.

Se o artista chega primeiro e a voz precede o sujeito, penso que o cantor se aproxima das verdades primeiras²⁴², atestadas pela ex-sistência do sexo, pois não há Outro do Outro, por isto existe algo de que não se pode gozar. De certo, são questões que ainda não consigo nem articular. Elas estão sendo escutadas à medida que o enigma vai sendo refeito na minha rede de representações.

²⁴¹ DIDIER-WEILL, 1997b.

²⁴² LACAN, 2007, p. 59-74.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- AGAMBEN, Giorgio. **La musica suprema. Musica e politica** em *Che cos'è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata, 2016, pp. 133-146. Disponível em: <<http://escriturasescenicas.blogspot.com.br/2016/04/la-musica-suprema.html?spref=fb>>. Acesso em: 12 mar 2018, partes I, II e III.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BÜHLER, Karl. **Theory of language**: the representational function of language. Translated by Donald Fraser Goodwin. Philadelphia: John Benjamins, 2011. Disponível em: <<http://site.ebrary.com/lib/alltitles/docDetail.action?docID=10468594>>. Acesso em: 14 set. 2016.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Suely Rolnik. Col. TRANS. Vol. 4. São Paulo: Ed. 54, 1997.
- DIDIER-WEILL, Alain. **Os três tempos da lei**: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical. Tradução de Ana Maria de Alencar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997a.
- DIDIER-WEILL, Alain. **Nota Azul**: Freud, Lacan e a Arte. Tradução de Cristina Lacerda e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997b.
- DOLAR, Mladen. **A voice and nothing more**. United States of America: Short Circuits, 2006.
- DOLAR, Mladen. **Uma voz y nada más**. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- DOLAR, Mladen. O objeto voz. **Prometeus Fil. em Rev.**. Tradução de Clóvis Salgado Gontijo Oliveira. Sergipe, n. 10, ano 5, jul/dez. 2012, p. 167-192. Disponível em: <<http://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/800/698>>. Acesso em: 16 jan. 2017.
- FLORENCE FOSTER JENKINS. Direção: Stephen Frears. Produtores: Michael Kuhn, Tracev Seaward. França, Reino Unido: Imagem Filmes, 2016a. 1 DVD (110 MIN.).
- FLORENCE FOSTER JENKINS. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016b. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Florence_Foster_Jenkins&oldid=47506431>. Acesso em: 08 jan. 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. 8. ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer** (1920). Tradução de Jayme Salomão. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade** (1905). Tradução de Jayme Salomão. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental** (1911). Tradução de Jayme Salomão. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Novas conferências introdutórias à psicanálise** (1933). Tradução de Paulo César de Souza. Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. 18. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia (dementia paranoides) relatado em autobiografia (“o caso Schreber”)** (1911-13). Tradução de Paulo César de Souza. Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. 10. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **Os instintos e suas vicissitudes** (1915). Tradução de Jayme Salomão. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Projeto para uma psicologia científica** (1950[1895]). Tradução de Jayme Salomão. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do eu**. (1921). Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2015.

HARARI, Roberto. **Como se chama James Joyce?: A partir do seminário Le Sinthome de J. Lacan**. Tradução de Francisco Franke Settineri. Salvador: Ágalma; Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 2002.

HARARI, Roberto. **O seminário a angústia de Lacan: uma introdução**. Tradução de Francisco Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed., 1997.

HUGO, Víctor. **William Shakespeare**. Tradução de Antonio Aura Boronat. Valencia: F. Sempere Y Compañía Editores, 1909.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

- LACAN, Jacques. **Estou falando com as paredes**: conversas na Capela de Sainte-Anne (1971-1972). Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- LACAN, Jacques. **O seminário 1**: os escritos técnicos de Freud (1953-1954). Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LACAN, Jacques. **O seminário 2**: o Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955). Tradução de Marie Christine Laznik Penot. Rio de Janeiro: Zahar, 1985a.
- LACAN, Jacques. **O seminário 3**: as psicoses (1955-1956). Tradução de Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- LACAN, Jacques. **O seminário 5**: as formações do inconsciente (1957-1958). Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- LACAN, Jacques. **O seminário 8**: a transferência (1960-1961). Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- LACAN, Jacques. **O seminário 10**: a angústia (1962-1963). Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. **O seminário 12**: Problemas cruciais para a psicanálise (1964-1965). Tradução de Leticia P. Fonsêca et al. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2006. Inédito.
- LACAN, Jacques. **O seminário 16**: de um Outro ao outro (1968-1969). Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LACAN, Jacques. **O seminário 20**: Mais, ainda (1972-1973). 2 ed. Tradução de M-D Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1985b.
- LACAN, Jacques. **O seminário 21**: os não-tolos erram / os nomes do pai. (1973-1974). Tradução e organização de Frederico Denez e Gustavo Capobianco Volaco. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.
- LACAN, Jacques. **O seminário 22**: R.S.I. (1974-1975). Inédito.
- LACAN, Jacques. **O seminário 23**: O sinthoma (1975-1976). Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- MALISKA, Maurício Eugênio. A voz no fantasma: da constituição ao atravessamento. In: _____ (Org.). **A voz na psicanálise: suas incidências na constituição do sujeito, na clínica e na cultura**. Curitiba: Juruá, 2015.
- MARGUERITE. Direção: Xavier Giannoli. Produtores: Artemio Benki, Olivier Delbosc, Marc Missonnier. França, Bélgica, República Checa: Mares Filmes, 2015. 1 DVD (127 MIN.).
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

NANCY, Jean-Luc. **Demanda**: Literatura e Filosofia. Tradução de João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho e Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC, Chapecó: Argos, 2016.

NASIO, Juan-David. **Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**: ou Helenismo e Pessimismo. 5. reimpressão. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NORTHERN, Jerry L. & DOWNS Marion P. **Audição em crianças**. 3 ed. São Paulo: Manole, 1989.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 3. ed., 2001.

PORGE, Erik. **Voz do Eco**. Tradução de Viviane Veras. Campinas: Mercado das Letras, 2014.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 2. ed. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 173.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). **VI Congresso SOPCOM**, abr. 2009, p. 01-10. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2017, p. 01.

POE, Edgar Allan. A carta roubada. In: _____. **Histórias extraordinárias**. Col. A obra-prima de cada autor. São Paulo: Martin Claret, 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Essaisurl'originedes langues**, 1781.

SOBREIRA, Silvia. Desafinação vocal: compreendendo o fenômeno. **Revista da ABEM**. Londrina, n. 36, v. 24, jan/jun. 2016, p. 130-146. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/600/469>>. Acesso em: 16 jan. 2019.

SOUZA, Pedro de. Sonoridades vocais: narrar a voz no campo da canção popular. **Outra travessia**. Florianópolis, n. 11, jan. 2011, p. 99-114. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p99>>. Acesso em: 06 set. 2016.

VIVES, Jean-Michel. A Melo-mania ou a voz objeto de paixões. In: MALISKA, Maurício Eugênio (Org.). **A voz na psicanálise: suas incidências na constituição do sujeito, na clínica e na cultura**. Curitiba: Juruá, 2015.

VIVES, Jean-Michel. A pulsão invocante e os destinos da voz. Tradução de Francisco R. de Farias. **Psic. & Barroco em rev.** Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, jul. 2009, p. 186-202. Disponível em: <<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/13/P&Brev13Vives.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2016.

VIVES, Jean-Michel. O que ouvimos quando nos ouvimos?. In: MALISKA, Maurício Eugênio & SOUZA, Pedro de (Orgs). **Abordagens da voz: a partir da Análise de discurso e da Psicanálise**. Campinas: Pontes Editores, 2017.

WEPMAN, Denis. Jenkins. Florence Foster. **American National Biography Online**. Fev. 2000. Disponível em: <<http://www.anb.org/articles/18/18-03857.html>>. Acesso em: 08 jan 2017.