

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

**MAURÍCIO EUGÊNIO MALISKA**

**A VOZ E O RITMO NAS SUAS RELAÇÕES COM O INCONSCIENTE**

FLORIANÓPOLIS-SC

2008

MAURÍCIO EUGÊNIO MALISKA

A VOZ E O RITMO NAS SUAS RELAÇÕES COM O INCONSCIENTE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Doutor em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Luiz Lopes da Silva.

Co-orientador: Prof. Dr. Alain Vanier.

Florianópolis-SC, Fevereiro de 2008.

**MAURÍCIO EUGÊNIO MALISKA**

**A VOZ E O RITMO NAS SUAS RELAÇÕES COM O INCONSCIENTE**

Esta tese foi submetida ao processo de avaliação pela Banca Examinadora para a obtenção do título de:

**DOUTOR EM LINGÜÍSTICA**

E aprovada na sua versão final em 20 de Fevereiro de 2008, atendendo as normas da legislação vigente da Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Lingüística, Área de Concentração: Teoria e Análise Lingüística.

Prof. Dr. Fábio Luiz Lopes da Silva (Coordenador do PPGL/UFSC)

**BANCA EXAMINADORA:**

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

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Nina Virgínia de Araújo Leite (Membro/Unicamp)

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Ângela Vorcaro (Membro/UFMG)

Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros (Membro/UFSC)

Prof. Dr. Heronides Maurílio de Melo Moura (Membro/UFSC)

Prof<sup>ª</sup>. Tânia Vanessa Nothen Mascarello (Membro/Unisul)

À minha esposa — Isabel — que acompanha cada momento dessa trajetória, que suporta as minhas inquietações e com quem vivo momentos inesquecíveis; e a nossa filha — Alice (*in memoriam*) — que, infelizmente não pode estar entre nós, mas que nos poucos dias de sua existência nos mostrou os limites e as possibilidades da vida, nos fez viver emoções até então desconhecidas e, principalmente, o sentimento indescritível de ser pai. Ela vive intensamente em nosso coração.

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística — docentes, discentes e servidores — pelo acolhimento, pela oportunidade e pelos seis anos (incluindo o tempo de mestrado) de convívio e trabalho.

Ao amigo e orientador, Prof. Dr. Fábio Luiz Lopes da Silva, por me aceitar e por apostar em mim.

À Capes e ao CNPq pelo incentivo financeiro.

À Maiêutica Florianópolis — Instituição Psicanalítica, através de seus membros, adjuntos e participantes, onde construo meu percurso na Psicanálise.

Ao Tuto pela escuta.

À Tânia Vanessa N. Mascarello pela leitura atenta e criteriosa.

À Rosane Macedo por compartilharmos os ecos da invocação.

Ao Prof. Dr. Alain Vanier, por aceitar a co-orientação durante o estágio de doutoramento na *Université Paris VII – Denis Diderot*, assim como pelo seu acolhimento e disposição.

Ao Dr. Roberto Harari pelos anos de ensino e transmissão da Psicanálise.

Aos professores: Jean-Michel Vivès, Nina Virgínia de Araújo Leite, Ângela Vorcaro, Sérgio Medeiros, Heronides M. de Melo Moura e Pedro de Souza.

Aos amigos Pedro e Michele pela amizade e pelas parcerias de trabalho.

Aos amigos: Olivier, Juliana, Claire, Emílio, Marceli, Zuleica, Feca, Nilcéia, Mancha, Lu e os marafeiros: Felipe, Livia, Leandro, Regina, Otavinho e Hellen.

A minha cunhada Cida e às sobrinhas: Larissa e Gabriela.

A minha família: meus pais, José Maliska Sobrinho (*in memoriam*) e Celina Miqueloto Maliska — pela educação; ao meu irmão Marcos, minha cunhada Sandra e ao meu afilhado Arthur. Muito obrigado pelo apoio e incentivo.

*O que a deusa das deusas me predisse,  
Para informados ou morrermos todos  
Ou da Parca fugirmos. Das sereias  
Evitar nos ordena o flóreo prado  
E a voz divina; a mim concede ouvi-las,  
Mas ao longo do mastro em rijas cordas,  
E se pedir me desateis, vós outros  
De pés e mãos ligai-me com mais força.*

(HOMERO, Canto XII da Odisséia).

## RESUMO

Esta tese trata da articulação entre a voz e o ritmo nas suas relações com o inconsciente. Tenta-se demonstrar como a voz e o ritmo estão subordinados às insígnias do inconsciente. Para isso, parte-se da definição de voz enquanto objeto *a* da pulsão invocante, por sua condição de objeto faltante. Do ritmo, extraí-se a cadência que proporciona movimento e queda, presença e ausência, introduzindo a lei e a regularidade, mas também as sincopes que constituem as representações da ausência. O inconsciente, por sua vez, é o elemento que rege a voz e o ritmo, porque nele se inscrevem a voz como puro gozo e o ritmo como lei e ordenação, formando um campo vocal polifônico e polirrítmico que transcende o significante e o sentido para tocar naquilo que a voz tem de real: o puro som, fazendo um percurso oscilante entre o gozo e a lei, entre o real e o simbólico, entre o corpo e a palavra e, a rigor, entre a morte e a vida.

**Palavras-chave:** voz, ritmo, inconsciente.

## RÉSUMÉ

Cette thèse traite de l'articulation entre la voix et le rythme dans ses rapports à l'inconscient. On essaie d'y montrer la façon dont la voix et le rythme se subordonnent aux insignes de l'inconscient. Pour cela, on part de la définition de la voix en tant qu'objet *a* de la pulsion invocante, du fait de sa condition d'objet manquant. Du rythme, on extrait la cadence qui donne le mouvement et la chute, présence et absence, introduit la loi et la régularité, mais aussi les syncopes qui constituent les représentations de l'absence. L'inconscient, lui, est l'élément qui régit la voix et le rythme, car en lui s'inscrivent la voix comme pure jouissance et le rythme comme loi et ordination, formant ainsi un champ vocal polyphonique et polyrythmique qui transcende le signifiant et le sens pour toucher ce que la voix a de réel: le pur son, dont le parcours oscille entre la jouissance et la loi, entre le réel et le symbolique, entre le corps et la parole et, en dernière analyse, entre la mort et la vie.

**Mots-clés:** voix, rythme, inconscient.

## ABSTRACT

This thesis approaches the articulation between voice and rhythm in its relationships to the unconscious. It represents an attempt to establish how voice and rhythm subordinate to the unconscious insignia. In order to get there, it starts from the definition of voice as the invoking drive's object *a*, given its *manquant* object condition. From rhythm, we obtain the cadence that provides movement and fall, presence and absence, introducing law and regularity, but also syncopation, which represents absences. The unconscious is the element that conducts voice and rhythm, because voice, as pure *jouissance*, and rhythm, as law and order, are inscribed in the unconscious and comprise a polyphonic and polyrhythmic vocal realm. This realm goes beyond significant and meaning to touch what is real in voice: pure sound, following a course that oscillates between *jouissance* and law, between real and symbolic, between body and word and, strictly, between death and life.

**Key-words:** voice, rhythm, unconscious.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	<b>11</b>
<b>Capítulo I – Sobre a voz</b> .....	<b>21</b>
1.1 A pulsão invocante.....	24
1.2 O ouvido: um buraco erógeno.....	28
1.3 A voz como objeto.....	30
1.4 As vozes freudianas.....	33
1.5 As vozes do Fantasma.....	36
1.6 As vozes do sintoma.....	40
1.6.1 A voz perversa.....	41
1.6.2 O eloqüente silêncio das histéricas.....	44
1.6.3 As vozes imperativas da Psicose.....	48
1.7 A voz e a angústia.....	53
1.8 A voz e a fala.....	54
1.9 A voz e o corpo.....	60
1.10 A voz e o som.....	67
<b>Capítulo II – Sobre o ritmo</b> .....	<b>73</b>
2.1 O que é o ritmo.....	73
2.2 O ritmo e o som.....	83
2.2.1 A síncope.....	85
2.3 O ritmo no dialético tempo-espaço.....	88
2.3.1 Entre o céu e a terra: o espaço.....	95
2.3.2 Intempestividade e disritmia.....	101
2.4 O ritmo e a voz.....	105
2.5 O ritmo e o corpo.....	109
2.6 O ritmo e o inconsciente.....	118
2.6.1 Acaso e cadência.....	121
<b>Capítulo III – Sobre o inconsciente</b> .....	<b>123</b>
3.1 O inconsciente freudiano.....	126
3.1.1 O inconsciente topográfico.....	128
3.1.2 O ponto de vista dinâmico e econômico.....	130
3.1.3 A Segunda Tópica.....	134

3.2 O retorno a Freud.....	141
3.3 O inconsciente do sujeito é o discurso do Outro.....	145
3.4 O Real.....	156
3.5 O inconsciente e a voz.....	161
<b>Capítulo IV – A voz, o ritmo e o inconsciente.....</b>	<b>165</b>
4.1 Invocação, convocação, evocação.....	169
4.2 De um ritmo vocal.....	173
4.3 A voz do diabo ou o canto do primeiro anjo.....	187
4.4 A voz feminina.....	192
4.5 A voz e a ópera.....	195
4.6 A voz dos castrados.....	201
4.7 O grito.....	210
4.8 A voz inaudível.....	219
4.9 A voz, o ritmo e a lei.....	229
4.10 A voz e o tempo.....	243
4.11 Polifonia e poliritmia vocal.....	252
4.12 A voz, o ritmo e o inconsciente.....	268
<b>Considerações Finais.....</b>	<b>274</b>
<b>Referências.....</b>	<b>277</b>

## INTRODUÇÃO

A voz é o ponto central desta tese. Tentaremos ao longo de todo o desenvolvimento do texto articulá-la com diversos outros elementos; sobretudo, o ritmo e o inconsciente, que recebem, cada um deles, um capítulo à parte. Em especial, a articulação da voz com o ritmo e com o inconsciente deve-se a certo entendimento da voz como objeto *a* da pulsão invocante. Este entendimento advém da Psicanálise, que toma a voz como um elemento central das análises, pois a voz é um dos objetos pulsionais e, como tal, se faz presente no tratamento analítico por sua própria ausência enquanto objeto faltante. É pela via psicanalítica que tentaremos articular a voz com o ritmo e o inconsciente; no entanto, pretendemos buscar na Lingüística alguma forma de subsídio para uma articulação ainda mais frutífera entre os elementos aqui esboçados. Afinal, a voz também é um tema central na Lingüística, assim como o é na Psicanálise. O inconsciente, como já é de conhecimento de todos, é estritamente psicanalítico. O ritmo se situa, ao menos tradicionalmente, no campo da Música, mas, neste trabalho, tentaremos fazê-lo migrar para esta articulação com a voz e o inconsciente, situando-o entre dois saberes: Psicanálise e Lingüística.

A voz é um objeto interdisciplinar e heteróclito. Interdisciplinar, por interessar diversas áreas do saber, como, por exemplo, a Física que estuda as ondas sonoras da voz e a qualidade e ou diferenças do som vocal; a Fonética, que estuda a produção dos fonemas e os sons da fala; a Fonoaudiologia, que estuda as “patologias” da voz, da fala e da linguagem; a Fisiologia, que estuda a produção da voz e a captação da mesma pelo ouvido. Enfim, por mais incompletos e indefinidos que esses exemplos sejam, podemos rapidamente perceber a interdisciplinaridade do objeto voz e como cada ciência se dedica a estudar, a investigar partes ou aspectos desse objeto, ou até mesmo, a criar conceitualmente esse objeto. Heteróclito, porque há uma excentricidade da voz, algo de singular que concerne unicamente ao seu próprio ser, mas também de extravagante, que transborda para o exterior, para fora de si, — e, por mais que essas ciências tentem dar conta desse objeto, há algo na voz de inapreensível, de indizível, pois há algo nela que escapa a qualquer teorização. A voz não está, de todo, sujeita a princípios e regras, sejam elas gramaticais, da língua, da fala ou da própria ciência. Quanto mais a ciência tenta apanhá-la, mais se distancia da voz naquilo que ela tem de heteróclita, excêntrica, singular, extravagante e inapreensível. Muitos dos saberes que lidam com a voz acabam, na tentativa de capturá-la, distanciando-se dela. Não queremos aqui fazer nenhuma espécie de “epistemologia” ou “estado da arte”, mas, diante dos dois saberes que nos

interessam nesta tese, vejamos o que se passa, nesse sentido, com a Lingüística e a Psicanálise.

Para a Lingüística, e isso inclusive anteriormente a Saussure, a voz é um elemento central, pois ela está na base da linguagem, na medida em que a fala é o modo majoritário de manifestação da linguagem. Sendo a fala materializada na voz, podemos dizer que a voz está no cerne das questões relativas à linguagem. A Lingüística basicamente formou seu campo de estudo a partir do interesse em estudar os sons da fala, e isso antecede o próprio surgimento da Lingüística Moderna. Naquela época, a gramática comparativa já se dedicava ao estudo das comparações entre os fonemas de uma língua e outra, ou mesmo entre as articulações sonoras no interior de uma mesma língua.

A voz, de algum modo, ocupa um lugar central no desenvolvimento histórico da Lingüística enquanto ciência, assim como na materialização da linguagem. No entanto, percebemos que a voz, justamente essa que está no cerne da linguagem, foi paradoxalmente abolida do campo da Lingüística e até mesmo da Fonética e da Fonologia para fazer emergir a noção de fonema. A voz foi refutada para ser substituída por um termo mais nobre e erudito que é o fonema. Parret (2002) — tal como trataremos ao longo do trabalho — faz duras críticas a este respeito. Anteriormente ao surgimento do próprio fonema, a noção de signo e significante ocupou e ainda ocupa um lugar ainda mais elevado no nobre arcabouço teórico da ciência lingüística. De fato, constatamos que o termo voz não figura entre os clássicos da Lingüística Moderna; parece realmente ter sido subtraído para dar lugar a outros. Prova disso é, por exemplo, a constatação que não há nenhuma menção ao termo voz em todo o *Curso de Lingüística Geral* de Ferdinand de Saussure (1983), nem mesmo na recente e bem aceita publicação dos *Écrits de Linguistique Générale* — texto estabelecido por Simon Bouquet e Rudolf Engler (2002) — há lugar para o termo voz, embora haja muitas menções ao termo “vocal”. O próprio Simon Bouquet nos disse — à baixa voz, na oportunidade que tivemos de encontrá-lo, em seu apartamento em Paris, durante nosso estágio de doutoramento — que os lingüistas não se interessam pela voz. Isso realmente se comprova quando constatamos que não há uma menção sequer ao termo voz naquela considerada a “bíblia” da fonologia: *Principes de Phonologie* de Troubetzkoy (1970). Da mesma forma, nenhuma menção à voz aparece em *Fonema e Fonologia* (1967) e *Seis Lições sobre o som e o sentido* (1977) de Roman Jakobson. Bem sabemos que voz e fonema não são a mesma coisa, pois o fonema é uma unidade mínima distintiva do sistema sonoro de uma língua, ou seja, possui uma articulação do som ou do traço distintivo sonoro com o significado ou o sentido no interior de uma língua; já a voz é o som ou o conjunto de sons emitidos pelo “aparelho” fonador, que não

mantém, necessariamente, laços com o significado, com o significante, com o sentido ou com a própria língua. Continuando nossas pesquisas, encontramos apenas uma menção ao termo voz nos *Problemas de Lingüística Geral I* de Benveniste (1995). No entanto, o termo vigora entre aspas e diz respeito à voz verbal ou à voz do verbo e não se refere ao sentido que iremos tratar nesta tese.

Caberia então introduzir o assunto concluindo que a Lingüística simplesmente refuta a voz enquanto objeto de estudo e que nada tem produzido sobre o tema? Não se trata de concluir, e muito menos dessa forma, mas introduzir o assunto prevendo o leitor que esse tema é central na Lingüística. No entanto, ele é, em certa medida, refutado no interior dessa disciplina, assim como preterido em função do advento do fonema, que tem ocupado os lingüistas nos seus afazeres durante décadas e que promoveu e promove uma série de desdobramentos que conduzem a certos avanços na Lingüística enquanto ciência da linguagem. A voz foi, de certo modo, esquecida para que o fonema ocupasse um lugar central na fonética e na fonologia. Não se trata de dizer que a Lingüística é só fonema, mas nesse campo “vocal” o fonema ocupa um lugar privilegiado em comparação com a voz. Fora esse campo “vocal”, podemos dizer que há uma série de temas que são “prato do dia” da Lingüística, como por exemplo, a noção de signo, significante, referente e outros. Cabe também enfatizar que não se trata de dizer que a Lingüística nada tem a dizer ou nada produziu sobre a voz, mas que os trabalhos existentes são tomados a partir de uma noção de voz que se distancia da que pretendemos esboçar neste trabalho. Trata-se de uma noção “cientificizada” de voz e que pode inclusive confundir-se com a fisiologia da voz e os seus aspectos físicos e acústicos; ou mesmo trata-se de uma noção de voz extremamente mecanizada que não leva em conta a noção de sujeito, este é substituído por “falante/informante”, o que lhe dá uma característica técnica e dessubjetivada, algo que se distancia da interlocução com a Psicanálise e com o inconsciente, uma vez que para a Psicanálise a voz é o objeto *a* da pulsão invocante, ou seja, um objeto em falta, que causa desejo. Resta-nos, como ponto articulatório entre as duas ciências, uma parte da Lingüística que trata da Filosofia da Linguagem, onde podemos encontrar alguns autores que contribuíram para essa discussão, dentre eles: Ivan Fónagy (1991), com *La vive voix, essais de psycho-phonétique*, e Herman Parret (2002): *La voix et son temps*, que muito colaboraram para a redação dessa tese.

Ademais, cabe dizer que há uma série de fenômenos vocais da vida cotidiana que pretendemos apresentar ao longo da tese e que interessam à Lingüística na medida em que implicam em produção de significantes e significações plenas de sentidos ou que

simplesmente mostram toda a relação da voz com o corpo e da voz com o som. Esses mesmos fenômenos do uso corrente da língua e das vocalizações também interessam a Psicanálise porque dizem respeito à existência do sujeito do inconsciente. Essa vem a ser uma das apostas dessa tese: encontrar nesses fenômenos vocais a possibilidade da articulação entre a Lingüística e a Psicanálise, uma vez que dizem respeito a ambas as áreas.

Na Psicanálise, a voz é um elemento importante na prática clínica por assumir um lugar de destaque na constituição do fantasma — tal como iremos definir mais adiante —, no sintoma e, principalmente, na pulsionalidade, pois ela é o objeto da pulsão invocante e, de acordo com Lacan (1988, p. 102), “[...] a pulsão invocante é a mais próxima da experiência inconsciente”. Afirmção contundente que nos conduz a colocar a voz, enquanto objeto desta pulsão, em um lugar especial no campo da pulsionalidade, uma vez que ela estaria mais próxima daquilo que disse Freud a respeito do inconsciente. Ainda em Lacan (2002, p. 315-316) encontramos na classe XXI do Seminário X, *A Angústia* (1962-1963), a seguinte passagem: “Tudo o que o sujeito recebe do outro pela linguagem, a experiência ordinária é que ele o recebe sob forma vocal”. E mais adiante: “[...] há outras vias além das vocais para receber a linguagem; a linguagem não é vocalização, vejam os surdos”. Essas, dentre outras afirmações de Lacan, parecem colocar a voz e a pulsão invocante em lugar diferenciado no terreno da pulsionalidade, assim como parecem colocar a voz em um lugar de destaque dentro do arcabouço psicanalítico, seja como conceito ou seja como manifestação inconsciente na prática clínica.

Curiosamente, no livro *Les enjeux de la voix en psychanalyse dans et hors la cure*, organizado por Jean-Michel Vivès (2002), em torno da voz em Psicanálise, encontramos o artigo *Pour introduire la question de la pulsion invocante*, de sua autoria, em cuja abertura ele diz: “Os psicanalistas abordam pouco a questão da pulsão invocante. Isso pode parecer ainda mais surpreendente que é essencialmente com ela que eles têm trabalhado no secreto de seus consultórios.”<sup>1</sup> (VIVÈS, 2002, p.05, tradução nossa). Entre os dicionários e enciclopédias de Psicanálise publicados nos últimos anos, não encontramos nenhuma menção à voz ou à pulsão invocante. Para citar alguns exemplos, no *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan*, editado por Pierre Kaufmann e publicado pela Jorge Zahar, não encontramos nenhuma entrada para o termo voz ou pulsão invocante. O mesmo se passa no *Dictionnaire de la Psychanalyse* editado em 1995 pela Larousse sob a direção de Roland Chemama. Da mesma forma, nada a respeito da voz e da pulsão invocante aparece no

---

<sup>1</sup> “*Les psychanalystes abordent peu la question de la pulsion invocante. Cela peut paraître d’autant plus étonnant que c’est essentiellement avec elle qu’ils ont à travailler dans le secret de leurs cabinets.*” (Texto original).

*Diccionario de Psicanálise*, publicado pela Jorge Zahar, sob a direção de Elisabeth Roudinesco e Michel Plon. Mais recentemente, em 2002, o *Dictionnaire International de la Psychanalyse*, editado por Alain de Mijolla, também não traz nenhuma inscrição para a categoria voz ou pulsão invocante. É importante observar que em muitos deles há uma entrada especial para o “olhar”, não ocorrendo o mesmo com a voz. Jean-Michel Vivès (2005) dedica um de seus textos a esse “esquecimento” da voz. O texto intitula-se *La voix un objet pulsionnel “oublié”*, publicado no nº 19 da Revista *Psychologie Clinique*. O autor abre este texto dizendo: “A questão da voz, por longo tempo, permaneceu pouco tratada no seio do corpus teórico psicanalítico.”<sup>2</sup> (VIVÈS, 2005, p.07, tradução nossa). Diana Voronovsky (2005, p.02, tradução nossa) no texto *Cuando la voz se preta a la pasión*, apresentado na Reunião Lacanoamericana de Psicanálise, em Florianópolis, nos fala de um descuido na prática psicanalítica em relação a voz. Diz ela: “Analisante e analista dão sua voz sem prestar demasiada atenção a ela, se bem que, tal como entendemos, se trata de distinguir a voz da palavra. Não digo que se trate de uma condição suficiente, senão necessária, já que a cura se desdobra de uma voz a outra.”<sup>3</sup>

Parece ser um exagero de nossa parte apresentar todas essas citações, até porque há uma série de textos e livros que tratam a questão da voz e da pulsão invocante com muito rigor. A título de ilustração podemos citar os autores: Allan Didier-Weill, Jean-Michel Vivès, Michel Poizat, Roberto Harari, Michel Schneider, Marie-France Castarède, Paul-Laurent Assoun, Janine Abécassis, Jacques Nassif, entre outros; e, é claro, os mestres Freud e Lacan que também se dedicaram a essa temática. Por uma simples questão de objetividade, não poderei aqui e agora mencionar todos esses trabalhos, que não são poucos, mas independentemente de ser ou não um exagero, parece ser um contra-senso o fato de haver críticas que sustentam que os psicanalistas produzem relativamente pouco sobre a voz ao mesmo tempo que, encontramos diversas publicações sobre o tema, dada sua pertinência para a prática clínica.

É uma constatação inteiramente elementar a preferência de Freud pelas artes plásticas e visuais. Podemos recuperar com facilidade os momentos em que ele se dedica a pensar a Psicanálise a partir de obras de arte, principalmente a pintura, a escultura e a literatura. Parece ser um consenso o fato de Freud ser pouco dado ao gosto pela música e sua possível relação

---

<sup>2</sup> “*La question de la voix est longtemps restée peu traitée au sein du corpus théorique psychanalytique.*” (Texto original).

<sup>3</sup> “*Analizante y analista dan su voz sin prestar demasiada atención a ella si bien tal como lo entendemos se trata de distinguir la voz en la palabra. No digo que se trate de una condición suficiente sino necesaria, ya que la cura se despliega de una voz a la otra.*” (Texto original).

com a pulsão invocante. Nenhum de seus filhos teve aula de música ou se dedicou a essa arte, algo inteiramente estranho para uma família da sociedade vienense dos fins do século XIX. Acrescente-se ainda que Freud demonstrava ter verdadeira aversão a que se tocasse piano dentro do apartamento de residência. Daí muitos deduzirem que, pela sua pouca sensibilidade ao sonoro, Freud estava quase que impossibilitado de propor algo acerca da pulsionalidade da voz. Esta constatação, que beira a crítica, parece ser insuficiente, pois, se analisamos a questão mais de perto, veremos que Freud foi o responsável por sair da cena visual e da imagética do olhar para dar lugar ao sonoro da voz. O uso do divã não é uma maneira de o paciente se acomodar no consultório, muito pelo contrário, é quando o sujeito está no divã que sente certo incômodo, algo como um inquietante desassossego. O que Freud dizia, nos seus textos sobre a técnica psicanalítica, a respeito de como os pacientes reagiam frente as suas impressões faciais, movimentos ou olhares, nos conduz a pensar que nessa imagética do olhar algo não se passava, na medida em que o olhar era um empecilho para a voz e a escuta; pois esse caráter, inclusive romântico, do tipo “olho no olho” impede a presença do analista enquanto escuta na transferência, pois analista e analisante são capturados por esse olhar que hipnotiza a ambos, reproduzindo a cena ordinária do diálogo, da interlocução e do flerte. No momento em que Freud retira sua imagem de cena pôde se instalar a escuta. Pois o analisante pôde falar livremente — submetido às leis do inconsciente —, o olhar não mais lhe hipnotizava e o analista pôde então escutar algo desse inconsciente sonoro. De modo semelhante, a transferência se instalava, não mais no apego pela estética da imagem, mas pelo soar e ressoar da voz e da presença do analista. A ausência da imagem visual do analista deu lugar à sua presença, enquanto escuta; e a ausência do olhar do analisante deu lugar efetivamente à sua voz, enquanto corpo e enquanto objeto pulsional mais próximo da experiência inconsciente. Nessa passagem da poltrona para o divã, algo acontece, pois o palavrório dá lugar à voz do sujeito do inconsciente. A magia da hipnose dá lugar à livre associação. A voz fluida, que se apoiava no olhar para falar, dá lugar ao silêncio, ao mutismo, ao gaguejar, ao murmúrio, fazendo com que a voz, enquanto objeto faltante, desponte na análise. Na ausência ou na falha do som vocal surge algo da presença do objeto voz. O silêncio grita por interpretação, demonstrando que há aí um sujeito naquilo que cala. A voz é a presença e manifestação do inconsciente na análise. A afonia, disfonia ou cacofonia do sujeito em análise mostra a inscrição, no corpo, do sintoma que se constrói na relação transferencial dirigida ao analista. O analista não se faz presente por sua imagem, mas na supressão desta, ele se presentifica, transferencialmente, na escuta, naquilo que paga em palavras, naquilo que faz com que o analisante receba sua própria mensagem de forma invertida, naquilo que volta do Outro

através do “eco” de sua voz. “A presença do analista é ela própria uma manifestação do inconsciente”; palavras de Lacan (1988, p.121) na Classe X do Seminário XI *Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*, pois o analista é, na transferência, a colocação em ato da realidade daquilo que é inconsciente, e a voz é presença na medida em que, através dela, o significante se materializa. No murmúrio, na voz alta, na afonia, nos suspiros, nos risos, no ofegar, no gaguejar, algo da voz desponta como realidade do inconsciente, indicando a presença do sujeito.

Não estamos tratando da voz no sentido da palavra, no sentido do significante que circula na análise, mas fundamentalmente, desse objeto pulsional que se constitui enquanto tal pela sua ausência, se fazendo presença na ausência. Como objeto faltante e causa de desejo, a voz se presta a fazer valer a fala, por ser a experiência mais próxima do inconsciente. A rigor, Freud soube, como ninguém, escutar a voz. Freud soube dar a esse objeto o seu lugar pulsional. Embora esse mérito reconhecidamente devermos a Lacan, não podemos esquecer que, se lhe foi possível dizer algo da pulsionalidade da voz, é porque Freud lhe deu as condições para isso.

Nesta tese, pretendemos considerar o objeto voz na sua articulação com o ritmo e o inconsciente. A voz, neste percurso, irá oscilar entre o puro som, o corpo no qual ela é levada a um tempo mítico de caos e indefinição, sem ordem nem lei, em que impera o real sonoro, por um lado; e na sua articulação com a ordem significante, com a fala, com a lei, em que impera a língua, a fala e a ordem, por outro. Entre essas duas polarizações, a voz desponta como aquilo que está no princípio e no fim, aquilo que marca o sujeito nos primórdios da sua constituição subjetiva. Nessa oscilação também desponta o elemento rítmico como aquilo que por vezes dá fluência e seqüência a voz, mas que por vezes coloca a voz em disritmia e arritmia. A voz é um objeto cadente, que cai, mas que também entra em cadência, em ritmo, perfazendo uma sonoridade e um empuxo que invocam o sujeito, tirando-o da inerte posição de objeto para colocá-lo na posição de sujeito. A invocação é esse chamado, não necessariamente sonoro, da voz que faz com que o sujeito ocupe o seu lugar (de sujeito) e não de objeto do gozo do outro. A voz pode conduzir a passagem do objeto de desejo do Outro ao lugar de sujeito, sob a égide do inconsciente.

Nosso ponto de partida será, como já foi salientado, o caráter pulsional da voz. Para isso, iremos apresentar a voz nos seus aspectos de objeto da pulsão invocante, assim como suas relações com o sintoma; algo que Freud já havia pontuado na análise do caso Dora, assim como na formação dos profantasmas ou fantasmas originários. Ainda trataremos da não

inscrição da voz na psicose e de sua perversão, discorrendo sobre os desdobramentos da voz em cada uma dessas estruturas.

Iremos abordar o ritmo e suas relações com a voz, partindo de uma definição de ritmo que inclui sua inscrição na Música, para estabelecer a sua relação com a voz e o inconsciente através da síncope e de toda articulação espaço-temporal que o ritmo acarreta. O ritmo se inscreve, fundamentalmente, no corpo na medida em que ele provoca movimentos e oscilações que fazem com que o corpo ganhe fluência e dança. O ritmo trata de uma descontinuidade no *continuum* sonoro, isso quer dizer que o ritmo é o que articula, promovendo corte e ligação, é o que coloca limite e possibilidade, o ritmo é aquilo que quebra com o apaziguamento da continuidade, introduzindo a descontinuidade. O ritmo inscreve no corpo algo de uma defasagem que aponta para uma falta iterativa que insiste em retornar em cada compasso. A esta falta, o corpo tenta suplementar na dança, mas, mesmo aí, em cada movimento, nada mais faz que reinscrever a mesma falta estrutural que o ritmo engendra. O ritmo é um elemento musical que traz em si a profanidade da música, pois ele incita o corpo à sexualidade, o ritmo instiga o êxtase do corpo.

O ritmo é o elemento musical capaz de “transportar” o sujeito a um tempo mítico da sua constituição subjetiva, a um tempo em que não há o tempo histórico — esse da linha do tempo e da sucessão dos fatos —, mas um tempo absoluto, em que reina o tempo anistórico, um tempo lógico do sujeito anterior ao advento da linguagem, um tempo real em que a linguagem vem a colocar ordem e encadeamento, inserindo o sujeito na linguagem e no mundo simbólico. O ritmo na relação espaço-temporal nos remete a um espaço sideral e a uma temporalidade absoluta, imperando a intempestividade e a disritmia própria do real que provoca o efeito de perder-se em si mesmo e na sua relação com o mundo. O ritmo é aquilo que pode colocar ordem e cadência na seqüência sonora, tirando o *infans* do caos sonoro no qual ele se encontra banhado. Por outro lado, o ritmo, na sua relação com o inconsciente, também pode ser aquilo que provoca disritmia, arritmia, descompasso. Nesse sentido, ele não é aquilo que promove a fluência mas, ao contrário, aquilo que não flui, aquilo que trava, aquilo que provoca arritmia ou disritmia na voz e no corpo do sujeito. O ritmo, nesse entendimento, pode ser aquilo que impede o sujeito na sua intencionalidade de falante. Na gagueira, por exemplo, a disritmia da voz impede o sujeito de falar; na afonia, a voz trai a intencionalidade da fala; no mutismo, a apreciação pela voz faz com que o sujeito, guiado pelo inconsciente, guarde sua voz em seu corpo ao invés de dá-la ao outro ou de perdê-la para o outro. Enfim, o ritmo pode ser aquilo que dá fluência e cadência, ou aquilo que causa arritmia e disritmia da voz e de todo o corpo do sujeito.

Tentaremos demonstrar como a voz pode portar algo do desejo que invoca o sujeito e o coloca em movimento. A voz, e não exatamente o som vocal, pode portar o desejo que invoca o sujeito e o convoca a advir enquanto tal. A voz se desdobra em duas posições: de um lado, é aquela que porta o desejo e, neste sentido, está inscrita na lei do significante e opera cortes no gozo; por outro lado, é aquela que conduz ao gozo através de seu encantamento e fascinação em que o significante é desconsiderado, em que permanece apenas um contínuo sonoro sem ordem, nem lei, em que impera o gozo que se não for barrado pela lei conduz o sujeito à própria morte. A ópera será, neste ponto, objeto de nossas análises, a fim de demonstrar como que o drama lírico engendra essa dupla articulação entre gozo e lei, entre voz e ritmo e entre vida e morte. A ópera provoca sedução e encantamento na medida em que está associada com a sexualidade da voz, na medida em que a voz provoca gozo e euforia nos ouvintes. Neste sentido, há uma associação entre a voz e a mulher que desperta a sexualidade e o gozo. A ópera encena toda essa sexualidade, não através do seu enredo, mas da sua musicalidade e, principalmente, do canto. A ópera coloca em cena toda a profanidade, desmesura, sedução e gozo da voz através do canto lírico.

A dança também será objeto de nossas análises na medida em que ela porta algo da invocação rítmica do desejo do Outro; ou seja, a dança é a prova de como o dançarino é invocado pela música do grande Outro que faz com que ele não caia no chão a cada vez que o deixa para executar um determinado movimento. A dança mostra a relação do corpo com a música, em especial, com o ritmo que, através da invocação, o conduz.

A voz oscila entre o grito e a fala passando pelo silêncio. A voz está presente neste momento anterior a linguagem, que é o grito, mas também é substrato para a fala, ao mesmo tempo em que está presente no silêncio, na condição de objeto faltante. A voz, e não exatamente o som, está presente nesta passagem do grito a fala, pois o que se passa é algo da constituição subjetiva que não se reduz a mera articulação de sons que passam, na fala, a fazer sentido, a possuir significação. A voz, nesse sentido, não é o fenômeno sonoro, mas aquilo que falta e que provoca falta no sujeito e permite a inscrição da lei subjetiva, que permite a inscrição de um tempo lógico capaz de colocar o sujeito num ritmo, numa lei que ordena a polifonia subjetiva. A voz entra no ritmo. Isso quer dizer, a voz é marcada pela lei, por uma temporalidade que institui a ordem e cadência.

A voz inscreve uma gama de polifonias e poliritmias que conduzem o sujeito a uma espécie de gozo, destituindo o sentido para que se goze com o não sentido, para que se goze com aquilo que escapa ao sentido e que coloca o sujeito em um tempo outro, em uma lalação que não está inscrita no simbólico. No campo da polifonia teremos a articulação desses sons

com o real que possibilita um outro fazer com a voz, não mais aquele gozo sedutor e mortífero, mas um gozo estético, que conduz a uma invenção, um gozo da vida que se traduz, verdadeiramente, em prazer. As polifonias vocais introduzem um ritmo totalmente articulado com a voz e o inconsciente de modo a promover uma outra inserção da música, não mais aquela que oscila entre o gozo e a lei, mas uma música que produz, como efeito, um outro arranjo que considera a lei e pode, aí, na lei, encontrar o prazer da própria vida.

Para mais bem situar o leitor frente ao percurso que pretendemos conduzi-lo, esboçaremos, em breves palavras, o que iremos tratar em cada capítulo. O primeiro capítulo se dedica a definir a voz como objeto *a* da pulsão invocante e seus desdobramentos na constituição subjetiva, no sintoma, na formação dos fantasmas originários e na sua relação com a fala e com o corpo. O segundo capítulo trata da questão do ritmo, tentando, em primeira mão, defini-lo num determinado escopo para depois articulá-lo com o som, a voz, o corpo e o inconsciente. A partir dessa delimitação do ritmo, pensá-lo nas suas relações com o som e a voz, assim como com o corpo e o inconsciente. No terceiro capítulo, iremos nos dedicar ao conceito de inconsciente; em especial, tentaremos passar em revista os principais momentos da construção desse conceito em Freud e Lacan. Não se trata de um apanhado cronológico acerca do mesmo, mas de esclarecer como que esse conceito foi inventado por Freud e retomado na leitura de Lacan para ser colocado em uma posição ainda mais radical que a freudiana, aquela que está em articulação com o real, com aquilo que ultrapassa o significante e escapa de todo e qualquer sentido. E, para finalizar, o quarto capítulo irá articular os três capítulos anteriores. É no quarto capítulo que vamos desenvolver efetivamente o ponto da tese, o que não impede que esse ponto também seja desenvolvido nos demais capítulos. Mas no quarto capítulo iremos articular esses três elementos e demonstrar de que forma eles produzem subjetividade e de que forma eles causam gozo e encantamento por um lado, e o sujeito do desejo, por outro. A voz, o ritmo e o inconsciente perfazem um caminho que vai desde o gozo do puro som da voz até ao extremo oposto, que trata da voz como aquela que porta a lei para barrar esse mesmo gozo vocal. Dessa forma, perfilam-se gozo e lei, som e significante, voz e fala, construindo uma articulação em que a voz é ritmada e esse ritmo está subordinado às leis do inconsciente.

## Capítulo I

### Sobre a voz

*[...] para sempre já que é claro pálpebras se abrem  
fecham outra vez depressa me vejo muito claramente  
desde que nada resta só a voz [...]*

(BECKETT, 2003, p.107)

Tradicionalmente, pensamos a célebre dicotomia cartesiana mente *x* corpo inserida num contexto em que, *grosso modo*, mente é algo que nos remete a um plano mais etéreo da subjetividade, algo da imaterialidade do ser, que não se exprime quer seja em sinapses, quer seja em células nervosas. Por outro lado, o corpo assume uma forte relação com a matéria e a concretude. Tanto no seu radical latino singular *corpus*, ou no plural, *corpora*, encontramos a relação com o cadáver ou aquela carne desprovida de alma, este último termo entendido como a *ânima* ou aquilo que anima, que dá vida à carne.

Dessa forma, um corpo sem alma é apenas uma carne sem vida. A alma ou mente, como era tratada pelos gregos, faz o papel do sopro que Deus provoca em Adão dando-lhe vida, animando aquela matéria. De certo modo, podemos dizer, com muita segurança, que esse debate que joga com mente *x* corpo já vem sendo aquecido há muito tempo e por diversos segmentos académicos e religiosos. No campo religioso, podemos citar a famosa dicotomia da carne como a tentação, aquilo que é pecaminoso, e a alma como a busca da purificação, da beatitude, da perfeição — em última instância, a busca por Deus. Já no domínio académico, podemos nos reportar às correntes filosóficas da Grécia antiga: os materialistas pensavam que a matéria proporcionava forma ao mundo, enquanto que os idealistas sustentavam que a idéia é que proporcionava essa forma ao mundo. Posteriormente, fomos marcados pelo pensamento cartesiano, que separa mente e corpo, em que o corpo é uma máquina a serviço da mente; já a mente, o pensamento ou a racionalidade tornam-se a garantia do *ontos* e da existência.

Na modernidade, acompanhamos uma reedição dessa dicotomia, que reaparece trajada de diferentes modos, como por exemplo: prática *x* teoria, pensamento *x* ação, ideologia *x* materialismo, vida *x* morte, corpo *x* espírito, ato *x* discurso, corpo *x* linguagem; e outras tantas que poderíamos abordar a partir dessa divisão radical que se mostra presente e atravessando o tempo e o espaço.

Para além das conjecturas filosóficas que poderíamos trilhar, e que não seriam poucas, está a pergunta: em que medida essas conjecturas trazem conseqüências para nossa prática clínica? Caso contrário, a discussão filosófica sobre o tema é apenas sedutora e, como tal, nos conduziria ao fatídico engodo da sedução. Neste sentido, a dicotomia mente  $x$  corpo, que, como vimos, pode ser atravessada por diversos outros nomes substitutivos, aparece clinicamente na própria pulsionalidade do sujeito, uma vez que o corpo não é natureza, e a mente não é um lugar do etéreo e sim da gramaticalidade do inconsciente, da pulsão, que, como tal, envolve o somato e o psíquico.

A divisão radical mente  $x$  corpo também incidiu sobre Freud, quando tentou estabelecer as relações entre o somato e o psíquico. Isso ocorreu, sobretudo, na definição do conceito de pulsão: “[...] um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente, como uma medida da exigência feita à mente no sentido de trabalhar em conseqüência de sua ligação com o corpo” (FREUD, 1915, v. 14, p.127). Quando falamos em corpo pulsional, não estamos somente reeditando, a partir de uma outra perspectiva, a relação mente e corpo, mas seguindo os fundamentos de Freud para uma nova concepção, em que não há como pensar o corpo desprovido de sua ânima, e da mesma forma é o corpo que anima o psiquismo, estando ambas as esferas subordinadas às insígnias do desejo, o que quer dizer que a falta-em-ser atinge corpo e alma, e não há porque separá-los. Freud quebra, então, com a tradicional dicotomia quando submete ambos os termos a um ponto central na psicanálise: a falta terá sua inscrição nos registros real, simbólico e imaginário, de modo que não há como estabelecer as fronteiras entre o somato e o psíquico uma vez que ambos estão submetidos à falta. (A)gramaticalidade da pulsão somente se sustenta, na medida em que atua na base das duas esferas, não fazendo do inconsciente o lugar das profundezas longínquas e isoladas da mente humana, onde reprimeriam-se os conteúdos que nos seriam desagradáveis, como foi ampla e erroneamente difundido o conceito de inconsciente. (A)gramaticalidade da pulsão nos diz de um inconsciente que está na superfície, no raso, nos atos falhos, nos rubores, nas gagueiras, nos tropeços, nos tremores, nas paralisias, enfim, é no corpo que isso se manifesta, é nesse corpo linguageiro que isso se processa, e não na pretensa interioridade do ser que nos levaria a uma visão etérea, abstrata, cósmica e mágica do psiquismo humano. Na interpretação dos sonhos, por exemplo, não é o sonho, enquanto esse rébus puramente anímico, que é interpretado. Nenhum psicanalista interpreta os sonhos, mas interpreta aquilo que o sujeito diz sobre o sonho, como esse sonho é, por exemplo, corporificado na voz, no rubor, em que o sujeito é tomado pela vergonha, pela repugnância, pelo asco; é somente na

medida em que isso, de alguma forma, se exterioriza em significantes nas associações do analisante que pode ser interpretado numa análise. Ademais, sabemos que as imagens oníricas não são, e nem poderiam ser, de todo recuperadas *ipsis litteris*, mas são, em partes, esquecidas, reprimidas, acrescentadas, associadas. Enfim, é isso que serve de “material” para o trabalho analítico e não os sonhos enquanto esse rébus pictórico.

Na perspectiva lacaniana, encontramos a relação do corpo com a linguagem, na medida em que o corpo é atravessado pela linguagem, dando-lhe outra versão, que não a biológica ou a romântica concepção da naturalidade corpórea. O corpo está submetido, assim como o sujeito, à falta; e é somente neste sentido que ele pode ser significante, que a linguagem pode atuar como um representante da falta. Não ao acaso, muitos preferem namorar pela internet, pois, ali, o real do corpo, da falta, não está presente; a imagem na tela pode ser transformada num príncipe encantado. Numa tentativa de apagamento da falta, não será preciso, neste exemplo, se defrontar com o real do corpo, esse corpo faltante, capenga, incompleto; trata-se de acreditar na ilusão da possibilidade, por via imaginária, de suturar a falta; no entanto, o real, de alguma forma, per(in)siste. A falta não é, de toda, suturada.

A voz se inscreve nos circuitos da pulsão, uma vez que ela está situada na fronteira entre o grito, ou o real do som, e a fala, ou a articulação simbólica dos sons de uma língua. A voz é corpo na medida em que exala as funções corporais, os suspiros, os sons provocados no sujeito. Isso não é uma concepção biológica da voz, ela é corpo — não biológico — na medida em que esse corpo já, há tempos, se separou da natureza. É um corpo atravessado pelo simbólico. E a voz também é linguagem, na medida em que ela não é uma função natural do organismo, e sim um produto cultural da inscrição do significante no corpo. Na passagem do grito à fala, algo se perdeu enquanto causa, fazendo emergir um sujeito imerso na linguagem, linguagem essa que marca o corpo de uma outra forma, não mais a naturalista. O suspiro ganha sentido, e a voz ecoa no sujeito como objeto da pulsionalidade, de modo a fazer circuito nas zonas erógenas, inscrevendo, no corpo, as marcas do desejo como significante da falta. Na instalação da falta, entra em cena o corpo despedaçado, padecido, incompleto, imperfeito, fraco; a voz que se esvaiu num sopro curto e fugidio exhibe um corpo em falta, quebrando o mito da totalidade e completude infalível do arcabouço biológico.

Tomaremos, a partir desse momento, a voz como tema de nossas articulações, tentando, na medida do possível, trazer as implicações clínicas que a voz, nas suas múltiplas relações, estabelece com a linguagem e com o corpo. Em primeira mão, tentaremos articular a voz e a pulsão, dado que uma das pulsões é a invocante, em que teremos a voz como objeto e o ouvido como zona erógena concernente a esta pulsão. Depois disso, esboçaremos as

possíveis relações entre a voz e a constituição dos profantasmata, ou fantasmas originários, para em seguida percorrer um caminho que articula a voz com o sintoma em análise, assim como a voz na sua relação com a angústia. Posteriormente, trabalharemos a relação do corpo e a linguagem, tentando estabelecer algumas diferenças entre a voz e a fala, para então concluirmos com uma articulação da voz e do som.

### 1.1 A pulsão invocante<sup>4</sup>

É necessário, antes de nos dedicarmos a pulsão invocante, abordarmos a própria pulsão, essa noção tão cara à Psicanálise e que se constitui em um dos seus quatro conceitos fundamentais, um *Grundbegriff*. Freud (1915) dedica-se com maior ênfase à pulsão no seu artigo *Os instintos e suas vicissitudes*, que, por conta da tradução, apresenta problemas já em seu título, uma vez que Freud, para referir-se à pulsão, utilizava o termo *Trieb*; e, para se referir ao instinto, utilizava o termo *Instikt*. Por aí, percebemos que instinto e pulsão estão longe de ser a mesma coisa. Alguns psicanalistas vão preferir denominar esse texto de *A pulsão e seus destinos*, uma vez que é da pulsão e dos seus destinos que ele trata. Ademais, não por acaso, Freud emprega o termo *Trieb*, dada a sua tradição no campo da Física, que nos passa com clareza a idéia de força, daquilo que pulsiona um movimento energético.

Para realmente restringir o termo instinto no nosso vocabulário, será necessário distingui-lo da pulsão. Na tradução brasileira da obra de Freud, em torno de 98% das ocorrências do termo instinto devem ser lidas como pulsão. Instinto, para Freud, não passa de uma necessidade fisiológica do organismo, provocada por um estímulo exterior. Possui um objeto determinado e capaz de satisfazer essa necessidade. A força do instinto é momentânea, sendo sanada à medida que o instinto é satisfeito. Por instinto, podemos citar exemplos relacionados à fome, à sede e ao sono. Dessa forma, a fome, por exemplo — digo a fome enquanto instinto, e não o nosso apetite cotidiano — tem um objeto pré-determinado, exerce uma pressão temporária, é satisfeita à medida que a necessidade é suprida e está inscrita no campo daquilo que é da ordem da necessidade.

---

<sup>4</sup> Harari (2007) em seu recente livro *Palavra, violência, segregación y otros imromptus psicoanalíticos* propõe a expressão “pulsão fonante” ao invés de “pulsão invocante”. O autor argumenta que o termo “invocante” faz referência ao apelo, ao chamamento ou a um pedido de proteção divina, o que não representaria efetivamente o caráter pulsional da voz. Já o termo “fonante” representaria todo o caráter pulsional da fonação e os seus efeitos sobre o corpo e o sujeito. A utilização da expressão “pulsão fonante” nos parece inteiramente inovadora, algo que ainda não conseguimos elaborar com precisão. Por isso, preferimos, ao menos neste momento, utilizar o tradicional e já convencionado termo “pulsão invocante”.

Já a pulsão não se inscreve na ordem de uma necessidade, e sim na ordem do desejo, esse desejo que é proveniente da falta. A pulsão não se origina de um estímulo externo, e sim de um interno ao sujeito, de modo que não há como fugir ou evitar a pulsão. A pressão da pulsão exercida sobre o sujeito é constante, uma *Konstante Kraft*, em que não há pausas, nem mesmo satisfação completa. A pulsão não tem um objeto pré-determinado, qualquer objeto pode, *a priori*, ser eleito como um objeto para a execução da pulsão. Neste sentido, a pulsão não se satisfaz totalmente, pois aquele objeto é um substituto de outra coisa impossível e este objeto não dá conta de satisfazê-la. A pulsão elege um objeto para o sujeito, e este acredita ser este o objeto que vai lhe trazer a satisfação, a completa plenitude, ou mesmo, a felicidade. A satisfação da pulsão ocorre somente de forma parcial. Ela nunca é totalmente satisfeita.

Faz-se necessário passar em revista, um a um, os quatro termos que constituem a pulsão, a saber, *Drang* (pressão), *Ziel* (alvo), *Quelle* (fonte), *Objekt* (objeto). O *Drang* é a excitação, não por uma estimulação externa, mas por uma estimulação interna capaz de formar um suplemento de energia identificado à descarga. O *Drang* é o “[...] motor, a quantidade de força ou a medida da exigência de trabalho que ela representa” (FREUD, 1915, v.14, p.127). A pulsão, nesse sentido, é uma força constante, com toda a precisão que esse termo requer. No seu parentesco com a Física, a pulsão é algo que pressiona com uma força constante, sem interrupções ou variações.

O *Ziel* é o alvo ou finalidade que a pulsão busca. Todo leitor de Freud não demora muito para compreender que toda pulsão busca a satisfação. O *Ziel* então seria o alvo da pulsão, certo? Em partes, pois é certo que a pulsão tem um alvo e sua finalidade é atingir esse alvo, mas isso não significa sua satisfação — por exemplo ocorre na sublimação. Como veremos mais adiante, ela é um dos quatro destinos da pulsão, inibida no seu alvo, na medida em que não o atinge, ou seja, a sublimação é a pulsão inibida no seu alvo, que é sexual. Logo, sua satisfação é parcial; mas isso não significa dizer que outras pulsões que não são inibidas no seu fim se satisfazem plenamente. A satisfação de uma pulsão só pode ser parcial. Nas palavras de Freud (1915, v.14, p.128): “A experiência nos permite também falar de pulsões que são ‘inibidas em sua finalidade’, no caso de processos aos quais se permite progredir no sentido da satisfação pulsional, sendo então inibidos ou defletidos. Podemos supor que mesmo processos dessa espécie envolvem uma satisfação parcial.” A satisfação é paradoxal, porque a pulsão está e não está dependendo do alvo, uma vez que ela sempre é parcial, embora o alvo sirva para conduzi-la para uma direção ou para uma finalidade.

O *Objekt* de uma pulsão é o que de mais variável ela tem, uma vez que na pulsão não há um objeto previamente delimitado; qualquer objeto pode ser usado para a pulsão atingir

sua finalidade. Na pulsão, a satisfação não está no objeto, como é o caso do instinto em que um objeto é capaz de suprir uma necessidade; a pulsão se satisfaz em sua própria zona erógena, e não no objeto. Dessa forma, uma pulsão pode eleger mais de um objeto no decorrer de seus destinos, assim como um objeto pode estar a serviço de mais de uma pulsão, podendo inclusive ser partes do corpo. No caso das zonas erógenas, podemos perceber, com clareza, que a satisfação não está no objeto, e sim na própria zona erógena. É o caso da região oral, pois a satisfação pulsional não está no alimento ou no dedo que é sugado, mas no prazer obtido pela estimulação dessa zona erógena. Para Freud (1905, v. 7, p.169) “O sugar com deleite alia-se a uma absorção completa da atenção e leva ao adormecimento, ou mesmo a uma reação motora numa espécie de orgasmo”. Freud (1905, v. 7, p. 171) afirma ainda que, “A criança não se serve de um objeto externo para sugar, mas prefere uma parte de sua própria pele [...] ‘pena eu não poder beijar a mim mesmo’”. O seio, considerado objeto *a*, objeto causa do desejo, não é promovido à condição de objeto privilegiado, pois o prazer está no contorno, na borda da zona erógena, no circuito que volta, que retorna à zona libidinizada.

A *Quelle* pode ser entendida como aquilo que inicia uma pulsão. Pode ser de ordem psíquica ou orgânica, é a fonte da pulsão. Guiando-nos pela ordem do desejo, a fonte é o próprio desejo, na medida em que este advém da falta. Na falta, a pulsão se realiza em seu circuito, que é desde sempre um circuito parcial, que retorna, que não se refere à totalidade da reprodução e do encaixe perfeito. Uma vez que não há encaixe, a pulsão contorna seu objeto, bordeia de modo a retornar sobre a zona erógena. Logo, o prazer não está no objeto, mas no retorno sobre a zona erógena. Desta forma, a pulsão atinge sua satisfação sem atingir seu alvo. A metáfora aludida por Freud, de uma boca que beija a si mesma, não é sem razão, pois esta boca somente poderia ser uma boca fechada, costurada, em silêncio, uma boca que tenta obstruir o buraco. Esse é o mito do encaixe, já dito por Aristófanes no *Banquete* de Platão (2001). Há também, aí, um absurdo; como poderia uma boca beijar a si mesma, sendo que a boca é por excelência esse buraco de onde emana a voz, a demanda, o grito, o sopro significativo, a insatisfação. Trata-se de uma boca que está escancarada, pronta para devorar.

Freud (1915), na seqüência do texto *A pulsão e seus destinos*, expõe os quatro destinos da pulsão, a saber: reversão ao seu oposto, retorno em direção ao próprio eu (*self*) do indivíduo, repressão e sublimação. Quanto à reversão ao seu oposto, Freud aponta dois processos de natureza diferentes: um é a mudança da atividade para a passividade, como por exemplo, torturar e olhar é substituído por ser torturado e ser olhado; e o outro é a reversão de seu conteúdo, por exemplo, a transformação do amor em ódio.

No que se refere ao retorno em direção ao próprio eu, sabemos que, nos pares sadismo-masochismo e exibicionismo-escopofilia, o que é exibido ou torturado não é o objeto, e sim o retorno de ser olhado e ser torturado. O retorno ocorre no sentido de que o exibicionista não quer se mostrar, e sim ser visto se mostrando, está em jogo o olhar em direção ao eu. Assim como o masoquista não quer apanhar, e sim fazer-se apanhar; existe aí uma atividade, o masoquista é, todavia, um sádico porque nesse retorno em direção ao eu há uma identificação com aquele que bate; e o sádico goza não ao bater, mas ao se identificar com aquele que apanha. A rigor, no sado-masochismo não é a dor que está em pauta, mas a excitação sexual provocada pela alteração passividade-atividade que proporcionar um mais gozar.

Em relação à repressão e à sublimação, observamos que a repressão não é total, ela também tem sua eficácia parcial, sendo parcialmente bem sucedida, e parcialmente mal sucedida quanto ao seu intuito. Sobre a repressão, Freud desenvolveu um artigo à parte que não será abordado por conta de nosso intuito nesse momento. Quanto à sublimação, este é um dos pontos obscuros do pensamento freudiano, pois os textos sobre sublimação foram, em grande parte, eliminados pelos nazistas durante a tomada de Viena na Segunda Guerra Mundial. Sabe-se que a sublimação é a passagem da pulsão de um estado sexual, propriamente dito, para um estado extratificado da cultura, em que aparecem as atividades relacionadas à cultural e às atividades de interesse para a sociedade. Neste sentido, ela é menos narcisista e com fins sociais e culturais mais bem definidos quanto a sua execução, se comparada com as pulsões de auto-preservação e de auto-erotismo. Em relação à sublimação, também não nos deteremos muito mais do que isso, uma vez que não é o foco de nosso interesse, pelo menos neste momento.

Para resumir, podemos dizer que os destinos das pulsões são guiados por três grandes polaridades: a atividade-passividade, no nível biológico; a relação sujeito-objeto, no nível real; e o prazer-desprazer, no nível econômico.

Se tomarmos a pulsão invocante e partirmos do enunciado: “Os ouvidos são, no campo do inconsciente, o único orifício que não se pode fechar” (LACAN, 1988, p.184); percebemos que a voz é pulsional e, diferentemente do olhar, não se volta para o sujeito, e sim vai em direção ao outro. A pulsão invocante pode invocar o outro para ‘fazer-se ouvir’, e aí sim há um retorno. A voz é um corpo pulsional, na medida em que não deriva de um estímulo externo; é constante quanto a sua pressão, busca a satisfação. Mas o objeto voz não é apreensível, por mais que os foneticistas desenvolvam aparelhos ultrasofisticados para captar espectros da fala; enquanto objeto da pulsão, ela não é senão contornada, um objeto faltante.

Por mais que o sujeito utilize a voz para preencher o vazio angustiante do silêncio, essa voz escapa, quer na forma de afonia do neurótico, quer nas alucinações auditivas do psicótico. Ela é objeto causa de desejo, logo objeto faltante.

## 1.2 O ouvido: um buraco erógeno

Para cada pulsão, há um objeto que se circunscreve numa determinada zona erógena. A zona erógena é, a rigor, “[...] parte da pele ou da mucosa em que certos tipos de estimulação provocam uma sensação prazerosa de determinada qualidade.” (FREUD, 1905, v.7, p.172). Qualquer parte da pele ou da mucosa pode tornar-se uma zona erógena, ou uma zona prazerosa, quando atravessada por um processo de libidinização. A pele é o órgão sexual por excelência, na medida em que sofre as estimulações do exterior e do outro; neste sentido, toda e qualquer excitação corporal como cócegas, rubores, risos, cacoetes, arrepios são excitações sexuais que produzem um misto de prazer-desprazer. Em outras palavras, podemos dizer que se trata da inscrição, no corpo, de significantes que advêm do Outro. Dessa forma, é facilmente passível de se notar como as excitações acima mencionadas são produzidas na articulação com o outro: o sujeito não consegue se fazer cócegas, é somente pelo outro que isso ocorre.

Freud (1905) estabelece, como uma das condições essenciais para a produção de uma zona erógena, o caráter rítmico presente nas excitações produtora de prazer/desprazer. Este caráter é fortemente perceptível no que tange à ritmia da voz, que condiz com a teoria fonética de uma cadência da fala na produção de significantes, ou seja, a chamada *parole* saussureana, assim como as arritmias presentes em patologias da linguagem. O caráter rítmico da pulsão invocante será tratado mais adiante, em tópico especial sobre o assunto. No momento, basta lembrarmos da ritmicidade da pulsão, claramente expressa na passagem: “O chuchar [...] consiste na repetição **rítmica** de um contato de sucção com a boca (os lábios), do qual está excluído qualquer propósito de nutrição” (FREUD, 1905, v.7, p.169, grifo nosso).

A zona erógena onde se inscreve o objeto voz da pulsão invocante é o ouvido. As zonas erógenas privilegiadas são assim denominadas porque apresentam a característica de orifício, e, como tal, provocam a abertura e fechamento, posição estrutural que, para além da anatomia da boca, ânus e olhos — que abrem e fecham seus orifícios — é própria daquilo que é inconsciente. Entre a abertura e o fechamento há uma fenda, tal como Lacan demonstra a própria abertura e fechamento do inconsciente ao se utilizar da figura topológica denominada

*banda de Moebius*<sup>5</sup>. No entanto, o ouvido parece ter uma característica diferencial: do ponto de vista anatômico, não pode se fechar. No entanto, é totalmente possível, como observa Harari (1990), pela via simbólica, alguém não querer escutar.

De início, Freud havia postulado duas pulsões, oral e anal, às quais, Lacan acrescenta outras duas: a escópica e a invocante. Para cada pulsão elege-se um objeto, denominado por Lacan de objeto *a*, objeto privilegiado na dinâmica intrapsíquica que será investido de um brilho fálico, capaz de encarnar o objeto que supostamente irá aplacar a falta. No entanto, este objeto é causa de desejo por não suturar a falta. Para a pulsão oral, o objeto será o seio, e a zona erógena, a boca; para a anal, o objeto será as fezes, e a zona erógena, o ânus; para a pulsão escópica, o objeto será o olhar, e a zona erógena, o olho; e, para a pulsão invocante, a voz será o objeto, e o ouvido a zona erógena.

Se a constituição das zonas erógenas, oral e anal, se dá por um processo rítmico do toque (contato pele a pele), as zonas erógenas lacanianas, relativas às pulsões propostas por Lacan (1998), ocorrem de forma não palpável. No caso da voz, constatamos que é pela musicalidade e ritmia sonora presentes na lalação materna que se sexualiza o ouvido como zona erógena. Essa erotização ocorre em função de certa “sonata materna”<sup>6</sup> que remete a uma lalação do Outro materno que sexualiza o ouvido, tornando-o erógeno. Freud afirma, sobre a pulsão oral, que qualquer parte da pele ou da mucosa encontram satisfação mediante a sucção rítmica. No ouvido, poderíamos dizer se tratar de uma lalação rítmica e não de uma sucção rítmica. É no ouvir certo conjunto de sons articulados e ritmados que o sujeito goza na sua relação da pulsão com o objeto *a*. As pulsões são auto-eróticas, ou seja, encontram como zonas de prazer partes do corpo do sujeito, de modo que na pulsão invocante é a voz que ressoa no sujeito, cujo eco provoca uma estimulação da voz, que pode muito bem ser transladada da voz de um outro. No caso da perversão, é a voz escandalizada do outro que retorna para o sujeito como gozo naquilo que escuta de sua própria voz. Assim como Lacan (1998) nos diz que o emissor recebe sua própria mensagem pela voz do receptor; a pulsão invocante é auto-erótica, na medida em que recebe o retorno de sua própria voz, mesmo que pela voz de um outro. “[...] nos bastou apenas retomar da boca do opositor para nela reconhecer a marca de nosso próprio pensamento” (LACAN, 1998, p.299).

---

<sup>5</sup> “Trata-se de um objeto físico que pode ser facilmente construído. Para tanto é suficiente que se tenha uma tira de papel, colando-a sobre si mesma com um movimento de torção [de 180°]” (GRANON-LAFONT, 1990, p.25). Sugiro ao leitor que tente construir este objeto topológico e perceberá que não há interior, nem exterior.

<sup>6</sup> Expressão de Pascal Quignard (1987).

### 1.3 A voz como objeto

Quanto à pulsão invocante — objeto de nossas investigações — tratamos da dimensão vocal ou (a)fônica: os sons do corpo e o silêncio, uma vez que o objeto *a* se mostra na alternância entre presença e ausência. Desde já, vale uma observação que pretendemos detalhar mais adiante: trata-se de entender a voz diferentemente da fala, para não correr o risco de cair em uma lingüística da fala. A voz, enquanto objeto *a* da pulsão invocante, não articula significantes lingüísticos, não está necessariamente no campo simbólico dos sentidos. Se formos aproximá-la de algo, ela estaria mais perto do grito do que da fala, na medida em que a voz é um traço que marca a ausência de sentidos ao mesmo tempo em que pode demandá-los. A ausência de voz; afonia, por exemplo, tão recorrente nas sessões psicanalíticas, denota um silêncio que grita por significação. Essa ausência da voz explícita, em ato, a falta do objeto faltante, a retenção deste objeto como forma de não dar ao outro o objeto que também lhe falta. Quando nos referimos ao objeto *a*, estamos nos referindo a um objeto que está sempre em falta, não se tratando de um objeto perdido, no sentido de que em algum lugar existiu e foi, posteriormente, perdido; mas de um objeto que é, na sua propriedade mesmo, em falta. Por isso ele também é denominado objeto causa de desejo, uma vez que ele é um objeto faltoso. O objeto causa de desejo (objeto *a*) deve ser diferenciado do objeto de desejo, que, ao contrário do objeto *a*, é um objeto de presença e não de ausência (ou falta), pois o objeto de desejo tenta suprir a falta primordial do objeto *a* que causa o desejo. Em outras palavras, há uma falta primordial, esta do objeto *a*, que causa o desejo e este tenta eleger um objeto que aplaque esta falta.

A voz e o olhar se constituem, pulsionalmente, por uma característica que poderíamos, com todo cuidado, dizer “virtual”, na medida em que são objetos que escapam do campo do apreensível e do palpável, diferentemente das pulsões freudianas, cujos objetos se constituem de um modo mais palpável e carnal, como as fezes e o seio. Embora todos sejam, na verdade, representantes da falta, o olhar e a voz estão circunscritos numa dimensão espectral, cuja volatilização é claramente perceptível. É o que referencia Harari (1997, p.194): “Por outro lado, ambos os objetos *a* ‘surgem’ mais velados, em uma primeira aproximação; a relação com o corpo, a relação ‘carnal’, manifesta-se mais problemática para seu entendimento, diferentemente dos *a* freudianos”. No entanto, não podemos igualar voz e olhar. O olhar parece ter uma concretude ainda mais representativa do que a voz: é comum ouvirmos as pessoas afirmarem, com veemência, utilizando-se de um pleonasma: “mas eu vi com meus próprios olhos”; para justamente diferenciar do “ver” com os ouvidos, os quais, segundo este

ditado, não mereceriam o mesmo crédito. Da mesma forma, a expressão: “sou como São Tomé, só acredito vendo”, demonstra certo afã e a primazia do olhar em detrimento da voz e do ouvir.

O olhar é valorizado pelo humano, dada a dimensão da presença que se faz necessária, o olhar somente se dá na presença, na imagem que se descortina, tal como no teatro charcotiano, em que a histérica encenava aos *élèves* que a observavam de olhos bem abertos. Esta cena foi modificada com a inserção da *Talking Cure*, ou mais propriamente, a escuta freudiana nos colocou frente a uma outra posição que quebrou com a imagética do olhar. Com Freud, tratava-se de falar de algo que incomoda para alguém que não se vê. Neste sentido, das quatro pulsões, a voz é a mais espectral e volátil, porque parece estar, a todo tempo, no jogo da presença/ausência. Poderíamos inclusive, arriscar a dizer que a voz é o objeto faltante por excelência, na medida em que se perde no tempo e no espaço e na medida em que entra no jogo a continuidade/descontinuidade característica do inconsciente.

Ademais, a voz é penetrante por condição, mesmo que não se queira ouvir, ela entra pelo orifício auditivo com toda sua força pulsional. O Outro ao proferir ou pró-ferir sua enunciação provoca a violência da linguagem sobre o sujeito (bebê), fazendo a voz penetrar no *infans* para colocá-lo no circuito pulsional do desejo, para fazer emergir aí um sujeito. A voz é o objeto da pulsão invocante, essa pulsão que se inscreve no que invoca, convoca, evoca, faz sujeito através da voz. A voz se instala nesse corpo pulsional na medida em que faz do corpo algo além da carne; na medida em que engendra o vazio angustiante do silêncio de uma boca aberta. Não ao acaso, a voz é, para a Psicanálise, a via pela qual acessamos o inconsciente, dada a sua proximidade com a falta e com a aposta em ato no desejo. Com a Psicanálise, a prática da escuta passou a ser o seu centro gravitacional, não mais o olhar romântico do flerte, nem mesmo o “olhar nos olhos” do paciente, tal como na hipnose ou em situações sociais em que alguém diz: “olhe para mim enquanto lhe falo”; mas a vocalização dos suspiros, espasmos, fala, evocam aquilo que é do inconsciente.

A voz parece então paradoxalmente como o objeto penetrante da pulsão, assim como o mais volátil e inapreensível; aquilo que está sempre em falta, por mais que os analisantes falem e vocalizem mais e mais; há um silêncio nesta lalação, um silêncio que demonstra a fugacidade do objeto, a perda sideral dos sons, aquilo que soa (des)aparece no que ecoa. Neste sentido, o que é vocalizado é da ordem do chamamento, da (pro)clamação; em que há um sujeito que clama por algo, demanda ser amado, demanda algo que aplaque a dor de existir. Essa é a condição do humano, dado o caráter de falta e de ausência. Na continuidade sonora das vogais se interpõe a descontinuidade consonantal, condição para o advento do sujeito

sideral do inconsciente. É frustrando a demanda que emergirá o sujeito, é quebrando com o clamar que se dará lugar ao desejo. A voz está no centro da constituição do sujeito por onde perpassam as questões vinculadas à demanda e ao desejo. A voz é uma imaterialidade que ressoa no sujeito, de modo a inscrever marcas no corpo, marcas que produzem imperativos, pausas vazias, pausas preenchidas, afonia, disfonia, cacofonia. As vozes do psicótico, por exemplo, são, como veremos adiante, recheadas de imperativos, os quais ele terá que cumprir, em geral, para evitar um grande mal à civilização ou uma catástrofe mundial. Seja na abundância de vozes, como no psicótico, seja na escassez, como na afonia histérica, o que se constitui de forma diferente, evidentemente, é o circuito vocal na sua relação com o sujeito, o fantasma e o corpo. A voz, ao fazer circuito no sujeito, articula-se de tal maneira com o fantasma, de modo a produzir, no corpo, abundância ou escassez.

A rigor, a voz, ao menos na neurose, sempre é do Outro, na medida em que isso fala no sujeito, apesar dele. As vozes brotam das cordas vocais, mobilizando laringe, glote, boca, dentes, ar, pulmões, e pervertendo as funções biológicas destes órgãos, dado que não foram feitos naturalmente para a função da fala. “A fala não é uma atividade simples executada por um ou mais órgãos biologicamente a ela destinados” (SAPIR, 1985, p.15). As vozes escapam ao controle dos falantes, elas emitem sons, talvez os mais esdrúxulos possíveis, como um espirro, um sopro, uma tosse, uma gargalhada que insiste em colocar o sujeito numa articulação singular com o inconsciente e o sintoma.

A voz, como pulsão invocante, evoca o sujeito por via da invocação do grande Outro. Ela é, neste sentido, penetrante e violenta, pois é necessário operar um corte, uma fissura que deve ser aberta, para a entrada dos significantes, da falta e do desejo. A voz da mãe, que tranquiliza e seduz a criança, é a mesma que a violenta, por sexualizar o corpo do *infans* (etimologicamente, aquele que não fala); por instalar a voz nos circuitos pulsionais do sujeito que está por vir. A voz da mãe, envolta de picos prosódicos, do cântico de ninar, ou se quiserem, de uma lalação, de um “manhês”, instala, no sujeito, a pulsão invocante com o objeto voz. Mais tarde, o sujeito fala por ter sido falado, vocaliza, por ter sido vocalizado, convocado a ser sujeito, invocado deste lugar; e a partir de então, a voz será isso, que como sempre, fala nele, apesar dele.

A alusão aos assim chamados sinais extralingüísticos, como por exemplo: flatos, suspiros, tosses ou soluços — é ainda mais ilustrativa. Por terem sofrido menos as insígnias da repressão e por terem uma relação mais tênue com a ordem significativa da linguagem, quando comparados com a fala, por exemplo, os sinais extralingüísticos nos mostram a voz nua e crua em toda a sua fugacidade, nos mostram a voz na sua relação com o corpo

pulsional. Quanto mais o sujeito tenta controlar essa “exalação” da voz, mais longe ela fica de seu controle. O sujeito tenta controlar essas protuberâncias da voz, e quanto mais se esforça para isso, menos sucesso alcança em seu intento. Na fala, tanto os sinais “extralingüísticos” como os denominados de paralingüísticos<sup>7</sup> são marginalizados pela Lingüística e recuperados pela Psicanálise como manifestações de um corpo pulsional inscrito numa ordem imaginária, simbólica e real.

A voz que vem do Outro está inscrita na lei do significante. Dadas as características do supereu presentes na voz, a voz é do Outro; logo, dita uma lei, porta uma ordem, e será esta voz que limitará o excesso de gozo na sedução musical do canto materno. A voz do Outro é a da linguagem parental da exigência, da lei, do pai. É aquela que constitui sujeito, por barrar o gozo da sonata materna que, se levado aos seus extremos, provoca uma sedução tal que conduzirá o sujeito à morte, sendo necessário que a lei intervenha através do significante veiculado pela voz. “A voz da qual se trata é a voz enquanto imperativa, enquanto ela reclama obediência ou convicção, enquanto ela se situa, não em relação à música, mas em relação à palavra” (LACAN, 2002, p.317).

#### 1.4 As vozes freudianas

Freud (1891), já nos estudos sobre Afasias, estabelecia a distinção entre a representação palavra e a representação coisa, de modo que a representação palavra era basicamente palavra falada, enquanto a representação coisa aludia ao objeto. Freud nunca tomou a voz como objeto de uma pulsão, no entanto trabalhou clinicamente dessa forma, de modo que Lacan pôde estabelecê-la como objeto *a*. As vozes, em Freud, percorrem um trajeto que vai da já citada *Talking Cure*, passando pelas lamúrias das históricas que Freud pôde escutar. Posteriormente transladada para a psicopatologia da vida cotidiana - como nos lapsos da fala — a voz quebra onde pretensamente a fala faria cadeia, para então abordar a voz na sua relação com os sonhos e os chistes, até chegar ao supereu vocal de Schreber.

A relação da voz com a *dementia paranoides* e com a histeria será abordada em tópico especial, mais adiante, sobre a voz e os desdobramentos do sintoma. Por enquanto, vamos nos reportar a este conteúdo freudiano, em que a voz aparece de uma forma quase como periférica, mas que toma um sentido central para nosso trabalho. Trata-se da relação da voz com os lapsos da fala, na medida em que os lapsos são languageiros, mas não dizem respeito

---

<sup>7</sup> De acordo com o significado do radical latino *para* – à margem de; deduzimos que os sinais paralingüísticos são aqueles marginalizados no estudo da linguagem.

apenas à Lingüística: são formações do inconsciente, cujas vozes nos tomam a palavra e nos fazem dizer outra coisa diferente daquilo que a consciência havia planejado. Os lapsos não ocorrem por conta de um deslize, mas são a substituição de um som por outro ou, em muitos casos, provocam uma pausa no som que tem como efeito um outro sentido. O lapso não pode ser entendido como uma perturbação da linguagem, em que uma palavra perturba outra por estar próxima do som ou do sentido. A perturbação causada pelo lapso é de ordem inconsciente e provoca um colapso na cadeia falada: surgem afonias, gagueiras, balbucios que implicam não uma palavra isolada ou uma expressão, mas sim toda a cadência do sujeito, na sua vocalização rítmica. Essa vocalização rítmica é abruptamente cortada, cindida por um lapso, provocando uma síncope no sujeito que pode ser traduzida, na voz, em gagueira, afonia e similares; ou em outras partes do corpo em jeitos e trejeitos bizarros: um espasmo, uma tontura, um tropeço. O caro leitor poderá achar estranho o fato de a voz estar envolvida no lapso de língua, pois isto não seria da articulação do significante com o sentido? Perfeitamente. No entanto, cabe salientar que em muitos lapsos não se trata de uma palavra que é trocada por outra, ou por um vocábulo. Trata-se de uma palavra que é trocada por um sopro, por exemplo, em que não há nem significante, nem sentido, mas que, enquanto lapso, esse sopro provoca um efeito desconcertante no sujeito. Lacan (1976) denomina de efeitos da voz sobre o significante.

Nos sonhos, Freud (1900) prioriza o olhar, dado que o rébus é pictórico. No entanto, bem sabemos que os restos diurnos que compõem um sonho advêm tanto do olhar, da cena, como também da vocalização, de um grito, de um sussurro ao pé do ouvido. Os restos vocálicos, marcas de traços sonoros vocalizados, evocam a elaboração dos pensamentos oníricos latentes, da mesma forma que se traduzem, pela voz, no conteúdo manifesto. Isso porque o sonho, para a Psicanálise, não é efetivamente o rébus sonhado e sim o que disso é invocado no sintoma vocal e que convoca interpretação. Dessa forma, a voz atua, pelos restos sonoros diurnos, na elaboração dos sonhos e também na exteriorização desse rébus interior. “Traduzir”, ou melhor, transladar na voz, a cena pictórica é a condição de interpretação para uma Psicanálise que refaz, às avessas, o trabalho do sonho.

Nos chistes, a voz opera nas escansões, nos cortes, nos suspiros que provocam nas palavras um significante novo, de onde surge um outro sentido, que dá o caráter chistoso e/ou cômico, dadas as interfaces entre os chistes e as formas de comicidade. Ler *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905) não provoca no leitor brasileiro o mesmo efeito que no leitor alemão, que consegue, via escrita, escutar o som vocal de cada chiste e, com isso, o efeito prazeroso de um chiste. Em uma tradução latina do mesmo texto, não é, de todo,

possível a tradução dessa voz que sacode o sentido. Da mesma forma, a pergunta de como o gaúcho brasileiro fala “alemão” é incompreendida por um alemão. Segundo informações da fronteira, o gaúcho fala: *Deutsche* (dói tchê). Para citar um outro exemplo, num encontro social com um psicanalista argentino, alguém fez a seguinte piada: “Hoje em dia ou você Freud ou você se Freud”. O referido psicanalista ficou sem entender, pois além do não compartilhamento do contexto cultural, há uma sonoridade na língua portuguesa entre o nome Freud e a expressão “se foder”, que faz referência ao ato sexual propriamente dito, que não está presente na sua vocalização castelhana. Isso é quase intraduzível, e quando traduzível, perde seu efeito jocoso e cômico, ou seja, a voz nesses chistes produz um efeito ao nível do som, é por uma diferença sonora que surge um outro significante que remete a outros sentidos e serão esses sentidos que constituirão o caráter chistoso.

Em *Os chistes...*, ainda teremos a tradição da oralidade ao se contar um chiste ou uma piada. Há muitas delas que não podem ser transcritas, sob o risco de perderem seus feitos chistosos. Por mais que o sentido seja compreensível, sabemos que é, na maioria das vezes, pelo seu efeito *non sense* que um chiste obtém sucesso. Outro efeito é o lacônico, que se processa na voz ou na ausência desta. Os chistes não possuem uma propriedade pictórica, como é o caso dos sonhos. Em geral, eles são vocalizados. Outra propriedade dos chistes são os trocadilhos provocados pelos sons que se assemelham e se distanciam, assim como certo jogo de palavras em que o que é “jogado” não é a palavra em si, mas o som. “Um trocadilho é um mau jogo de palavras, já que joga não com a palavra mas com o seu som” (FREUD, 1905, v.8, p.52). Mais adiante, voltaremos a abordar a questão dos chistes, articulando-os com o ritmo na voz do orador, e com a rima e o cômico.

É curioso notar como as crianças divertem-se e passam horas em volta de brincadeiras que buscam mexer com a voz, quer seja na sua relação com o sentido ou com o próprio som. As crianças costumam, por exemplo, repetir inúmeras vezes uma mesma palavra até que ela se descole do seu sentido, tornando-se apenas uma seqüência sonora. Em outra brincadeira, encantam-se ao escutar, quer numa montanha quer numa colina, o eco de sua própria voz. Ademais, podemos enumerar as brincadeiras de dizer nomes de traz para frente, as cantigas de roda — sempre embaladas por uma marcação rítmica bem definida —, os esforços ao aprender a assobiar e outros sons provocados pela voz, como a nasalização e as oscilações entre vozes graves e agudas. Tudo isso nos dá indícios do lugar da voz no psiquismo e o quanto ela provoca encantamento quando dissociada do sentido da fala ou de qualquer outro sentido. Há um gozo em vocalizar, em tocar, por pouco que seja, nesse real do som e ir além do sentido. Mas isso não é de todo suportável, faz-se necessário que a lei do significante retome seu lugar

de ordem para barrar o gozo do real sonoro, este que forclui o sentido. Com a lei do significante, o sentido também retoma seu lugar na intersecção entre o simbólico e o imaginário. A criança, nesses exemplos, descola-se do sentido para poder tocar minimamente o real e, posteriormente, retornar ao simbólico e ao imaginário.

Uma forte crítica circulou por certo momento no meio psicanalítico, segundo a qual Freud não gostava de música, não costumava ir à ópera, proibia seus filhos de tocarem algum instrumento e tinha verdadeira aversão ao fato de se tocar piano dentro do apartamento. Freud foi criticado por ser pouco sensível à música, se comparado com as artes plásticas, e esta insensibilidade seria o motivo pelo qual Freud não se ateuve a pulsão invocante. Esse tipo de crítica circulou, por exemplo, em um livro de Caïn (1982) cujo título é *Psychanalyse et musique*, em que o autor relata essas informações obtidas através de uma declaração de um dos filhos de Freud. Tal crítica nos parece inteiramente absurda, pois as preferências pessoais de Sigmund Freud para as artes não nos interessam enquanto psicanalistas, por maiores que sejam as relações que elas possam ter com a Psicanálise. Interessa-nos, de fato, investigar até que ponto Freud deu condições para Lacan propor a pulsão escópica e invocante ao lado das já freudianas: oral e anal. O fato de Freud não ser atraído pela pulsionalidade invocante que a música pode despertar não invalida toda a sua escuta dos sons nesses momentos em que tentamos, nesse subtítulo, recuperar a obra freudiana. No nosso entender, Freud poderia não ser muito dado a música, mas soube como ninguém escutar o sonoro e deu condições para Lacan formular algo da pulsão invocante. Aliás, essa foi a verdadeira escuta da pulsionalidade invocante que Freud nos proporcionou. Há um livro, *Freud et l'univers sonore: le tic-tac du désir*, de Edith Lecourt (1992) — psicóloga, psicanalista e musicista, nada próxima do movimento lacaniano, pode-se dizer inclusive contrária às idéias do mestre francês — que merece ser mencionado. Nesta obra, a autora faz uma dedicada pontuação dos momentos em que Freud trata da questão do sonoro, e isso nos faz perceber que não são poucos esses momentos como muitos deduzem. De resto, cabe dizer ainda que, se Freud não tivesse escutado a sonoridade do inconsciente, a psicanálise, tal como a concebemos hoje em dia, não existiria.

### **1.5 As vozes do fantasma**

A voz mantém uma íntima relação com a constituição dos fantasmas. O fantasma é uma formação muito específica. Devemos, antes de tudo, assinalar uma precisão terminológica que tem efeitos conceituais. Freud utiliza o termo *Phantasie* para designar

fantasma; no entanto, a tradução literal é fantasia. Geralmente, os leitores provenientes de línguas latinas, associam a esse termo as fantasias diurnas, os devaneios, as fantasias conscientes que em nada se relacionam com o termo freudiano. A adoção da tradução ‘Fantasma’ convém melhor, na medida em que não se trata das fantasias conscientes, como seriam as alegorias de carnaval, nem tampouco das almas penadas ou assombrações de filmes de terror. O termo fantasma alude, então, à certa posição do sujeito frente a realidade e à maneira como conduz sua vida. Na relação sexual, o fantasma é acionado para suprir aquilo que falta ao encontro sexual, ou seja, é na falta que o fantasma exerce sua função para o gozo do sujeito. O fantasma aciona um dispositivo próprio do sujeito que o submete a uma determinada condição que provoca o gozo. É, por exemplo, no ‘fazer-se bater’ – axioma de um fantasma – que o sujeito apanha tanto da vida. Aquilo que para uma análise sociológica ou mesmo psicológica seria sofrimento, desespero ou baixa auto-estima, na leitura psicanalítica assume o caráter de condição do gozo do sujeito, a maneira do sujeito se colocar diante das coisas da vida, no exemplo: apanhando. Neste sentido, o fantasma se diferencia da fantasia, pois esta fica presa a uma imaginação interna, o simples fantasiar, imaginar algo; já o fantasma extrapola esse belo mundo interior e tem consequência para a vida material do sujeito.

No fantasma, o sujeito se eclipsa no objeto, ou seja, se ofusca no objeto, de modo que ele (o sujeito) é o próprio objeto do gozo do Outro. O fantasma é acessado como forma de tranquilizá-lo frente a pergunta aterrorizante acerca do que quer o Outro de mim. A voz captura o sujeito que se obscurece nesse objeto para não assumir sua posição de sujeito do desejo: esta é sua condição de existir. Por isso, costuma-se dizer que a realidade é fantasmática, porque o fantasma organiza a realidade como forma de tranquilizar o sujeito frente a pergunta do que quer o Outro, e de tranquilizar o sujeito que se coloca na posição de objeto do gozo do Outro. A direção do tratamento que aponta para um atravessamento do fantasma diz respeito a uma mudança de posição em que ao invés do sujeito se eclipsar no objeto, no momento da eclosão do fantasma, ele atravessa-o como forma de situar a sua posição de sujeito do discurso e do desejo do Outro e não mais aquela posição de objeto do gozo do Outro. Não mais se escondendo no objeto, o sujeito pode atravessar o fantasma para viver a pulsão de forma a fazer do gozo um prazer e não um sintoma.

Lacan (1975) menciona que a descoberta freudiana do fantasma ocorre no conhecido caso *O Homem dos Lobos*. Aí, Freud (1918[1914]) inaugura algo que Lacan vai denominar de fantasias primárias, universais, originárias ou protofantasmas, isto é, aqueles que podemos identificar em todos os sujeitos, independentemente de sua história singular. Freud inaugura

esse campo com a predominância do profantasma conhecido como “cena primária”, que o homem dos lobos traz à tona ao referenciar a visão do coito parental. Privilegiou-se a visão, dado que a cena primária girava em torno da visão do coito. No entanto, nossa experiência permite assinalar que o ‘olhar’ em cena pode suceder o auditivo, pois, mesmo com o domínio do olhar, o auditivo estava presente nos gemidos, nos barulhos, sussurros e ofegações. Como salienta Harari (1997, p.198): “Nas análises, ao menos, a cena primária costuma aparecer como uma questão própria do auditivo, antes que do escópico”. Ademais, detectar se houve realmente tal visão seria totalmente inócuo para a psicanálise, pois não somos detetives, o que deixa margens para salientar que a lembrança da cena pode ter sido construída a partir das marcas vocálicas, assim como toda lembrança é construída a partir de fragmentos auditivos, visuais, olfativos, táteis.

Não cabe aqui fazer uma análise do fantasma, pois este, como já foi dito, é singular e particular de cada sujeito. Podemos discorrer um pouco sobre os profantasmas, na medida em que estes fazem referência a um aspecto geral e universal presente em cada sujeito. Lacan considera como sendo cinco os profantasmas, são eles: retorno ao seio materno, sedução, castração, cena primária e novela familiar. Laplanche e Pontalis (1998), no texto *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, afirmam que o que se passa em cada um dos profantasmas são respostas à pergunta pela origem de algo. Dessa forma, a sedução é uma resposta à pergunta: como se chega a ser um ser sexuado? Como posso me tornar um homem e conquistar uma mulher? A castração responde às perguntas: Por que há dois sexos? Por que os sexos são diferentes? Logo, são perguntas sobre a origem das diferenças sexuais. A cena primária tenta responder: o que fazem, entre si, esses sexos diferentes? Sendo homem e mulher seres sexualmente diferentes, o que fazem entre si? O retorno ao seio materno é uma resposta a angústia de ser devorado por um Outro, e não como geralmente ouvimos dizer que seria a fantasia de retornar ao seio quente e protegido da mãe. Por fim, a novela familiar responde ao fantasma de uma outra origem familiar, em que o sujeito ostenta ser filho de pais mais nobres do que aqueles que o criaram, e com isso supõe coisas hipotéticas como se houvesse troca de bebês, e seus verdadeiros pais possuem sangue azul. É freqüente o sujeito se perguntar: como posso ser filho de pessoas tão bestiais? Desta forma se coloca, imaginaria e narcisicamente, muito acima deles, provocando, no mínimo, conflitos no convívio com os pais.

A voz é uma das atrizes principais na constituição da cena primária, junto com o olhar. Ambos são responsáveis pela formação dos profantasmas, pois, no seio da família, é pelas vozes, gemidos e barulhos que se produzem no quarto ao lado, que a criança elabora seus

fantasmas da cena primária. É a partir do som da voz e das escansões que a criança consegue realizar, fabrica a pulsão invocante, que encontra sua zona de atuação no ouvido. Freud (1918[1914]) nos dá vários exemplos disto, tal como no texto *História de uma neurose infantil*, em que a criança tinha sua mente povoada por cenas que se constituíram por olhar e escutar o ato sexual dos pais, e ou por histórias infantis que lhe eram narradas com uma imponente entoação e ritmia vocal. De uma forma ou de outra, verificamos que não ao acaso temos uma tradição oral, nas línguas existentes, muito mais acentuadas que a tradição da escrita; pois a oralidade está inserida na fantasmática dos sujeitos através das histórias, fábulas, contos, chistes, folclore. Trata-se, enfim, de um arcabouço cultural que é transmitido de forma oral, pela voz.

A condição fantasmática é aquela que, frente a uma situação de desamparo, faz com que o sujeito consiga uma resposta apaziguadora frente ao desejo do Outro. Esse desejo mortífero em que o sujeito se coloca como um objeto desse gozo alheio. O fantasma constitui essa posição do sujeito frente ao gozo do Outro, frente à castração, articulando a sua relação com as origens e com a própria vida.

A voz articula-se com o fantasma na medida em que ela é o elemento que, juntamente com o olhar, estrutura o fantasma a partir de restos vocálicos e escópicos que, de alguma forma, marcam o sujeito no campo da sexualidade, tornando-o um ser sexualizado. Na verdade, os restos não são as sobras de um recheio, nem devem dar a idéia de abundância ou transbordamento. Os restos vocálicos e escópicos são os elementos centrais de um fantasma, na medida em que esses são os que ficaram, os que entraram por um ouvido, fizeram circuito pulsional e não saíram por outro, continuam no circuito ressoando na calota acústica de forma a alimentar o fantasma.

O prefixo *proto*, de protofantasmas, nos diz que esses fantasmas são, como já foi dito, fantasmas mais primordiais, originários e universais; mas se combinam e derivam fantasmas bem mais elaborados em cada sujeito. O traço idiossincrático de sua vida aperfeiçoa o fantasma, e o traz para a análise de forma extremamente complexa, refinada e emaranhada. No trabalho de análise, provoca-se uma desconstrução desses fantasmas até suas unidades mínimas, mesmo que o sujeito após o reconstrua, mas aí já não será mais o mesmo, algo se passou com esse sujeito que o faz diferente.

Cada protofantasma irá se articular com uma pulsão e um objeto *a* determinado. Nas palavras de Harari (1997, p.213) “[...] o fantasma fornece o regime de formação e processamento dos [objetos] *a*”. Neste sentido, podemos estabelecer que para cada fantasma há um objeto articulado na sua formação e processamento. Então, para o fantasma do retorno

ao seio materno, o objeto é o peito; para a sedução, o objeto são as fezes; para a castração, o objeto é o falo (enquanto objeto faltante); para a cena primária, o objeto é o olhar; e para a novela familiar, a voz é o objeto. Poderíamos discorrer sobre as articulações tanto dos fantasmas com os *a*, como também sobre o fantasma na sua articulação com o sujeito e o Outro. No entanto, iremos nos dedicar apenas ao fantasma da novela familiar, onde a voz é tomada como objeto central e a partir dela o sujeito estabelece uma relação particular com o Outro.

A novela familiar está articulada com o objeto voz que, na relação do sujeito com o Outro, apresenta como insígnia o desejo no Outro. A voz vem oculta na fala, como desejo no Outro, o sujeito se coloca como servo do Outro. O que retorna na voz é a ferocidade do supereu a medida que o sujeito se coloca como servo deste. Um supereu voraz, que dá as ordens através da voz imperativa e do mando. Na novela familiar, o sujeito se encontra como que mal parido, pois ostenta que seus pais não são aqueles que o criaram e sim outros dotados de características nobres. A voz recheia este fantasma pela sua característica volátil, ou seja, a voz é mais fugaz que o olhar. Nisso, abre as portas para o fantasma de que a voz parental pode bem ser de um outro que não esses que o sujeito julga imbecis e que convivem com ele. É como se o sujeito se perguntasse: De quem é essa voz paterna? E alimentasse o fantasma de que a voz do pai é de um outro muito mais nobre, erudito, polido e cordial. A voz — nesse aspecto volátil, etéreo e despersonalizado — abre as portas para a negação da voz paterna, que em última instância, é a negação do próprio pai, em prol de uma petulante arrogância narcísica que sustenta, via fantasma, o gozo sintomático do sujeito. Freud (1909), em *Romances Familiares*, nos lembra que essa negação que o sujeito faz do pai e a suposição de ser filho de outro pai mais “sofisticado” é uma tentativa de recuperar aquele pai ideal que outrora, num tempo lógico, estava imaginariamente presente. Com a queda da idealização do pai, o sujeito tenta encontrar no Outro aquele pai ideal; tal como um adolescente que busca em seus ídolos o pai perfeito.

## 1.6 As vozes do sintoma

Tentaremos abordar em que medida a voz mantém relação com o sintoma. Para isso, elegemos como prioridade de trabalho, o sintoma histérico, freqüentemente presente nas análises pelo seu caráter de mudez, e também o sintoma psicótico — das vozes imperativas que constituem a alucinação auditiva no psicótico. Quanto à estrutura perversa, a voz não parece ter os mesmos desdobramentos dos sintomas neurótico e psicótico. Poderíamos nos

perguntar sobre a possibilidade de formação de um sintoma no perverso, uma vez que das três estruturas, a perversão é a que menos “busca” a análise, e quando o faz, é difícil a formação de uma neurose de transferência, ou mesmo um sintoma em torno do qual o sujeito se coloca em dúvida. O perverso realiza ali, onde o neurótico fantasia; onde o neurótico se coloca em falta, o perverso goza; e, nesse sentido, a neurose é o negativo da perversão.

### **1.6.1 A voz perversa**

Não está bem clara a articulação da perversão com o sintoma. No entanto, o perverso se constitui em torno da voz, na medida em que ela o invade provocando uma pulsação tal que o faz atuar, que o faz dizer, por exemplo, obscenidades ao telefone. O perverso coloca a sexualidade na voz para, através dela, sexualizar o corpo infantil que se encontra do outro lado da linha. Gozar com sua própria voz naquilo que retorna pelo espanto do outro. Se Freud abordou a relação exibicionismo-escopofilia, podemos, com Lacan e pela mesma via freudiana, abordar a atividade/passividade do perverso no par “falante/ouvinte”. Não é pela sua voz que o sujeito goza ao dizer obscenidades ao telefone, por exemplo. Não é o gozo pela sua voz, da mesma forma que o exibicionista não goza por se mostrar. O gozo aparece naquilo que se ouve do outro a partir do que lhe foi dito. É o retorno da voz do sujeito pela voz do outro; da mesma forma que o exibicionista goza por ver que o outro está lhe vendo. O gozo não está nas vocalizações que são proferidas, mas nas que são ouvidas a partir daquilo que foi falado, ou seja, goza-se pelo retorno da voz no outro. Na pulsão invocante, o gozo está em ouvir do outro aquilo que lhe foi dito. Aquilo que se mostra como passividade é atividade; ou se faz ouvir, na medida em que ativamente provoca uma passividade. É uma terceira voz (reflexiva), para além das coincidências das vozes do verbo na gramática, a voz ativa, passiva e reflexiva parece soar de outro modo.

O perverso goza por colocar o neurótico em falta e goza ao sexualizar o corpo do outro, do mesmo modo que sexualiza seu próprio corpo, que, desta forma, também foi sexualizado. E a voz é o “instrumento” pelo qual ocorre essa sexualização, pois os sons vocais penetram no sujeito, fazendo circuito, mas também saindo dele pela sua vocalização, invadindo o corpo alheio para também sair desse e retornar em direção ao sujeito para novamente lhe penetrar pelos ouvidos. A voz, para a perversão, pode assumir o “brilho” de um fetiche, ou seja, de um objeto catexizado e investido de atributos fálicos que provoca um gozo no sujeito, não como um “aquecimento” para a relação sexual, que seria característica da condição fetichista, mas como a própria “relação” sexual. O sujeito goza com o par

ouvir/falar, com o espectro vocal e não com outra coisa. A língua francesa nos ajuda a ilustrar as relações do gozar e do ouvir com os termos: *Jouis!* (Goza!) e *J'ouis* (Ouço!), que possuem a mesma fonética. Temos então, no mínimo, dois dos destinos pulsionais: a reversão ao seu oposto, de ativo para passivo e de passivo para ativo; e o retorno em direção ao próprio eu, isso que volta pela voz do outro. “A voz responde ao que se diz, mas ela não pode responder. Dito de outra maneira, para que ela responda, devemos incorporar a voz como a alteridade do que se diz” (LACAN, 2002, p.317).

A partir dessas colocações, parece ficar mais inteligível o enunciado lacaniano: “O inconsciente é parte do discurso concreto, como **transindividual**, que falta à disposição do sujeito para restabelecer a continuidade de seu discurso consciente” (LACAN, 1998, p.260, grifo nosso). O inconsciente é esse transindividual que não é propriedade do sujeito, tal como alguns denominam: “o inconsciente do sujeito” ou “o meu inconsciente”. Se há uma relação de propriedade é o sujeito que é do inconsciente e não o contrário, pois este último não está circunscrito a uma pessoa, indivíduo, indivisível. Tal como o inconsciente, a voz, na perspectiva psicanalítica, também não é do sujeito, pois quem goza com ela é o Outro. Poderíamos nos perguntar: A voz é de quem fala ou de quem ouve? Uma vez que aquele que ouve é afetado pelo retorno da voz, ela também não se situa como propriedade e sim nesse espaço transindividual. Ademais, o sujeito que a profere não tem nenhum controle sobre ela. Ela sai em direção ao outro, mesmo que retorne, não será mais a mesma. A voz situa-se entre aquele que profere e aquele que ouve, mas estes sujeitos não são as figuras de emissor e receptor da teoria da comunicação.

O que se passa no parágrafo anterior é uma espécie de perversão do circuito saussureano da fala, na medida em que Saussure postulava que para haver tal circuito era necessário, no mínimo, duas pessoas A e B:

Suponhamos que um dado conceito suscite no cérebro uma imagem acústica correspondente: é um fenômeno inteiramente psíquico, seguido, por sua vez, de um processo fisiológico: o cérebro transmite aos órgãos da fonação um impulso correlativo da imagem; depois, as ondas sonoras se propagam da boca de A até o ouvido de B: processo físico. Em seguida, o circuito se prolonga em B numa ordem inversa: do ouvido ao cérebro, transmissão fisiológica da imagem acústica; no cérebro, associação psíquica dessa imagem com o conceito correspondente. Se B, por sua vez fala, esse novo ato seguirá – de seu cérebro ao de A – exatamente o mesmo curso do primeiro [...] (SAUSSURE, 1983, p.19).

Esse processamento psicolinguístico é pervertido pelo sujeito na medida em que é sexualizado, e os conceitos e imagens acústicas envolvidos no processo se descolam de seus atributos linguísticos para assumirem conotações próprias daquele sujeito que transforma

aquilo que é da língua em *lalangue*<sup>8</sup>, desprendendo-se da fala, enquanto esse “[...] ato individual de vontade e inteligência [...]” (SAUSSURE, 1983, p.22), para prender-se a voz, naquilo que ela produz gozo no sujeito. O sujeito perverte a voz, pois faz uma outra versão dos sons, transformando-os de um estado mais sublimatório, como é na fala, para um estado mais sexual e carnal, como é nos gemidos, nos sussurros, na afonia, na gagueira, em que essas manifestações provocam, de algum modo, certo gozo com a voz. Por isso o objeto *a*, causa de desejo, é a voz e não a fala. A fala é a articulação individual que o falante faz dos signos de uma língua (Lingüística), e aí temos um estado mais sublimatório e simbólico; já a voz é o objeto pulsional, que enquanto faltante, provoca desejo e um mais gozar no sujeito (Psicanálise). Podemos nos arriscar a dizer que a perversão do circuito da fala em Saussure é, na verdade, uma metáfora, às avessas, do circuito pulsional da voz, em que a voz é ativa – vocalizada, passiva – ouvida e reflexiva – fazer-se ouvir; perdendo, no circuito pulsional, as referências. Quem é o emissor? Quem é o receptor? Uma vez que essas duas “figuras” podem ser um mesmo sujeito ou que o outro (interlocutor) não é tomado em sua alteridade, mas enquanto Outro. Uma vez que é a sua própria que retorna pela boca do outro, qual é a mensagem? Qual é o canal e o código? Uma vez que a voz não está comunicando e sim fazendo função sexual.

O circuito pulsional contorna o objeto da mesma forma que a pulsão invocante contorna a voz, fazendo perder qualquer função comunicativa para ganhar a função sexual. O ponto central é que os falantes falam porque gozam com a voz ao falar e não por querer comunicar algo ou cumprir alguma função de interlocução. O sujeito fala para tentar suprir uma falta, um buraco que tenta tampar com palavras, da mesma forma que elege um objeto como forma de aplacar a falta radical de objeto. Além disso, o sujeito fala para gozar do sentido, para gozar com as palavras, da mesma forma que fala para gozar com a fálica significação do dizer. Falar é forma de gozar, uma vez que não foi possível, ao menos totalmente, suprimir a falta, e o possível entendimento entre os falantes surge por uma suposição, totalmente imaginária, em que o outro supõe ter compreendido o que o sujeito falou. A pretensa comunicação surge de uma suposição imaginária de que algo foi comunicado pelo sujeito ao gozar com a fala. O lapso, o engano, o ato falho surgem nesse descompasso entre o querer dizer, o querer comunicar algo e o gozo ao dizer, que em nada tem de comunicativo.

---

<sup>8</sup> Neologismo lacaniano que trata não da língua enquanto idioma, mas da língua singular de cada um, ou a língua inconsciente que rege o sujeito. A rigor a expressão é: *lalangue dite maternelle*, para dizer que é a lalação da mãe; a língua que vêm da mãe e que vai fundamentalmente constituir o *infans*, esse pré-sujeito, para que a partir daí possa se constituir o sujeito.

O perverso é aquele que sabe que a lei existe e está aí, mas tenta transgredi-la, não reconhecendo os limites. Faz da voz uma maneira de burlar a lei, ultrapassar os limites do próprio corpo, sexualizando a voz em prol de seu gozar. Ouvir os gemidos, os sons do sexo, provocá-los no infantil, colocar os sons como uma transgressão daquilo que se escuta, para poder ouvir aquilo que é o retorno de sua própria voz. A voz atua provocando a excitação sexual, como na cena em que um desconhecido ao telefone, através da sua voz, excita o ouvinte ao dizer coisas; gozar com alguém que não se vê, não se conhece, não se toca. A voz também pode atuar no descompasso prazer/desprazer, tensão/alívio, prazer/gozo, provocando o contrário da excitação, que é o relaxamento, o adormecimento. Isso é muito comum em conferências e palestras em que a voz do conferencista serve como um “cafuné” para a platéia, que se entrega na cadência tônica e rítmica da voz do orador. Embalando os ouvintes, como uma mãe cantaria uma canção de ninar para seu filho, o orador conduz ao sono e ao inevitável adormecimento. Quer seja na excitação ou no relaxamento, o princípio pulsional da voz é o mesmo, apenas possui polaridades diferentes que são marcadas pelo tom de voz, pelo ritmo, pela cadência, pelo volume. Conforme nos diz Parret (2002, p.142, tradução nossa): “[...] o tom da voz, com seus acentos, pulsões e ritmos, pode ferir e acariciar”<sup>9</sup>. A excitação ou o relaxamento são desdobramentos da sexualidade presente na voz e nos seus elementos (tom, ritmo, volume, etc.). Aqui temos uma pura voz, desabonada do significado e do sentido.

O que discorremos a respeito do circuito pulsional da voz e sua relação com a atividade e passividade não é referente somente à perversão, pois isto faz parte da constituição subjetiva pela sexualidade. Haverá, evidentemente, diferenças de sujeito para sujeito, uns ficam mais fixados nessa pulsão invocante, outros menos. No entanto, esse caráter perverso está presente em todos os sujeitos na mais tenra infância, pois, segundo Freud (1905, v.7, p.225), a formação de uma neurose é apenas uma reversão de um quadro perverso: “[...] uma reversão devida ao recalçamento, e a partir daí a neurose toma o lugar da perversão sem que se extingam os antigos impulsos [e, neste sentido] a neurose é o negativo da perversão”. Mais tarde, no texto *Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais*, Freud (1919) volta a enfatizar que a neurose origina-se pela repressão dessas pulsões sexuais, que, no perverso, atuam sem sofrer, com tanto rigor, os efeitos da repressão.

### 1.6.2 O eloqüente silêncio das histéricas

---

<sup>9</sup> “[...] *le ton de la voix, avec ses accents, pulsions et rythmes, peut blesser et chatouiller.*” (texto original).

Passamos, então, à questão da voz articulada com o sintoma neurótico. A experiência clínica nos permite demonstrar que a voz aparece no neurótico como aquilo que falta. No momento em que tenta se posicionar como sujeito, ocorrem afonias, gagueiras ou certo afinamento da voz, tosses.

A voz, ou a falta dela, na histeria, é apontada por Freud (1905[1901]) em, no mínimo, dois casos: o conhecido caso Dora e, no menos conhecido, caso Srta. Rosalie H. descrita na sessão concernente ao caso Srta. Elisabeth Von R. (FREUD, 1893). Em ambos os casos, acompanhamos uma perda da voz, que vem, em Dora, um pouco disfarçada na falta de ar, que não deixa de ser um elemento central para a fonação. “Assim também tossir é modo de dar voz – o que atesta que a paralisia das cordas vocais se acha simultaneamente frustrada (a muda histérica se trai, no que faz vibrar estas mesmas cordas vocais... para tossir).” (ASSOUN, 1999, p.32).

A voz que falta ao sujeito é o desejo reprimido, aquilo que se furta ao sujeito na execução da voz. Num processo de conversão, isto é, somatizado no corpo, na falta de ar, na constrição da garganta que provoca um *fading* no sujeito, uma síncope que o descentra, algo lhe escapa. É justamente no momento em que o sujeito é requisitado a comparecer enquanto tal, a se haver com seu desejo, que algo falta, que se esvai num sopro fraco e fugidio. Tal como aponta Lacan (1959, tradução nossa) na classe 17 do *Seminário 06*: “O *fading* é o que se produz em um aparato de reprodução da voz quando esta desaparece e reaparece ao capricho de alguma alteração no suporte mesmo da transmissão.”<sup>10</sup>

No caso da Srta. Rosalie, a queixa aparece por comichões nos dedos e na garganta. A voz que não sai é o silêncio que insiste em denunciar a relação incestuosa que é perpassada pela violência do tio mau, assim como a docilidade do tio bom. Neste último, a violência é deslocada para a tia, esta que na sua juventude abdicara da voz de cantora, e agora, inveja o órgão fonador da sobrinha com o qual encanta seu marido com sua amável voz. Cantar era, para Rosalie, seduzir os homens. Logo, não podia exercer tamanha sedução na presença da tia, e a repressão atua na supressão da voz, naquilo que falta. Rosalie se permitia (en)cantar para o tio somente quando a tia, como um órgão repressor e rival externo, não estivesse em casa. Certo dia, cantava, enamorando-se do tio, quando percebeu a presença da tia, fechou o piano e jogou longe a partitura como que partindo sua voz. Os dedos que antes tocavam o tio mau, agora tocam para o tio bom. Entre o mau e o bom, esconde-se o desejo sexual de

---

<sup>10</sup> “El *fading* es lo que se produce en un aparato de reproducción de la voz cuando ésta desaparece, se desvanece y reaparece al capricho de alguna alteración en el soporte mismo de la transmisión.” (Versão em espanhol).

Rosalie, que retorna sobre seu corpo nos comichões das extremidades, na constrição da garganta, no sufocamento e nas freqüentes afonias.

Foi um professor de canto de Rosalie quem a autorizou a utilizar a voz não somente como prazer de cantar, mas para ganhar dinheiro e poder se sustentar fora do violento ambiente familiar. Apesar de deixar este lar hostil, seus sintomas não deixam seu corpo e vai morar com outro tio; dessa vez, o tio é o bom, bondoso demais pelo seu encantamento, provocando ciúmes na tia; e nos desfiladeiros da partitura do sintoma, uma lembrança de molestação sexual pelo tio mau a faz sujeito desejante em que é necessário reagir ao desejo, negá-lo, suprimi-lo, gritar através de seu silêncio afônico sua suposta posição de menina vítima e violentada e não da sereia sedutora que encanta os tios com sua voz.

Em Dora, encontramos um caso clássico de histeria, cuja sintomatologia converte-se no corpo em afônia, tosses, ronquidão na garganta e dispnéias. O ar que faltava, causava incômodo à jovem Dora que relutou por muito tempo em procurar a psicanálise como tratamento, e chegou ao consultório do Dr. Freud através de um imperativo paterno. Dora estava envolta por uma trama amorosa inconsciente que envolvia, em primeira instância, o amor pelo seu pai, e o ciúme de qualquer mulher que dele se aproximasse; mas a dramaturgia inconsciente arquitetava suas peças de modo muito mais complexo, e Dora protagonizava uma cena cujo texto (des)conhecia. Na gramaticalidade do texto inconsciente operava uma transferência do amor paterno para o Sr. K., um amigo íntimo da família que dedicava especial atenção para com Dora, interesse que ultrapassava os limites da amizade. Dora também admirava muito a Sra. K., mulher que lhe servia de confidente para as questões sexuais e a iniciara, junto com uma antiga governanta, no discurso da sexualidade. Para com essas, Dora manifestava um sentimento ambíguo que oscilava entre a admiração, do tipo: “[...] me ensine a ser mulher para poder conquistar meu pai, assim como você o faz”; e um sentimento amoroso homossexual, não escutado por Freud. Era um sentimento dúbio: de amor, pela iniciação sexual, e ódio, pela rivalidade na disputa pelo amor do pai, uma vez que a mãe, nessa história, estava rebaixada a funções domésticas.

Havia, portanto, uma espécie de pacto entre os casais, uma vez que o Sr. K. enamorava-se com Dora, e esta se permitia enamorar, num relacionamento sedutor e secreto; seu pai enamorava-se com a Sra. K. Um não “atrapalhava” o namoro do outro, esse era o pacto. No entanto, o conflito surgia em Dora, ao não conseguir ser a mulher que era a Sra. K, que havia lhe traído, contando para seu marido, que por sua vez, contou ao pai de Dora, sobre seus interesses sexuais ao ler livros desse gênero. Dora disputava com a Sra. K. o amor de seu pai, uma vez que o marido da Sra. K ela já havia conquistado. A própria doença de Dora era,

mesmo na afônia, na completa ausência de voz, uma forma de chamar o pai. “Isso equívale a dizer que a interrupção da função vocal é traduzível como apelo ao outro faltoso, o que dá alcance clínico à noção de uma pulsão parcial, de que o órgão é o lugar” (ASSOUN, 1999, p. 33). Em relação a Sra. K., Dora mantinha a rivalidade na disputa pelo pai, mas também o desejo de ser como a Sra. K., uma mulher sedutora e poderosa, que seduzia inclusive a Dora, pois Dora teve sua iniciação sexual, mais no campo da palavra do que do ato, com a Sra. K.; e aí residia um núcleo fantasmático sedutor com traços homossexuais, para o qual Freud foi mouco, e isso fez Dora abandonar (um *acting out*) o tratamento. A maneira como se referiu a Sra. K., “ela me traiu”, da mesma forma que ficou prostrada quando descobriu que a governanta não a admirava por ela mesma, mas estava apenas interessada em seu pai. A Sra. K. a iniciou nos conhecimentos sobre o sexo e depois a delatou dizendo de seus interesses sexuais; logo, a Sra. K. havia lhe traído. Dora costumava elogiar o corpo da Sra. K. e isso também nos mostra um traço de afeição pelo mesmo sexo.

O sintoma de Dora estava intimamente ligado à dramaturgia que compunha essa novela romântica. O adoecer era a forma de sentir a ausência do pai, que também estava transferido para o Sr. K., pois também adoecia quando o Sr. K. viajava e melhorava com o seu retorno, ao contrário da Sra. K. No mutismo histérico, a escrita desempenhava o lugar da fala, daí a escrita fluída que pode ser testemunhada nas inúmeras correspondências trocadas com o Sr. K. durante suas viagens: “[...] quando o amado estava longe, ela renunciava à fala; esta perdia seu valor, já que não podia falar com ele. Por outro lado, a escrita ganhava importância como único meio de se manter em relação com o ausente.” (FREUD, 1905, v. 7, p.47). Assim como a carta de despedida, onde aludia a um possível suicídio foi colocada na escrivania de modo a ser encontrada pelo pai, e neste sentido, a voz, ausente na afônia, faz-se presente na escrita de modo a clamar pelo pai. Efetivamente esse ato teve efeito, pois a partir disso o pai ficou muito preocupado com ela, e dedicou-se mais intensamente a ela. Logo, Dora estava tão presa em seu sintoma, que seria difícil descolá-la dessa aliança que fez com o sintoma com objetivos de satisfação pulsional.

O sintoma de Dora, que no corpo girava em torno do aparelho fonador, era também o lugar em que ela sabia que era utilizado para o sexo: o sexo oral. Justamente aí onde sofria de irritação na garganta e na cavidade bucal. “Portanto, não surpreende que nossa histérica de quase dezenove anos soubesse da existência desse tipo de relação sexual (sucção do órgão masculino), criasse uma fantasia inconsciente dessa natureza e a expressasse através da sensação de cócegas na garganta e da tosse.” (FREUD, 1905, v.7, p.56). Situação esta que faz referência a pulsão oral presente já na mais tenra infância, na vida do lactante ao sugar o seio

materno, a chupeta, o dedo e outros. Neste momento do texto freudiano, percebemos uma oscilação entre a pulsão oral e a invocante. Por mais que esta última tenha sido aclarada por Lacan, Freud, neste momento, parece dar indícios para se pensar a pulsão invocante ao mesmo tempo em que relaciona esses sintomas com a pulsão oral. De todo modo, podemos assegurar que uma não exclui a execução de outra.

É fácil notar que a irritação fonatória mostra a hipersexualização desse órgão, e mesmo na sua falência, no seu não funcionamento, é aí que ele funciona enquanto objeto da pulsão, ou objeto *a*, objeto causa de desejo, por ser objeto faltante. É na ausência que se faz sentir sua presença enquanto objeto causa de desejo, enquanto órgão sexual. “Efetivamente está claro que quando a laringe, como órgão fonador, *diz*-funciona é como órgão erótico que ela *super*-funciona.” (ASSOUN, 1999, p.33, grifo do autor).

A voz precisa do ar para se constituir, podemos inclusive dizer que a voz é um sopro no qual lhe é atribuído um sentido, e dessa forma, a patologia histórica, por associação, espalha-se nas dispnéias, nas tosses, no catarro, na tuberculose do pai de Dora, inviabilizando todo um circuito respiratório que causa não só a afonia de Dora e Rosalie, como já foi facilmente constatada, mas também lhe falta o ar da vida, o fôlego do sexo, aquilo que animou, que deu vida a Adão, pois Deus quando fez Adão do barro precisava lhe dar vida e, num sopro, animou-o. É nesse silêncio dispnéico que a histeria vocaliza seu sintoma, que clama por sentido, que esgota o corpo hipersexualizado. A falta de ar denota a nevralgia ofegante da relação sexual, a hipersexualização da voz, dos gemidos, da respiração, do fôlego como aquilo que falta na relação sexual. A excitação do “aparelho” fonoarticulatório sensibiliza a laringe, a glote, os pulmões; a garganta coça, a boca seca. “Faltou fôlego”, é essa a expressão freqüentemente usada na cultura para dizer que algo não se realizou porque faltou desejo por parte do sujeito, tal como a menina Dora escuta as ofegações do pai durante a cópula no quarto contíguo. A ausência de ar nos tubos respiratórios, e conseqüentemente fonatórios, assume para a afonia, guardando suas diferenças singulares, a mesma relação que a ausência de sangue nos vasos penianos assume para a impotência. De um jeito ou de outro, a relação sexual se faz pela sua falta, na ausência de um fluido, naquilo que falha.

### 1.6.3 As vozes imperativas da psicose

Neste momento, tentaremos discorrer a respeito do lugar da voz no “sintoma” psicótico, uma vez que já tentamos esboçar as possíveis articulações da voz com o “sintoma” na perversão e na histeria.

Certa ocasião, Freud (carta 61, 1897, v.1, p. 296) escrevia a Fliess que se dava conta de como a histeria, a neurose obsessiva e a paranóia mostravam os mesmos elementos etiológicos. Entretanto, estes irrompiam, na formação de compromissos, com sintomatologias diferentes, ou seja, há um “pano de fundo” comum às três estruturas que se manifesta de forma diferente em cada uma delas. Da mesma forma, podemos pensar a voz na articulação com as estruturas clínicas, pois como objeto pulsional ela ocupa um lugar privilegiado na economia e dinâmica psíquica, mas irá se posicionar de forma diferenciada e desempenhar funções diferenciadas de acordo com o fantasma que rege a vida de cada sujeito. É no intuito de demonstrar a relação da voz com as estruturas clínicas, seja na formação de compromisso, seja na formação do sintoma e de seu tratamento, que estamos nos atendo a pensar a voz para além da sua importância enquanto objeto metapsicológico de investimentos libidinais pelo sujeito.

No que tange a psicose, recorremos ao caso do *Presidente Schreber*, dada a sua relevância clínica e o lugar das vozes na alucinação auditiva. No delírio paranóico, a voz, em geral na terceira pessoa, impõe coisas ao sujeito naquilo que diz, em outras palavras, dá ordens, faz afirmações, vozes claras, em alto e bom tom. Neste sentido, opõe-se a encenação histórica, na qual a voz falha, não funciona; na psicose ela funciona e bem claramente, não deixando margens para dúvida naquilo que foi vocalizado/escutado. O sujeito, em nenhum momento, duvida da originalidade e realidade dessas vozes; quer dizer, para ele as vozes são sempre reais e dizem coisas verdadeiras. Diferentemente da dúvida neurótica, que abre as portas para a análise, na psicose, o sujeito não questiona de onde vêm as vozes e nem o conteúdo do que é dito, apenas cumpre o imperativo. Coisas ditas, como por exemplo: “você precisa matar seus pais para evitar uma catástrofe mundial”, são penetradas no sujeito com um alto poder de realidade. O eu sempre está em evidência, sempre é o eu que deve fazer algo para evitar as tragédias, evitar um mal maior. Por isso Freud as denominava de neuroses narcísicas, dado que o eu estava em evidência, mesmo que neste caso a voz esteja em terceira pessoa, ou exterior ao eu. Freud (1911) foi genial em afirmar que as vozes não partiriam de outro lugar que não do próprio aparelho psíquico, ou seja, as vozes ocupavam, também na psicose, um lugar de destaque na metapsicologia subjetiva.

Daniel Paul Schreber era um importante jurista, doutor em Direito, um *Senatspräsident*<sup>11</sup> que circulava no poderoso meio erudito e intelectual da magistratura alemã, até o momento em que foi acometido do primeiro episódio de *Dementia Paranoides*, por

---

<sup>11</sup> Juiz que preside uma divisão de um Tribunal de Apelação. A não aceitação do cargo imputava em crime de lesamajestade.

ocasião da sua candidatura à eleição para o *Reichstag* enquanto era *Landgerichtsdirektor*<sup>12</sup>. O segundo episódio de crise, também surge num momento de ascensão na carreira profissional, tratava-se de assumir os deveres de um *Senatspräsident*, em Dresden. Nos dois momentos em que Schreber iria assumir efetivamente uma função paterna de lei e ordem é acometido de um surto psicótico. Mas como poderia fazê-lo se não havia uma estrutura psíquica que sustentasse tal função? A elaboração “sintomática” deste sujeito apareceria na forma do delírio. Schreber (1995) escreveu detalhadamente seus delírios e todo o seu sistema de realidade num livro que se encontra traduzido sob o título de *Memória de um doente dos nervos*, publicado pela primeira vez em 1903. Foi através deste livro que Freud teve contato com o caso e a partir dele escreveu, em 1911, o texto: *Notas Psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (Dementia Paranoides)*.

O que nos conta nosso ilustre jurista em suas memórias? Schreber se imputava uma missão: deveria resgatar a pureza e a beatitude do mundo, e para conseguir tal façanha, deveria ser emasculado, tornando-se mulher: “Era a idéia de que deveria ser realmente bom ser mulher se submetendo ao coito.” (SCHREBER, 1995, p.54). Para ser copulado por Deus, raios divinos iriam fecundá-lo e dele surgiria uma nova geração, um mundo puro e honesto. “Naturalmente, a emasculação só poderia ter como conseqüência uma fecundação por raios divinos, com a finalidade de criar novos homens.” (SCHREBER, 1995, p.147). Schreber experimentava essa emasculação na forma de um “milagre”, que transformava seu corpo e tudo era confirmado por vozes que conversavam com ele. Uma espécie de resíduos miraculosos de antigas almas humanas falavam-lhe com inflexões humanas e coisas miraculosas aconteciam ao seu redor. No delírio schreberiano, há um sistema de realidade construída psiquicamente a partir de uma perspectiva singular da articulação deste sujeito com seu fantasma, e o fruto dessa articulação é a alucinação mental que se materializava, na realidade do delírio, na vocalização desses seres, ou seja, a produção das vozes era o que certificava o estatuto de realidade fatural do delírio.

A voz, ponto central de nossa elaboração nesse texto, também ocupava um lugar privilegiado na economia delirante do presidente Schreber, pois era através dela que advinha a certeza psicótica, mesmo quando ela zombava dele. Os ‘pássaros miraculosos’ ou ‘pássaros falantes’, que detinham certo número de qualidades extraordinárias, o chamavam de *Miss Schreber*, ou então diziam: “Eis um presidente da Corte de Apelação que se deixa f...”. Ou ainda: “Não se envergonha diante de sua esposa?” (SCHREBER, 1995, p.148). As vozes inseriam-se numa fala que fazia parte daquilo que Schreber denominou de ‘língua básica’ ou

---

<sup>12</sup> Juiz que preside um tribunal inferior.

‘língua fundamental’, que não era qualquer língua, e sim a língua falada por Deus; ou seja, Schreber acreditava numa comunicação direta com Deus, através das vozes que se comunicavam pela língua fundamental que fundava todas as coisas.

As vozes, em Schreber, não eram somente sons que lhe penetravam os ouvidos, mas também eram o que saía de sua boca através dos urros e vociferações. Por diversas vezes, Schreber (1995, p.15) foi visto gritando no jardim da clínica do Dr. Flechsig: “O sol é uma puta”, “O bom Deus é uma puta”. Momentos em que durante a noite era mantido numa cela forte devido aos acessos de agitação e vociferações. As vozes atravessam Schreber, no sentido em que o penetram através dos “pássaros falantes” e saem de seu corpo por sua própria voz. A voz que o chama de “*Miss Schreber*” é a mesma que diz: “O sol é uma puta”; com a diferença que uma marca a entrada, e a outra, a saída. Essa voz parental que outrora fora forcluída, lhe é, agora, atravessada. É a voz de Deus (do pai) que por não ter sido simbolizada retorna no real do corpo vocal; não é um pai simbólico, e sim um pai real que lhe marca, que usa sua voz para dizer coisas. Schreber não é um sujeito no sentido desejante e sim um objeto na mão de Deus, um receptáculo que será fecundado por raios divinos para dar luz a um novo mundo, mais justo e belo. O “fantasma” homossexual de ser penetrado pelo pai, essa figura masculina que lhe é tão cara, se realiza através das ondas sonoras vozeadas que, numa espécie de “raios divinos”, o penetram e dele brotará uma nova geração, o que equivale a novas vozes que tentam mudar o mundo. Os raios divinos que iriam copulá-lo são, em tese, as vozes (ondas sonoras) que lhe penetram, e a nova geração que ele iria conceber é a sua própria voz que sai em gritos que se espalham pelos jardins da clínica do Dr. Flechsig. É interessante notar que a palavra “seminário” tem, na sua etimologia, o significado de: “inseminação pelo ouvido”, uma vez que *semen* origina seminário, que é onde os futuros padres são inseminados pela palavra de Deus. O mestre Lacan também soube inseminar e disseminar seu ensino mais pela voz do que pelo escrito. Era nessa mesma “perspectiva” etimológica que Schreber seria inseminado. Isso aconteceria pelos raios divinos que lhe chegavam através das vozes dos pássaros falantes, ou seja, o delírio construía sua cena na etimologia da inseminação pelas vozes que irrompem no ouvido.

As vozes, na psicose, em geral assumem um caráter muito autoritário, que insulta, ordena, ri, chacota o sujeito; pois as vozes são imperativas, do mando, que impõem ao sujeito uma missão, em geral, nobre e importante para a sobrevivência da civilização, como foi o caso do estimado presidente. A voz não é a completa alteridade, mas aquilo que brota do sujeito, na função superegóica, e retorna a ele, na forma de alucinação auditiva, nos vocalises do supereu e de forma muito severa. As vozes que retornam são, em certa medida, as vozes

parentais que uma vez forcluídas, retornam, na realidade da sensação auditiva. Aquilo a que Freud chamou de calota acústica, o que ressoa, soa novamente de forma acústica no ouvido.

A voz na psicose nada mais é do que o objeto da pulsão, assim como na neurose e na perversão; porém, na perversão aparece como uma oscilação entre a produção vocal e sua audição, entre a voz e a audição. Na neurose, esse traço se presencia por uma ausência, por aquilo que falta ao histórico, pela voz que não se completa na afonia, na rouquidão, na asma, na tosse. E, na psicose, a voz não é falta, ausência, e sim presença, protuberância. A voz que se impõe ao sujeito exige-lhe coisas, sem ausência, mas como saliência, uma parte do corpo que se prolonga, ainda que virtualmente, para além da extremidade do orifício auricular. Em determinada ocasião, pude observar um paciente que tentava espantar as vozes abanando as mãos perto do ouvido, como se estivesse espantando um mosquito que lhe importuna com seu zumbido. Harari (2002, p. 141, 142) em *Como se chama James Joyce*, lembra que se trata de voz imposta — “[...] aquela em que o sujeito não se reconhece como sendo seu emissor [...] voz como objeto autonomizado, o que não conota simplesmente o mero falar, senão que aponta para a voz enquanto desprendida do próprio sujeito”. Na psicose, a voz é essa (i)materialidade que faz parte da realidade do sujeito, porém ela não é palpável, não se pode afastá-la com as mãos tal como se afasta um mosquito; no entanto, ela está ali a perturbar. É a voz da pulsão que fala pelo supereu no sujeito psicótico, de modo que o retorno da pulsão também está presente na psicose no momento em que a voz retorna, na forma de alucinação, na escuta das vozes impostas, o que não tem nada a ver com o ouvir interlocutivo cotidiano. O supereu, neste caso, não é somente um monstro frio, severo e feroz, mas é também um operador pulsional, e a força das vozes miraculosas nada mais são do que a potência da pulsão.

Particularmente, o caso Schreber nos faz pensar na relação da voz com o Outro, dado que a invocação — o chamado do Outro — é o que não se passa com Schreber. Este não foi invocado pelo pai a ser sujeito, permaneceu numa posição objetal. O pai que foi refutado do simbólico não se internalizou como Outro, mas voltou na voracidade do delírio, voltou sob a clave de um “pai” terrível, tirânico, déspota e autoritário. O pai da horda primitiva ilustrado por Freud em *Totem e Tabu* (1913) é reencarnado, em Schreber, nesse deus insatisfeito, colérico e poderoso. O mito da horda primitiva é revivido na sua relação com esse “pai” que é potente, tirânico e que retém o gozo só para si, excluindo os filhos. A invocação é um chamado para o sujeito advir, é uma aposta na possibilidade de haver ali um sujeito. Na psicose, essa invocação não se processa, e a voz que não invocou o sujeito é alucinada no

delírio através de vozes imperativas do “pai” tirânico, assim como esse próprio “pai” é alucinado sob a forma de um deus colérico e feroz.

### 1.7 A voz e a angústia

A voz inscrita no circuito pulsional enquanto objeto da pulsão invocante sexualiza o corpo, e pela via significante estabelece as relações do corpolinguagem que marcam o seu lugar de objeto pulsional, que, enquanto tal, situa-se no limite entre o corpo e a linguagem. A voz não é corpo, na medida em que não assume uma função ou constitui um órgão propriamente biológico; e também não é linguagem, na medida em que não articula de forma individual e particular os signos de uma língua, o que seria próprio da fala ou *parole*. No entanto, a voz é corpolinguagem, porque se faz produzir através dos resíduos corporais, daquilo que está como dejetivo do corpo. Para além dessa “fisiologia”, a voz é o resto, é aquilo que deixa o corpo, e aí há a marca de objeto *a* da pulsão, pois como todo objeto carrega esse destino de queda, de algo que cai, de algo que deixa o corpo, próprio daquilo que é cadente. “Esse *niederkommen* [deixar cair] é essencial em todo relacionamento súbito do sujeito com o que ele é enquanto *a*” (LACAN, 2002, p.118). E aqui podemos entender o termo “cadente” de acordo com sua etimologia proveniente do latim. *Cadentia* refere-se tanto àquilo que está caindo, como também àquilo que é ritmado, que flui. Não ao acaso a fluência ou o ritmo é um dos elementos principais da voz, pois falar fluentemente é falar no ritmo da língua, é entrar no ritmo lingüístico de um povo ou de uma cultura. A voz porta essas duas características: a de queda e a de ritmo, que também são os dois sentidos do termo *cadentia*.

Ademais, entender a voz como cadência, como ritmo, é próprio da sexualização das zonas erógenas. Freud (1905, v.7, p.171, grifo nosso), nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, afirma que “[...] a satisfação é encontrada mediante a sucção **rítmica** de alguma parte da pele ou da mucosa”. A função rítmica constitui as zonas erógenas, a mesma ritmia presente na masturbação, nas cócegas, na sucção e também na voz, que através da ritmia vocal, entre outras características, sexualiza o ouvido, constituindo aí a zona erógena da pulsão invocante (LACAN, 1988).

Por esta via, queremos, neste momento, articular a voz com a angústia. Neste caminho, encontraremos a hipersexualização da voz em uma não fluência, em uma arritmia que provoca, por um lado, o não funcionamento da voz, enquanto aparelho fonatório; e, por outro, o seu hiperfuncionamento, enquanto “órgão” sexual. No que tange a essas dis-ritmias, arritmias ou cacoritmias da voz, a angústia encontra-se como pano de fundo naquilo que faz

com que o sujeito, angustiado frente a castração, titubeie na sua intencionalidade de falante e aí a angústia provoca a constrição da voz, fazendo com que o silêncio impere onde haveria de imperar a cadência vocal.

O termo *Angst*, na língua alemã, dá idéia de estreitamento, de constrição, é aquilo que engasga, que não sai boca a fora, tal como uma rouquidão vocal, uma tosse, um suspiro, um gemido, uma dispnéia — não ao acaso, fenômenos típicos da histeria. A *Angst* é querer falar quando a voz falha, é aquilo que entala, em que o sujeito fica paralisado, afônico, falta-lhe o ar para respirar, para falar. É o que, ordinariamente, fala-se na cultura em geral quando alguém está prestes a fazer uma catarse, ou seja, “estou com algo entalado”, sendo necessário falar, colocar para fora, passar por este estreitamento.

Freud, em 1895, chamava a atenção para a irritabilidade auditiva que a Neurose de Angústia causava. Parecia já perceber a íntima relação entre o som que sexualiza o ouvido e a angústia como causa da irritabilidade nessa região erógena. Tal como mostra a seguinte passagem: “Uma das manifestações dessa irritabilidade aumentada me parece merecer menção especial; refiro-me à *hiperestesia auditiva*, a uma hipersensibilidade ao ruído — um sintoma indubitavelmente explicável pela íntima relação inata entre as impressões auditivas e o pavor.” (FREUD, 1895, v.2, p.95, grifo do autor).

É por ocorrer no corpo que a angústia não se deixa enganar, denuncia o sujeito em face da castração; é a voz que não se realiza ou se realiza com falhas: na gagueira, na afonia, na falta do fluxo de ar. Por mais que o sujeito tente disfarçar, arrumar uma desculpa qualquer, a voz disritmada é o efeito daquilo que não se deixa enganar, a voz é o que se passa no corpo. Neste sentido, a angústia está a promover as sínopes na voz daquele que quer dizer algo, daquele que, apesar de sua tentativa de dissimular, mostra no corpo algo da angústia que não engana.

A *Angst* é o estreitamento da garganta, aquilo que provoca a falta de ar. A voz que não sai, mostra a certeza da angústia, onde não há dúvida. A voz furta o desejo histérico presentificando a falta em ato.

## 1.8 A voz e a fala

Poderíamos partir do pressuposto, quase universal, de que a voz é condição para a fala, e que esses dois objetos estão intimamente relacionados. Podemos dizer que a fala necessita da voz, mas a voz não é necessariamente uma fala. Neste sentido podemos ter vozeamento sem ter efetivamente uma fala. A voz precede a fala e é domesticada por ela. Isto pode ser

observado tanto do ponto de vista ontogênico como filogênico. A voz humana pode ser identificada na ausência de fala, como por exemplo, no grito: é voz, no entanto, não é fala. Por um lado, a fala e a voz estão intimamente relacionadas, na medida em que a primeira requer a segunda, por outro, fala e voz são totalmente opostos, na medida em que na primeira é um exercício lingüístico individual que o falante realiza quando inserido numa língua ou, dito de outra forma, é a articulação singular do sujeito na língua. Na voz, o que está em jogo é a execução de um som, não natural, pois os “órgãos” envolvidos na fonação não foram constituídos biologicamente para esse fim. “[A fala] Tira proveito que pode de órgãos e funções nervosas e musculares, que se criaram e se mantêm para outros fins muito diversos.” (SAPIR, 1985, p.15). De modo que, a partir desse som, cola-se um sentido, que pode, a qualquer momento, descolar-se. É o caso quando a voz nos soa com algum estranhamento ou quando repetimos várias vezes uma palavra ao ponto dela soar de um modo muito esquisito, perdendo o seu sentido na língua para emergir apenas o som. Para melhor diferenciar fala e voz, tentaremos defini-los um a um, de modo um pouco mais claro.

Segundo Saussure (1983, p.22), e como já foi citado:

A fala é [...] um ato individual de vontade e inteligência, no qual convém distinguir: 1º, as combinações pelas quais o falante realiza o código da língua no propósito de exprimir seu pensamento pessoal: 2º, o mecanismo psico-físico que lhe permite exteriorizar essas combinações.

Embora esse segundo item pareça estar mais apropriado para a voz do que para a fala, percebemos que a noção saussureana funda a fala como um ato cognitivo e consciente, em que o próprio sujeito se realiza, enquanto um sujeito cognitivo e consciente, na execução singular dos códigos de uma língua socialmente estabelecida. A fala mantém, nesta concepção, uma forte relação com o sistema simbólico que rege a língua e, neste sentido, articula-se com o social. Mantém, ainda, igualmente forte, relações com a cognição e o pensamento, e neste sentido, articula-se com o indivíduo.

A questão radicalmente diferente que se desenha entre a concepção saussuriana e a psicanalítica, é que a Psicanálise vai retirar esse poder de volição e cognição envolvida na fala para colocá-la a serviço de mecanismos inconscientes, dos quais o sujeito não exerce volição alguma. Para a Psicanálise, o sujeito, ao falar, diz muito mais ou menos, ou ainda outra coisa do que pensa ter dito, dada a relação com o inconsciente. O ponto central, aqui, no entanto, não é opor a fala em Saussure e na Psicanálise, mas sim diferenciar fala e voz, mesmo que para isso seja necessário diferenciar a fala para a Lingüística e para a Psicanálise.

A fala, tanto na Psicanálise como em Saussure, estará fundada num campo predominantemente simbólico, em que o que está sendo articulado de forma singular são os

significantes de uma língua. A fala é o que coloca em marcha a articulação desses significantes formando a chamada cadeia discursiva.

A fala para a Psicanálise remete ao inconsciente. A fala é um dos meios pelos quais se passam as formações do inconsciente: sonhos, lapsos, atos falhos, chistes, sintomas. A fala toma um ponto central na Psicanálise não somente por constituir, enquanto linguagem, o sujeito inconsciente, mas como “ferramenta” de trabalho dos psicanalistas. Ela constitui a regra fundamental da Psicanálise, que pode ser ilustrada através da frase: “fale-me tudo que lhe vem a mente sem censuras”. A partir disso, inicia-se uma análise e a fala toma um ponto central no processo de associação. Lacan (1998) discorreu amplamente em *Função e campo da fala e da linguagem em Psicanálise* sobre a fala, mas para nossos propósitos não iremos nos adentrar nesta questão, dado que ela é extremamente espinhosa e foge aos nossos objetivos neste trabalho.

Para a Lingüística, ao menos a saussureana, a fala é tomada como um meio de articulação de signos e que se restringe à produção oral, que toma um lugar especial na Lingüística em função da grande maioria das línguas existentes serem de tradição oral e não escrita. Ademais, a fala parece ocupar a mais importante forma de comunicação e expressão humana. Saussure priorizou o estudo da fala em detrimento de outros meios como a escrita, e até mesmo de outras formas de linguagem, que não a língua, como os sinais, gestos, desenhos, códigos, proxêmica e outros. Foi o primeiro a estabelecer a cadeia e o circuito da fala, que, aliás, já foi abordado aqui neste texto, e dedicou atenção especial à fala, mas não à voz, por mais que elas estejam conectadas. O que Saussure demonstrou é um primado da fala e não da voz.

A voz para a Lingüística circunscreve-se, ainda sob resistências, no domínio da Fonética e da Fonologia. No entanto, isso ocorre de uma forma extremamente positivista, o que torna as possíveis articulações que poderiam se estabelecer com a Psicanálise um tanto quanto melindrosas. Nestes campos, a voz é tratada como um objeto científico passível da experimentação, da averiguação de hipóteses de pesquisa, bem como da tentativa de traduzir a voz em elementos que se pode decompor em unidades menores. Para isso, essas áreas vêm, há tempos, articulando-se com a Física, através da disciplina da acústica, bem como com a Fisiologia do nervo auditivo e a Neurofisiologia da condução do impulso nervoso, até as áreas de processamento ao nível do sistema nervoso central. Elas vêm se aproximando, também, da Psicologia e da Psicolingüística, no que tange à percepção do sinal acústico e das funções psicológicas superiores envolvidas no processo de percepção e associação das idéias com os fonemas. E, de forma mais recente, a Fonética e a Fonologia têm se aproximado das

engenharias com o intuito de sofisticar máquinas, eletrodos e espectogramas capazes não só de captar com maior precisão a recepção do sinal acústico da voz, mas também de processar a produção da voz e da fala humana: é possível, com inúmeras e infindáveis limitações, realizar um processo de produção lingüística por emparelhamento. Ademais, temos que salientar que o “carro chefe” da Fonologia não é a voz, mas a noção de fonema, o que vem a ser algo inteiramente diferente da voz. Podemos dizer que se trata de um objeto mais científico e que mantém fortes relações com o sistema lingüístico; o que não ocorre, ao menos não da mesma forma, com a voz, uma vez que ela pode se desvincular do sistema lingüístico para ganhar o corpo e a pura realidade sonora, como no canto, por exemplo. A voz não se resume a um objeto científico, lingüístico ou fonológico. Embora possa manter relações com esses campos, também pode se distanciar e cair na arte lírica, no balbuciar, no grito e em outros que não possuem função lingüística, mas um puro som.

A rigor, a Lingüística refuta a voz como um objeto central de estudo, os trabalhos que existem nessa área não são tomados como tema central. A voz não tem sido um tema primordial nos estudos lingüísticos. Ademais, não são muitos os trabalhos que se dedicam especialmente a voz. Em verdade, a Fonologia não se ocupa com a voz, ao contrário, dejeta-a por estar extremamente centrada sobre a noção de fonema, um objeto mais “sublime” que mantém relações mais duradouras com a linguagem, não havendo, portanto, espaço para o estudo da voz. Nossa argumentação a este respeito é sustentada com a dura crítica que o respeitado professor de Filosofia da Linguagem, Herman Parret (2002, p. 51, tradução nossa), faz à Lingüística estrutural. Diz ele: “A voz, em Lingüística estrutural, não é nem mais nem menos que um indefinível, e a sonoridade específica das vozes é considerada como uma ‘matéria’ sem estrutura, uma vez que se está na pura variabilidade”<sup>13</sup>. E mais adiante:

De fato, para o fonólogo, a voz não passa de um conjunto frouxo, uma silhueta informe, de particularidades acústico-articulatórias que, tudo como o ‘corpo das palavras’, não pode nem mesmo ser considerada como o resíduo da forma fonemática. Assim a voz é um conjunto caótico de imagens fônicas que não tem nenhuma pertinência fonológica [...] Um fonema não é jamais um som produzido por uma voz.<sup>14</sup>

Curiosamente, o termo voz não é encontrado uma única vez nos *Principes de Phonologie* de Troubetzkoy (1970, p. 40, tradução nossa). Lá, encontramos a seguinte

<sup>13</sup> “La voix en Linguistique structurale, n’est ni plus ni moins qu’un indéfinissable, et la sonorité spécifique des voix y est considérée comme une ‘matière’ sans structure puisqu’on est dans la pure variabilité.” (Texto original).

<sup>14</sup> “La voix n’est en fait, pour le phonologue, qu’un ensemble flou, une silhouette informe, de particularités acoustico-articulatoires qui, tout comme le ‘corps des mots’, ne peut même pas être considérée comme le résidu de la forme phonématique. Ainsi la voix est un ensemble chaotique d’images phoniques qui n’ont aucune pertinence phonologique [...] Un phonème n’est jamais un son produit par une voix”. (Texto original).

definição de fonema: “[...] é a soma das particularidades fonologicamente pertinentes que comporta uma imagem fônica.”<sup>15</sup> Ou seja, Troubetzkoy se preocupava essencialmente com o fonema, mas não com a voz. Esta sequer é mencionada em seu texto. O fonema mantém relações com a voz, mas essas relações são permeadas pela fala, ou mais precisamente, é a fala que efetivamente se articula com o fonema, este também não é um conceito acústico, mas ligado à semiótica, ao psiquismo e, talvez, ao discurso. Ainda que nossa definição de fonema, até então esboçada neste texto, seja superficial e aproximativa, ela também nos é suficiente, ao nosso entender, para argumentarmos que a noção de fonema se distancia bastante do entendimento de voz que estamos tentando traçar. Isso porque se trata de uma noção que se articula com o significante e com a fala negando a voz enquanto corpo, ausência, ritmo e sexualidade.

Saussure também não escapa à crítica de Parret (2002), pois a preocupação dele estava centrada, sobretudo, na questão da língua cujo estudo da voz e de sua materialidade fônica em nada iria contribuir para o esclarecimento acerca da semiologia da língua. Saussure era um semiólogo e oscilava em alguns momentos entre dar alguma importância à substância fônica e ao ato articulatório, ou simplesmente dizer que eles em nada proporcionavam novidades acerca do fenômeno lingüístico. Saussure, nos Manuscritos que atualmente se encontram em Harvard, faz várias considerações ao sistema articulatório, à cooperação entre o sistema fisiológico e o acústico, bem como à importância da escuta no processo articulatório. Saussure toma elementos do processo fonatório e a partir disso discute algumas questões ligadas com o fonema, com o processo fisiológico, articulatório e acústico. Efetivamente, não aborda a voz em sua plenitude, ou seja, não trabalha a voz enquanto corpo em todas as manifestações. Trabalha apenas uma parte dela, a parte que está em sincronia e sintonia com a fala, com o processo articulatório e semiótico. Neste sentido, a voz em Saussure está restrita à fala e aos mecanismos aí envolvidos, havendo um recalçamento da voz na condição de corpo.

Por fim, voz e fala, como já pontuamos, são objetos que estão intimamente relacionados, mas que também se separaram, na medida em que a voz é condição para a fala, mas a voz não é necessariamente fala e envolve outros aspectos. Ademais, a voz parece ter uma maior proximidade com o real, na medida em que ela é um som, muitas vezes desarticulado de todo e qualquer sentido. A fala parece ter uma maior proximidade com o simbólico, na medida em que ela articula os sons da voz com os sentidos e as idéias numa determinada língua e cultura.

---

<sup>15</sup> “[...] *est la somme des particularités phonologiquement pertinentes que comporte une image phonique.*” (Texto original).

A voz ruge na pressão expiratória que faz o corpo vocalizar, e é assim que “[...] o choque do ar inspirado, produzido pela alma que anima o corpo, constitui a voz.”<sup>16</sup> (PARRET, 2002, p. 26, tradução nossa). A voz é aquilo que anima, que faz o corpo estremecer em sons numa cacofonia que mostra o quanto este corpo é inscrito na sexualidade, o quanto se trata de um corpo pulsional. Isto quer dizer, inscrito na pulsão, tendo a voz como representante do objeto perdido, daquilo que faz do corpo despedaçado. O corpo é isso que se quebra e cai em pedaços, tal como a voz que o deixa, que é dejetada por ele, que se desprende do corpo, demonstrando que se trata de um corpo em falta, onde não há completude. A voz é a prova dessa incompletude, uma vez que ela é um conjunto dissociado de sons, gemidos, murmúrios, risos, espasmos, suspiros, ofegações, enfim, toda sorte de produtos vocais que dão provas da precariedade do ser falante.

Já a fala vem a ser um “projeto ambicioso” — em parte bem sucedido, em parte mal sucedido — de uma eufonia vocal. Uma tentativa de domesticar a voz, com o intuito de bani-la de todos os seus ruídos, rumores, balbucios, enfim todos os seus elementos cacofônicos para que emerja uma consonância vocal. Como foi dito, este “projeto” teve sua parte bem sucedida, pois a fala ocupa o pedestal mais alto da erudição e da riqueza cultural de um povo. A fala é a mais rica de todas as produções humanas, um tesouro de significantes, conteúdos e sentidos. Mas, também há uma parte mal sucedida, pois tudo aquilo que se tenta forcluir desse belo mundo simbólico retorna, com maior força, no real, e com a voz isso não é diferente. Suportar as cacofonias da voz que, por vezes, impedem o falar; e conviver com o efêmero da voz e os sintomas que ela causa no corpo é o preço que se paga por almejar um universo simbólico, do qual a fala e linguagem são seus principais frutos. Se Freud (1930[1929]) nos diz em *Mal-estar na cultura* que a neurose é o preço que pagamos pela cultura, podemos muito bem transpor essa colocação dizendo que o padecimento da voz — em todas as suas “disfunções” possíveis — é o preço que pagamos por falar. É o preço que pagamos por havermos tentado limpar a voz de seus ruídos e imprecisões, mas isso que foi dejetado como lixo vocal retorna no real do corpo e da voz sintomática.

A fala tenta limpar o som e articulá-lo com o sentido, com o significado, para inscrevê-lo no ápice das produções sonoras e vocais. Mas, como domesticar esse objeto perdido, essa voz arredia a toda forma de inscrição no nível simbólico? A voz é o real do corpo, e enquanto tal é aquilo que “[...] não cessa de não se inscrever” (LACAN, 1973). A voz é pura desmesura, ela é indomável, imediata, fugaz, invisível, inapreensível. Um som sem domínio, um vento impetuoso, um sopro forte que se esvai. A voz é impetuosa, cadente,

<sup>16</sup> “[...] le choc de l’air inspiré, produit par l’âme qui anime le corps, constitue la voix”. (Texto original).

arrítmica, uma presença intocável, polifônica, uma fonte fluída, aquilo que é transitório e que ecoa em pluralidades.

### 1.9 A voz e o corpo

Neste ponto de nosso percurso, encontraremos nada mais, nada menos, do que a forte relação que a voz mantém com o corpo e com o psíquico, na medida em que se inscreve como um objeto pulsional e situa-se na fronteira entre o psíquico e o somático. No entanto, faz-se mister detalhar um pouco melhor em que medida a voz é corpo.

Partindo dos radicais latino e grego, respectivamente, *vox* e *phone*, notaremos, como nos salienta Assoun (1999), que o efeito significante de *vox* envia à vocação, invocação, evocação, vociferação, num registro da apelação e do chamamento. *Phone*, por outro lado, está em torno da fonia (do som), em que os significantes da fonação (fonética, foniatria) podem ser interrompidos (afonia), entrar em disfunção (disfonia) ou confusão (cacofonia), mas tudo girando em torno do paradigma sonoro. Tanto em *vox* como em *phone*, o que está em jogo é a relação entre o corpo e a linguagem, uma vez que a voz situa-se no limite entre eles. Linguagem, porque nela está a fala, um dos elementos centrais da linguagem humana; e o corpo, porque na voz está algo do resíduo languageiro que foi rechaçado do simbólico e agora soa num corpo que vozeia sua falta, uma falta que faz presença em ato, como numa afonia, por exemplo.

Freud (1901) nos mostra, mais intimamente, a relação da voz com o corpo em *Sobre a Psicopatologia da vida cotidiana* quando demonstra que os “equivocos” do dia-a-dia, os esquecimentos, os lapsos e as parapraxias possuem uma forte relação com o inconsciente, e neste sentido todos os “escorregões” vocais ou fonéticos, do tipo fala pausada, gagueira, espaçamento de voz, risos, tosses, suspiros, falhas, mantêm relação com conteúdos inconscientes. Numa passagem do caso Dora, Freud (1905[1901]) relata que Dora manipulava uma bolsinha que estava em moda na época, porém aquilo representava um desejo masturbatório simbolizado no colocar e tirar o dedo dentro da bolsa. Ainda no Caso Dora, Freud indica a relação da dispnéia de Dora com os sons vocais.

Indiquei, anos atrás, que a dispnéia e as palpitações da histeria e da neurose de angústia são apenas fragmentos isolados do ato do coito, e em muitos casos, como no de Dora, pude reconduzir o sintoma da dispnéia, da asma nervosa, à mesma origem casual: ao **som entreouvido** da relação sexual entre adultos. (FREUD, 1905, v.7, p.80, grifo nosso).

Dessa forma, o vozeamento, seja em suspiros, gemidos, vocalizações e sons em geral, produzem sintoma no corpo.

A voz mantém relações com o corpo não pelo sentido biológico ou orgânico, mesmo porque ela não é uma função orgânica. As partes do corpo envolvidas na fonação: laringe, faringe, glote, boca, lábios, dentes, palatos e outros, não são órgãos feitos para a fonação, exercem, do ponto de vista biológico, outras funções. A fonação surge como um *plus*, um “a mais” que faz diferença:

Não há, a rigor, órgãos da fala: há apenas órgãos que são incidentalmente utilizados para a produção da fala. Os pulmões, a laringe, a abóbada palatina, o nariz, a língua, os dentes e os lábios servem todos para esse fim; mas não podem ser considerados órgãos primordiais da fala, da mesma sorte que os dedos não são órgãos de tocar piano nem os joelhos os órgãos de genuflexão religiosa. (SAPIR, 1985, p.15).

Dessa “protuberância” da função orgânica surge a voz que, ao mesmo tempo em que é produzida pelo corpo, se separa dele por não estar localizada em um único órgão ou tecido, e também se desprende do corpo na medida em que a voz não é uma função orgânica e cai do corpo, não permanece acoplada a ele. A voz é um objeto que, assim como outras produções corpóreas — as lágrimas e as fezes —, cai. A voz que sai do corpo em breve se perde no tempo e espaço; é, portanto, momentânea, se faz para em segundos se perder no *cronos*. Nas palavras de Parret (2002, p.28, tradução nossa):

Ela é este pedaço do corpo que se dissipa, este pedaço do corpo que está se despreendendo; é algo do corpo que se esvaece. Escapando-se do corpo, este fragmento despreendido, arrancado, rejeitado, prolonga, portanto, este corpo, o desdobra no espaço, em um *perpetum mobile*, já que a voz ignora a imobilidade.<sup>17</sup>

E, um pouco mais adiante (p.29, tradução nossa): “Ela [a voz] nasce dele [do corpo], mas ela o esquece, o apaga.”<sup>18</sup>

A rigor, quando expelimos gás carbônico — esse elemento químico tão menosprezado pelo organismo — produzimos voz. Sublimamos aquilo que é o “dejetos” do aparelho respiratório, aquilo que o corpo expele como resto é utilizado como forma de materialização da fala e da linguagem. Aquilo que é o “excremento” do aparelho respiratório torna-se, assim como o excremento do aparelho digestivo, objeto pulsional de nossa sexualidade, além é claro, da “nobre” função languageira desempenhada pela voz. A voz é algo que oscila entre o excremento e o etéreo, entre o corpo e a alma, entre o escárnio e o sublime.

Diferente da escrita, que perdura no tempo e não requer a presença, em corpo, do outro, a voz requer uma simultaneidade ou uma sincronia e a presença do outro. Mesmo em

<sup>17</sup> “Elle est ce morceau du corps qui s’écoule, ce morceau du corps en train de se détacher; elle est du corps en évanescence. S’échappant du corps, ce fragment détaché, arraché, rejeté, prolongue pourtant ce corps, le déploie dans l’espace; dans un *perpetum mobile*, puisque la voix ignore l’immobilité.” (Texto original).

<sup>18</sup> “Elle [la voix] naît de lui [du corps] mais elle l’oublie, l’efface.” (Texto original).

sistemas de telefonia (etimologicamente: voz/som à distância) o outro está em presença do outro lado da linha. Já em uma análise, a presença deve ser em corpo, pois a voz ultrapassa os limites da fala, e se faz necessário a voz, não a fala, na medida em que é a voz que diz algo desse sujeito pelo timbre, pela sonoridade, pelo volume; enfim, é a presença desse corpo pulsional que soluça, suspira, murmura, geme, grita, que é importante em uma análise, e não aquela fala encadeada, coerente, concisa, bem articulada. A respeito disso, trago um exemplo da minha clínica para ilustrar o que tento expor. Uma jovem senhora me procura para uma análise. Nas primeiras entrevistas, fala que não agüenta mais sofrer, que queria mudar; e para isso, precisa de “ajuda”. Tudo isso foi dito num volume de voz muito baixo, quase inaudível. Aparece claramente a divisão do sujeito entre demanda e desejo que se manifestava, respectivamente, na fala e na voz. Em outras palavras, o que a fala, enquanto esse discurso coeso e bem articulado do simbólico/imaginário demandava, não era o mesmo que a voz, enquanto representante pulsional no corpo, mostrava acerca do desejo nesse sujeito. Apelava por uma ajuda, mas era, fundamentalmente, uma demanda sem voz, uma vez que a voz estava atuando de acordo com o desejo, que era de tornar esse apelo inaudível, porém escutado analiticamente. É como se o simbólico/imaginário dissesse: “Quero uma ajuda”, e o real do corpo negasse essa demanda e denunciasse o desejo em não dar voz a esse pedido, em deixá-lo sem força, como letra morta. Mas a voz inaudível foi escuta em análise, frustrando a demanda e fazendo emergir o desejo que a voz portava.

O leitor poderia pensar que se estamos conduzindo sua leitura para uma proximidade entre voz e corpo, e o corpo aqui entendido na sua relação com o real, então a voz é da ordem do real, certo? Errado, pois não se trata de dizer o que é da ordem do real e o que é da ordem do simbólico ou do imaginário, mas sim o que há de real, de simbólico e de imaginário no objeto voz. Dessa maneira, a voz não é um objeto real, porém ela pode circular nos três registros. No exemplo dado acima, a voz estava em articulação tanto com o real como com o simbólico, nisso que transitava entre a fala como enunciado e a voz como enunciação do corpo. No caso Dora, o sintoma aparece como uma metáfora do desejo edipiano. Isso não invalida dizer que a voz possui uma maior articulação com o real na medida em que ela é o real do corpo, aquilo que não se consegue enganar. A voz não tem a plasticidade e as conformidades que a fala pode ter, a voz denuncia a presença de um sujeito inconsciente sem conformidade ou plasticidade.

Se a voz é corpo, ela é um corpo atravessado pela linguagem, um corpo que não é biológico, um corpo que é produto do significante. Leite (2003) vem há algum tempo

utilizando a expressão “corporeidade” grafada sem espaçamento para marcar a relação do corpo com a linguagem, que não é, em nenhuma hipótese, comunicativa e sim evocativa; e se evoca, é do campo da voz que se trata e não de uma comunicação. O corpo atravessado pela linguagem não condiz com um corpo anatomo-fisiológico e é, por assim dizer, um corpo desnaturalizado. A linguagem é o que inscreve significantes no corpo. A chuva de significantes que cai sobre o *infans* desnaturaliza o corpo e o marca com os sons fonemáticos da mãe. A voz da mãe vai marcar esse sujeito para além da linguagem, pois o que irá soar no sujeito constituirá sua singularidade, fazendo-o um ser falante. É interessante notar, parafraseando Harari (2002), que esta “fonética” particular da mãe nos traz algo de uma “ética” singular que passa pelo “fone”, pela fonação — pelo som da língua — uma língua muito singular e própria que em nada tem a ver com o idioma. Poderíamos fazer alguma espécie de violência com a palavra “fonética”, escrevendo: “*faunétique*”, que seria uma palavra-mala das palavras: *éthique*, *phonétique* e *Faune*. Este último que vem a ser a divindade Fauno — campestre, caprípede e cornuda que anda pelos campos a tocar sua flauta. O que está em jogo é a ética do desejo, a fonética do som da *lalangue* e o Fauno como essa divindade musical, sonora e rítmica, cujo somatório é equivalente ao *faunétique*, que vem a ser esse canto singular da mãe que se inscreve fazendo suas marcas sonoras, e que irá constituir o sujeito.

A fonação presente na *lalangue* é da ordem dos sons e ritmos (*faunétique*), que não engendra fonemas, mas traços distintivos, sons e ritmos de uma lalação que coloca o sujeito no campo do real, no mundo do fauno (da música), uma fonação da ética do desejo. Já a fonação presente na língua é da ordem dos fonemas; também sons, não mais singulares como na *lalangue*, mas sons de uma língua executada por uma comunidade lingüística, sons coletivos que estão em articulação com o universo simbólico da linguagem. Por consequência, sons que estão em relação com o sentido. Na *lalangue*, os sons não estão em articulação com o sentido, mas com o ritmo, ou seja, os sons não são coletivos, não pertencem a língua, nem mesmo são executados por uma comunidade lingüística, mas são, sobretudo, singulares e únicos, não estando articulados com o universo simbólico da linguagem. O som da *lalangue* é um real que forclui o sentido, um real que não faz laço, não está em relação alguma. “O real, nos ilustra [Lacan] em seu Seminário, não admite, nem reconhece ligação alguma [...], é sempre por pontas, fragmentado” (HARARI, 2002, p. 240). O som da *lalangue* é uma fonação ritmada e desiderativa que marca o sujeito, constituindo-o e se singularizando nele. Os sons são da ordem do real que *ex-siste*, uma invenção não escrita no simbólico, pela via significante, mas inscrita no real, pela via do traço sonoro. O real é um sem-sentido que se

sustenta pelo gozo da fonação; um real impossível de ser apreendido, no todo, pelo som e pela música. Para Harari (2002, p.239), “[...] a produção de sem-sentido motorizado pelo gozo da fonação se junta com o real — o impossível — da significação, porque é uma evidência (*évidence*) que esta suporta, assim, um esvaziamento (*évidement*)”.

Vale a pena esclarecer que o ser falante não é alguém que simplesmente fala, mas um fala-ser ou, como Lacan o cunhou, um *parlêtre* — um *parler être* — mas também um *par la lettre* — quer dizer, um fala-ser que se faz pela letra, na medida em que é do campo da letra, do real e não do significante que a voz da mãe marca o bebê. Prova disso, é o simples cantarolar, o ninar da mãe, o “manhês” que efetivamente está destituído de significados, mas pela letra ou pelo real da voz no seu timbre, altura, volume e ritmo inscreve este sujeito no campo do inconsciente. Evidentemente, há que se entender a questão do timbre, altura, volume e ritmo não como uma mecanização, ou mesmo uma materialização da voz, como geralmente encontramos nos estudos, mas como um corpo pulsional que é um corpo desejante, em falta. Não uma voz que em determinadas oclusivas ou fricativas mostra um vozeamento *x* ou *y*; não é disso que estamos tratando e sim da pulsionalidade que há nisso que os cientistas tentam padronizar, uniformizar, quantificar através dos seus espectogramas e eletrodos. Dar à voz o seu lugar na pulsão e na articulação que possa ter com o inconsciente e com o sujeito, esta é nossa perspectiva de trabalho. Para Harari (2005, p. 32):

A denominação *parlêtre*, que Lacan introduz precocemente – falante-ser, ser de fala –, não dá conta, conforme penso, do que acontece, de maneira concreta e gráfica, nas sessões. Que quer dizer isso? Que o analisante gagueja, murmura, sussurra, mussita, corta as palavras sem concluí-las – quando não corta, diretamente as frases –, grita, diz coisas contraditórias, e circunstâncias similares referentes ao que Lacan denominou, em 11/3/1975, no *Seminário R.S.I.*, “parlagem”.

A voz se insere numa problemática situada nos limites da pulsão em que o simbólico atua na inscrição da voz nos desígnios da linguagem, mas, ao mesmo tempo, a voz é um dejetivo do corpo, no sentido de um som corporal. Leite (2003, p.85) aponta essa possibilidade, afirmando que “[...] o simbólico se apodera do corpo tanto antes do nascimento do sujeito quanto depois de sua morte biológica. Daí o jogo que Lacan faz [...] com *corps* (corpo), *corpse* (cadáver) e *corpsifiat* (corpo que a linguagem cadaveriza)”. E o ponto que liga a voz da linguagem e a voz do corpo é o gozo pulsional, que faz o sujeito se perder na vocalização, no balbucio, no cantarolar, no falar demasiado, no sussurro, enfim nos sons corporais que uma vez atravessados pela linguagem constituem uma espécie de hieróglifo ou de marcas no corpo que demandam interpretações. Assim como um sintoma psicossomático, as marcas que demandam interpretação também podem ser exemplificadas pelas já citadas vozes do sintoma:

a afonia, a gagueira, as tosses, asma, dispnéias, espirros, suspiros, gargalhadas inusitadas; enfim essa marca corporal que demanda interpretação.

Para pensar a voz na relação corpolingüagem, recorremos a um dos mais expressivos nomes da dramaturgia, que alguns críticos consideram do absurdo: Samuel Beckett. Beckett é mestre em manejar um jogo fônico em seus personagens ao ponto do leitor não conseguir reconhecer com precisão quem fala ou de quem é esta voz. Seus personagens possuem, muitas vezes, falas despersonalizadas que pervertem qualquer tentativa da teoria da comunicação, porque elas não se direcionam, necessariamente, para um receptor, muito menos possuem um sentido lógico e coerente, ou seja, não se sabe o que se fala e nem para quem. Algo de semelhante também ocorre nos romances desse autor que foi amigo pessoal de Joyce, pois em *Comment c'est*, de 1961, o narrador é bruscamente interceptado em seu discurso por uma voz *quaqua* que quebra com o significado, soando e ressoando por todos os lados como mil megafones, numa espécie de vozes “schrebianas”: “esta voz estas vozes como saber não significam um coro não não são uma mas *quaqua* significa por todos os lados megafones é possível técnica algo errado aí.” (BECKETT, 2003, p.119).

A voz em Beckett, mais exatamente no romance *Comment c'est* (1961), expressa algo de um inominável, pois é algo em que não há ordem, nem lei, aquilo que não está no campo da nomeação, da linguagem, da semântica, logo, um inominável. A voz em *Comment c'est* (1961) proclama os sons corporais das ofegações, gargalhadas, murmúrios, um flato carregado de sentido, um alívio em suspiros, algo que se expressa numa textualidade que não está marcada por pontos nem vírgulas. É algo que se passa num contínuo solilóquio que produz um efeito de reverberação a ponto de provocar ecos, em que a linguagem se perde na polifonia do narrador e dos personagens que, nesse espírito jocoso dos sons, encontram no silêncio a lama em que estão submetidos. Tal como em uma análise em que o sujeito fala ininterruptamente a ponto de se perder em sua própria voz, em que o corte ou a pontuação do analista toca no silêncio daquilo que permanece não dito, daquilo que a linguagem não consegue expressar, mas que o corte da voz provoca um efeito de não sentido nessa fala demasiadamente significadora, em que o sujeito tenta achar a saída da lama em que se encontra, mas quanto mais fala mais se afunda nesse lamaçal semântico. É no ato, no corte da voz, na interceptação do gozo corporal presente na voz que os sentidos irão cair, restando o silêncio.

Se Beckett nos é proveitoso para nossas reflexões acerca da voz, poderíamos também trazer à cena aquele que teve em Beckett um amigo e companheiro. Trata-se de James Joyce, o autor do “instigante” *Finnegans Wake* (1939). Joyce opera, dentre várias outras coisas, com a polifonia lingüística ou a sonoridade da língua, o que tem posto os psicanalistas a

trabalharem, principalmente com o modo particular com que Lacan manuseou Joyce. Isso porque Joyce assume, na teoria lacaniana, uma espécie de “protótipo” para se falar do *sinthome*<sup>19</sup>, que diz respeito a um saber fazer com aquilo que outrora era sintomático. Trata-se de um modo joyceano de fazer um *savoir y faire avec*; ou seja, um saber fazer com isso aí que outrora gerava sintoma, podendo gerar, agora, *sinthome*. Não será por esta via que Joyce entrará em nossas discussões, mas sim por um recorte muito específico de sua obra no que diz respeito ao fato dele escrever em línguas, ou seja, trabalhar com essa polifonia vocal presente não só no famoso romance acima citado, mas também na epopéica *Ulisses*, de 1922.

Em *Ulisses*, Joyce (1922) utiliza-se de um verdadeiro arsenal lingüístico, tecendo uma escrita cuja voz do narrador, em muitos momentos, se sobrepõe a do personagem. Outras vezes, há uma voz exterior que não é nem do narrador, nem do personagem, assim como o narrador ora é exteriorizado, ora é o próprio personagem. Joyce criava vozes autônomas e independentes, diferentes entre si e divergentes em vocabulário, estilo, ritmos e outros. *Bloom* — personagem principal do referido romance — por exemplo, possui um monólogo mais prático, objetivo, imediato, condizente com a sua personalidade. *Stephen*, ao contrário, é um personagem mais filosófico, cujo ritmo da linguagem é mais lento, com palavras longas. Observamos, assim, nos monólogos interiores ou na narrativa, uma polifonia de vozes que configuram a dinâmica e destreza de um romance que faz da vida cotidiana e coloquial um tratado erudito sobre a condição da existência humana.

Em alguns trechos de *Finnegans Wake* (1939), a polifonia e ritmicidade das vozes perecem, e isso pode ser apenas uma impressão, demandar uma leitura em voz alta, para com isso tentar obter certo ritmo peculiar ao romance, pois o texto joyceano parece não só operar com a língua enquanto idioma, mas também com a língua enquanto um hieróglifo ou uma escrita onírica, em que os sentidos estão por vir e onde se ecoa a sonoridade e a voz. Joyce também dá muito valor às imagens, porém essas não serão tratadas aqui neste texto, pois pretendemos recortar em Joyce aquilo que nos interessa para esta tese. Em *Finnegans*, por exemplo, há momentos em que a polissemia provoca no leitor um efeito de *non sense*, em que não se pode tomar a palavra como detentora de sentidos, mas sim a reverberação dos sons. A leitura de Joyce não suprime a voz, muito pelo contrário, a voz é um elemento importante na leitura. Foi isso que fez Lacan pensar que Joyce escrevia em *lalangue*, ou seja, a língua particular do inconsciente, ao ponto de hipotetizar se *Finnegans*... não seria uma autobiografia

---

<sup>19</sup> Lacan recupera uma grafia antiga da palavra sintoma (*Sinthome*), para diferenciar do uso e sentido atual da palavra sintoma (*symptôme*) e dedica todo o Seminário XXIII a está questão, onde fundamentalmente se baseia na obra do escritor James Joyce, apostando que este fez daquilo que poderia ser o seu *symptôme* um *sinthome*, ou seja, fez daquilo que era sofrimento uma arte, deixando de gozar do sintoma para gozar da vida.

de Joyce. O importante para os nossos propósitos, é a ritmicidade e a rima do romance que privilegiam, no nosso entendimento, a sonoridade e não os sentidos e as significações da língua. O que não significa dizer que o romance se resume a isso, mas esse ponto é, por nós, enfatizado e sublinhado. Algo de intraduzido nessa ritmicidade foi introduzido por Joyce, tal como podemos observar no trecho abaixo, extraído da “tradução” de Donaldo Schüler: “rolarriuanna e passa por Nossenhora d’ Ohmem’s, roçando a praia, beirando ABahia, reconduz-nos por comminhos recorrentes de vico ao de Howth Castelo Earredores.” (JOYCE, 1999, p.31).

### **1.10 A voz e o som**

Uma das possíveis articulações a serem trabalhadas neste texto, diz respeito às relações entre a voz e o som, uma vez que a voz é também som. E, nesta perspectiva, insere-se toda uma modalidade a ser explorada acerca do timbre, altura, tonalidade, prosódia, melodia, ritmo e intensidade.

A voz está materializada no som vocal, que é formado pela glote, faringe, laringe, ar, dentes que fazem a formação da voz. A materialização da voz se dá por um processo de ressonância e escuta, pois bem sabemos os efeitos desreguladores que a surdez tem sobre a voz. A modalização da voz quanto à altura, timbre, articulação e fonação em geral está intimamente relacionada com a escuta da própria voz.

Segundo Assoun (1999), o fenômeno acústico da voz ocorre por um elemento gerador (o ar), um órgão transformador (a laringe) e um ressoador (o tubo adicional faríngeo). É um composto que envolve elementos físico-acústicos, fisiológicos, psicomotrízes e intrapsíquicos. Assim como Saussure (1983, p.17) disse que “[...] a linguagem é multiforme e heteróclita”, podendo ser analisada por diversos pontos de vista, podemos também dizer que a voz é heteróclita, podendo ser analisada por diversos pontos de escuta. Em todo nosso trabalho, estamos nos dedicando com maior intensidade ao fenômeno intrapsíquico; no entanto, neste trecho, pretendemos explorar, um pouco, a relação física-acústica. Para isso, a voz pode ser comparada a um instrumento musical e, guardando suas diferenças, a voz terá um produto sonoro composto dos elementos: timbre, altura, intensidade e ritmo.

O timbre é o que há de mais singular na voz, pois cada sujeito possui um timbre específico que realiza uma função de identificação. É através desse timbre que, muitas vezes, podemos identificar o seu portador. Sabemos distinguir ao telefone, por exemplo, se é uma mulher ou uma criança quem fala e até mesmo que mulher ou criança está falando, quando se

trata de uma voz conhecida. O timbre é modelizado pela escuta da própria voz, e mesmo nas mudanças vocais como de criança para adulto, o timbre é alterado sem, no entanto, perder o seu caráter de identidade. O timbre é um dos elementos centrais na sexualização do ouvido, enquanto zona erógena, pois o gozo em vozejar/ouvir está nesta superestimulação do timbre vocal que ao penetrar o ouvido sexualiza o corpo do sujeito, o som vocal provoca um gozo particular no sujeito. Lacan (2002, p.317) nos diz que “[...] em certos casos, não falemos da mesma identificação que nos outros, que nós falemos de *Einverleibung*, de incorporação”. Lacan parece chamar a atenção para não reduzir a voz ao seu aspecto puramente imaginário das identificações, tal como estávamos abordando, mas salienta que a voz deve ser incorporada, que a voz do Outro deve nos penetrar, se tornar corpo. De algum modo, essa voz deve ser corporificada, deve sair do estatuto da alteridade para tornar-se corpo, pois é somente dessa forma que pode modelar nosso vazio. “Uma voz, portanto, não se assimila, mas ela se incorpora, está aí o que pode lhe dar uma função para modelar nosso vazio” (LACAN, 2002, p.318).

O caráter de identidade da voz nem sempre é algo muito tranqüilo para o sujeito, pois reconhecer a voz do outro não lhe é algo muito angustiante, mas quando se trata de se reconhecer como portador daquela voz, o sujeito titubeia. Não raro são os casos de pessoas que sofrem um profundo estranhamento ao se escutar em uma fita cassete, de vídeo, DVD ou CD, pois há uma pergunta que perdura: “Sou eu nessa voz?” ou como disse Lacan (2002, p. 317) “[...] desligada de nós, nossa voz aparece com um som estrangeiro”. Esse estrangeiro diz respeito ao *Das Unheimliche* freudiano, que é o “estranho” que habita o sujeito, o estrangeiro que está nele e que o agita, e que por vezes, o faz gozar. Não é incomum encontrar sujeitos com o curioso “hábito” de cantarolar no banheiro — lugar masturbatório por excelência — e algo de um auto-erotismo se passa na voz, pois cantar para si mesmo é unir a sereia ao pescador, formando um só. Surge algo do tipo “se fazer suficiente” nesse gozo masturbatório e auto-erótico, parece ser o fantasma que faz o sujeito gozar com sua própria voz, como objeto. Deste modo, a voz pode sexualizar o outro e a si mesmo, e aí está o estranho e o familiar, o público e o privado, o coletivo e o singular. Na satisfação em cantarolar, encontra-se o gozo produzido pelo circuito pulsional que excita o ouvido como zona erógena. Tal excitação pode ser traduzida num misto de prazer e sofrimento. O mesmo ar que dá consistência acústica para a execução da voz e do canto, é investido de uma libido que pode provocar tanto um cantarolar, como um mutismo, ou ainda uma certa “neuralgia” em torno do ar e da voz, como no caso da dispnéia psíquica, da asma, da crise de tosse, do espirro alérgico e outros.

A altura da voz, diz respeito a altura da onda sonora que é mensurável em Hertz, e é provocada pela abertura/fechamento da glote, proporcionando as variedades de graves e agudos que a melodia vocal produz. A altura pode ser definida como a posição de um som vocal sobre uma escala musical. Assim como a altura, o volume da voz nos diz da relação da voz com o sujeito. Imaginemos, por exemplo, uma conversa que se torna uma discussão hostil, um dos primeiros elementos que nos dá indício da hostilidade é a alteração da voz, quanto ao seu timbre, altura e volume, bem como da respiração e do tônus muscular. Para além das ofensas proferidas, esses elementos nos dizem que a conversa tomou um rumo conflituoso.

A intensidade da voz é o seu alcance, isto é, a área de expansão ou projeção espacial da voz, medida em decibéis. Isso nos faz pensar que voz é, do ponto de vista acústico, um ruído, em cuja oscilação entre ruído e ausência de ruído, formam-se os intervalos sonoros que irão constituir o som nessa presença e ausência de ruído. É importante notar que para a Física não há silêncio, apenas ruídos que variam no tempo e no espaço de acordo com suas ondas sonoras. O silêncio é uma característica humana que denota a limitação de nossa existência, uma vez que temos um aparelho auditivo extremamente limitado se comparado com outras espécies. O silêncio mostra a nossa limitação biológica, mostra o quão é reduzida a frequência de sons que conseguimos captar. A essa nossa falta, denominamos de silêncio, entendendo que o silêncio está no ambiente, quando na verdade, o silêncio está na nossa limitação em captar os sons do ambiente. Deste modo, para a Física, por exemplo, o mundo é um aglomerado de ruídos, e é a partir da nossa sensação (processo fisiológico de captação dos sons – audição) e percepção (processo psicológico de associações do estímulo auditivo com outros estímulos – reconhecer a voz humana, por exemplo) que tentamos organizar esses ruídos do mundo exterior num mundo interior.

Pode-se dizer que é bastante arrogância do ser humano pensar que o mundo sonoro é tal como ele percebe, pois há inúmeros ruídos que não são captados pelos nossos ouvidos, o que nos coloca numa condição limitada. Ademais, dos sons que são captados pelo ouvido humano, muitos, ao sofrerem o processo de percepção são identificados ou associados a outros sons, o que já dá um caráter extremamente subjetivo para a questão, de modo que, em geral, ostentamos uma idéia de que o mundo é tal qual nós o percebemos. Desse modo, o silêncio não é a ausência de ruído, mas à medida que captamos certos sons, chamamos de silêncio o intervalo temporal entre um ruído e outro, ou seja, onde há ausência de ruído. É interessante notar como a nossa sensação e percepção do fenômeno acústico se dá por uma relação de presença e ausência do ruído, uma vez que ele é extremamente fugaz no tempo.

Assim, a intensidade da voz humana pode ser medida pela relação de presença e ausência desse estímulo sonoro, assim como qualquer outro estímulo sonoro que não o vocal.

Em relação ao estímulo sonoro vocal, algo de interessante se passa, pois a voz é tributária às leis da acústica e o meio em que a voz se propaga — o ar — é volátil e etéreo. Por trás desse fenômeno, há uma série de entonações e acentos que nos fazem lembrar que o corpo que escuta não é uma máquina que capta sons, tal como um espectograma, mas sim um sujeito que uma vez atravessado pela linguagem irá escutar coisas que não foram enunciadas, assim como não escutar o que foi enunciado, trocar sons, enfim toda uma complexidade que faz do sujeito em questão um assujeitado às leis do inconsciente. E esse sujeito inconsciente que fala e move algo no outro, também, por vezes, fala e move algo em si próprio, uma vez que a voz faz circuito e retorna em direção ao eu. O locutor também se faz auditor, e nessa relação a fala, pode ser perturbada “[...] pela voz que a porta. A tal ponto que o ‘som’ da minha própria voz, como marcava Nietzsche, pudesse incomodar-me para falar!” (ASSOUN, 1999, p.39). Isso ocorre com a gagueira, por exemplo. O sujeito gago tem na voz um empecilho para falar, para se articular na linguagem, tanto que essa voz quando está em outra modelização, como numa música, flui. De modo que ela é um empecilho quando este sujeito precisa se colocar como um sujeito desejante e não quando ele está vocalizando uma produção alheia, e neste sentido, reproduzindo uma voz que se inscreve num timbre, altura, intensidade e ritmo pré-definidos. É no momento em que ele deve se colocar como um sujeito que regula esse som, que ocorre uma “desregulagem” sonora, tal como uma banda desafinada, que no descompasso da voz, impede a articulação do sujeito com sua própria fal(t)a.

Por fim, o ritmo aparece como um elemento central tanto da voz, quanto do som ou da música. Definido pela fonética como a velocidade da fala, o ritmo, nessa perspectiva, é calculado de acordo com a quantidade de sons vocálicos emitidos, divididos pelo tempo de execução. Para a música, o ritmo é aquilo que proporciona encadeamento na melodia, bem como permite o compasso fluído na articulação das notas musicais. Para nosso intuito, iremos nos dedicar com atenção especial a esse tópico no segundo capítulo, dado que ele é o ponto de articulação da relação que tentamos esboçar entre a voz, o ritmo e o inconsciente. Neste trecho, iremos, resumidamente, colocar alguns fragmentos que vão, de certo modo, introduzir o capítulo subsequente que é totalmente dedicado à questão do ritmo.

O ritmo na voz não é dado previamente, por isso então utilizamos o ritmo e a voz e não o ritmo da voz, pois este elemento não é previamente estabelecido tal como é o timbre; ou ao menos, o timbre tem uma relação de menor variação se comparado com o ritmo. O ritmo na voz se faz pelo fluxo da própria subjetividade, é pela quantidade de vocalizações que o

sujeito faz fluir. O ritmo na voz é quase como um espelho do ritmo na vida do sujeito, o seu ritmo em caminhar, em falar, em agir. O ritmo não é um elemento separado da dinâmica intrapsíquica e da dinâmica de vida do sujeito. O ritmo é aquilo que impõe marcha, dá seqüência e andamento. Basicamente, o ritmo é aquilo que gera movimento, mobilidade; isso que é uma das características da voz, pois a voz é móvel, invisível, imediata e fugaz. Quanto ao seu aspecto móvel, a mobilidade é causada pelo ritmo; barrar o ritmo é barrar a própria voz. Para Parret (2002, p.28, tradução nossa): “A imobilidade é a ameaça do silêncio. Parar o sopro é calar-se para morrer.”<sup>20</sup>. Além disso, na voz, o ritmo pode aparecer na forma de uma disritmia, ou no mínimo, um ritmo oscilante que faz com que não haja o fluxo de voz, de entonação, de seqüência; e sim algo que esbarra, interrompe, não flui, não tem andamento. É diante da subjetividade que a voz falha, é diante da subjetividade que a voz não se realiza. Algo dessa subjetividade faz com que o sujeito, na voz, falhe, não permitindo-lhe falar. Em última instância, é se deparar com a castração.

Há que levar em consideração também o fato de que o momento em que a voz falha, por assim dizer, é o momento em que o sujeito se defronta com o Outro. Na solidão do eu, a voz não falha, ela falha quando está frente a esse grande Outro. Essa boca aberta que está prestes a devorar-lhe; em que o sujeito se pergunta o que o Outro quer de mim; ou na conhecida expressão de Lacan (2002, p.13) “*Che vuoi*, Que queres? [...] Pressionem um pouco mais o funcionamento, a entrada da chave e terão: que quer ele de mim? [*que me veut-il?*]”. Esse Outro é, em última instância, o estranho, o estrangeiro que habita o sujeito e que, por vezes, lhe agita. Não é o outro — aquele da alteridade — o pequeno outro; e sim esse Outro que nos habita. É esse que nos assusta e diante do qual o sujeito falha, fica afônico e o ritmo na voz é o “primeiro” a denunciar os imperativos desse Outro, que por vezes, pode se encarnar em pequenos outros.

Ainda em relação ao ritmo, podemos dizer que ele é responsável por um encadeamento que inclusive dá sentido à fala. Tanto que é notório quando aprendemos uma segunda língua que não basta articular de forma bem definida os vocábulos daquela língua se não há um ritmo que imprima uma seqüência ordenada que dá sentido e fluência na língua. Aliás, a palavra “fluir”, muito usada para designar que alguém fala bem uma determinada língua (Ex.: João fala inglês fluentemente), dá a idéia de um ritmo, de uma seqüência, como se fosse o fluir das águas de um rio.

Benveniste (1995), num interessante artigo, dedica-se com atenção especial a esta conotação do ritmo com o fluir ou a fluência das águas. Buscando nos radicais gregos as

<sup>20</sup> “*L’immobilité, c’est la menace du silence. Arrêter le souffle, c’est se taire pour mourir.*” (Texto original).

origens de “ritmo” e “fluir”, descobre que eles efetivamente derivam de um mesmo radical que dá conta de dizer do movimento regular das ondas; no entanto, eles assumem conotações diferentes à medida que não empregamos a palavra “fluir” para o movimento das ondas do mar e sim para o curso das águas de um rio ou riacho. Também não utilizamos a palavra “ritmo” para o escoamento das águas de um rio. Após uma interessante revisita aos termos em suas origens gregas, Benveniste chega a um denominador, pois compreende que o termo ritmo significa “maneira particular de fluir” e, provavelmente, essa forma tenha sido a mais própria para descrever “disposições” ou “configurações” oriundas de um arranjo sempre sujeito à mudanças. E, na continuação de seu texto, Benveniste (1995, p.369, *itálico do autor*) pensa o ritmo separado da harmonia e esta como a ordem da voz que forma a arte coral: “[...] essa ordem no movimento recebeu precisamente o nome de ritmo, enquanto se chama *harmonia* à ordem da voz na qual o agudo ou o grave se fundem, e à união dos dois se chama *arte coral*.”

## Capítulo II

### Sobre o ritmo

*Cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração — é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte.*

(SODRÉ, 1998, p.23)

Devemos, antes de tudo, dizer que neste segundo capítulo não faremos um estudo aprofundado do que é o ritmo para a teoria musical, pois isso demandaria um conhecimento desse campo que realmente está longe de nosso alcance e também de nossos propósitos. Nosso interesse é operar dentro de certa noção de ritmo que, mesmo apresentando inúmeras articulações com a Música, converge para a sua relação com a voz e o inconsciente. Em outras palavras, tentaremos apreender a voz naquilo que ela tem de ritmicidade, tendo em vista a seguinte questão: qual é a pertinência do “ritmo vocal” para o sujeito do inconsciente?

Para alcançar minimamente nossos objetivos, tentaremos percorrer um caminho que parte da própria etimologia e da conceituação de ritmo, para depois pensar o ritmo tanto no dialético tempo-espço, quanto na sua relação com a intempestividade, o acaso, a arritmia, a cadência. Por fim, tratar-se-á de pensar o ritmo na sua articulação com o som, com o corpo, com a voz e o inconsciente.

#### 2.1 O que é o ritmo?

Esboçar uma definição de ritmo é algo que nos deixa um pouco apreensivos, uma vez que, como já dissemos, não se trata efetivamente do nosso campo de atuação; no entanto, é um pouco estranho falar de ritmo sem nos reportarmos, por menos que seja, à Música. Confessamos que ficamos, inclusive, tentados a fazer um estudo mais amplo acerca do ritmo, dada a sua pertinência para este trabalho, mas seria um ensaio muito incipiente e talvez não condizente aos propósitos desta tese. Seja como for, tentaremos fazer algumas incursões nessa seara, desde já advertindo o nosso leitor acerca da parcialidade que tais investimentos implicam. Ademais, todos nós, quando defrontados com essas perguntas ontológicas (O que é

...?), inevitavelmente criamos a expectativa de encontrar em suas respostas uma positividade capaz de dar conta de preencher um vazio provocado pela pergunta.

Para Muniz Sodré (1998, p. 19, *italico do autor*) o ritmo é:

[...] a organização do tempo do som, aliás uma *forma temporal* sintética, que resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) segundo convenções determinadas. Enquanto maneira de pensar a duração, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência.

Observamos, nessa definição de Sodré, a forte relação do ritmo com a temporalidade, uma vez que o ritmo é aquilo que organiza o tempo, na acepção do tempo como um *perpetuu continuum*, elemento caótico, em que a marcação vem justamente a quebrar esse *continuum*, colocar um limite no perpétuo, fragmentar a continuidade, organizando aquilo que era caótico, organizando o tempo em pedaços ou fragmentos, de modo que possamos contá-lo, demarcá-lo, enumerá-lo; enfim, estabelecer uma ordem para aquilo que estava em completa desordem. Trata-se, assim, de estabelecer descontinuidade na continuidade para que na alternância entre um e outro o ritmo possa se formar e conduzir a vida; caso contrário, o *perpetuu continuum* não conduz a vida, pois a morte não está simbolicamente inscrita como ausência. O ritmo que conduz a vida, não é uma constância, mas sim uma alternância entre som e silêncio, entre continuidade e descontinuidade. A morte se inscreve em silêncio, para fazer avançar o ritmo da própria vida. No ritmo, vida e morte se inscrevem na clave da continuidade e da descontinuidade, ligamento e ruptura, união e desunião, e será essa alternância que produzirá o ritmo da vida, que faz o sujeito viver, respirar, andar, falar, etc.; não é, assim, o *perpetuu continuum* que institui a continuidade eterna; neste, não há morte, mas também não há vida. Nesse sentido, o movimento rítmico pode ser análogo às noções freudianas de pulsão de morte e pulsão de vida, cujos termos permitem instaurar a descontinuidade e a ruptura no gozo desenfreado de Eros, que levaria a uma completa aniquilação.

A estrutura rítmica é aquilo que dá andamento e seqüência para a cadeia musical, é o que permite que um conjunto de sons se articule em cadeia de um modo muito singular, e possa, com isso, ter movimento. Nos gêneros musicais oriundos da diáspora negra nas Américas, como o samba e o jazz, percebemos que o ritmo exerce um papel fundamental. No caso do samba, em especial, percebemos certa preponderância do ritmo, que repercute sobre o corpo do ouvinte. Mais à frente, pretendemos desenvolver de forma mais detalhada esta íntima relação entre o ritmo e o corpo. Por ora, basta dizer que o ritmo é um elemento musical que envolve o corpo, provoca a pulsação do corpo, ratificando sua inscrição no campo da sexualidade. O que não significa, necessariamente, dizer que a melodia não possa também

provocar esses efeitos. Em todo caso, o ritmo guarda algo de originário, remete ao embalo do berço e ao traço unário, esse traço que é invocado no traço rítmico; um ritmo que coloca o corpo em movimento.

Sem a pretensão de estabelecer uma definição acerca do ritmo, mas endossando o que está sendo exposto, Wisnik (1999, p. 20) exemplifica: “O bater de um tambor é antes demais nada um pulso rítmico. Ele emite frequências que percebemos como recortes de tempo, onde inscreve suas recorrências e suas variações”; e mais adiante: “A partir de um certo limiar de frequência [...], o ritmo ‘vira’ melodia”. Alguns autores, como John Cage, pensam o ritmo não como aquilo que vem a colocar uma marcação no tempo e promover uma regularidade de batidas passíveis de mensuração e com durações definidas. Na perspectiva de Cage, trata-se de algo que faz parte do próprio caos do qual o humano está submetido, não estando, necessariamente, presentes as dicotomias tensão-alívio, carga-descarga, fases-defasagens, som-silêncio, pois não se trata de um ritmo cujo pulso assumiria o papel principal. Dessa forma, para Cage (*apud* Wisnik, 1999, p.53), o ritmo “[...] não está na regularidade das batidas nem na mensurabilidade das durações, mas na flutuação ‘sobre a crista de uma vaga métrica’ ou de uma não-métrica enquanto tal”. Isso porque Cage parte do pressuposto de que o mundo é uma polifonia de simultaneidades que, se escutadas em sua radicalidade, tocariam o ininteligível ao ponto de se tornarem insuportáveis.

Em geral, o ritmo é entendido como uma forma em movimento que, através do pulso — um batimento regular e periódico —, marca o tempo da música. Esse tempo pode ser tanto regular como irregular, e acrescido de acentuações tônicas e átonas que formam tempos e contratempos. No caso do samba, por exemplo, as acentuações iterativas oscilam entre forte e fraco, o que, a propósito, constitui o cerne da ritmicidade do gênero. O ritmo, dessa forma, não é uma mera sucessão progressiva de tempos longos e breves, mas a oscilação de diferentes valores de tempos e de uma assimetria de pulsos que gravitam em torno de um centro que se manifesta e se afasta como se estivesse fora do próprio tempo.

O ritmo mantém uma forte relação com o corpo na medida em que ele é definido por pulsos, que nada mais são do que uma metáfora do corpo. Não por acaso, é dessa maneira que nomeamos os batimentos cardíacos, bem como o fluxo na corrente sanguínea. Mais à frente, perceberemos que a relação com o corpo também pode ser ampliada para outros contextos. Na mesma vertente, podemos pensar o pulso como referência para o periódico retorno das ondas do mar ou as ondas sonoras. A relação do ritmo com o corpo também está presente na respiração, pois aí temos um ritmo de respiração, que é singular em cada sujeito; ou no andar, na medida em que há uma velocidade (espaço/tempo) e, portanto, uma ritmia, uma vez que o

ritmo também está numa relação espaço-temporal. Lembremos que o ritmo de uma música também é chamado de “andamento”. Assim como há escalas sonoras para medir a harmonia e a melodia, há escalas do corpo para medir o pulso da marcação temporal presente no ritmo. O ritmo traz algo de uma configuração espacial (dos pulsos e das batidas) distribuída em um determinado tempo. Ao acompanharmos um pulso ou uma marcação, o que está em jogo é um espaço que corta o tempo numa articulação espaço-temporal própria de todo ritmo.

Um pulso é marcado por durações que se alternam entre presença e ausência de som. Um pulso se caracteriza por tempo e contratempo, no que é determinado pela variação entre batidas acentuadas de forma tônica e átona, formando consonâncias e dissonâncias. O ritmo se caracteriza por essas relações de oposição, de descentramento, de ida e volta, de presença e ausência. O ritmo é a forma do movimento ou também a forma em movimento. E mesmo em ritmos mais irregulares, percebemos a presença do pulso. Os ritmos podem ser caracterizados em binários, ternários e outros mais complexos que infelizmente não poderemos estudar, sob pena de nos desviarmos demasiadamente de nosso intuito de pesquisa.

A noção de ritmo não é recente, mas remonta, na sua etimologia e conceituação, aos gregos. Benveniste (1995) no artigo intitulado *A noção de “ritmo” na sua expressão lingüística*, visita os gregos, trazendo, num primeiro momento, a noção de “ritmo” como “fluir”, e fazendo referência ao “movimento regular das ondas”. Mas, num segundo momento, descarta esta origem dizendo não ser possível a ligação do “fluir” com o “movimento regular das ondas”; uma vez que o mar não flui, pois o que flui é o rio. Logo, “fluir” é uma referência ao escoamento e fluência das águas de um rio. Isso se tornou um problema para Benveniste; afinal, de que modo o termo “fluir” tomaria a acepção de ritmo, uma vez que não utilizamos o termo “ritmo” para esse escoamento das águas fluviais. Mas a perspicácia do incansável lingüista o faz investigar um tempo anterior aos poemas homéricos, e lá encontra outras concepções de “ritmo”, tais como “forma, ordem e posição”. Poderíamos, inclusive, conjecturar que se trata de uma noção de ritmo apolínea, inscrita num mundo de forma e configuração. Benveniste (1995) sustenta suas argumentações por meio de uma ampla citação de autores gregos e dos usos que estes fizeram de “ritmo”, em que se observa o emprego do termo como “forma distintiva, figura proporcionada, disposição”. No entanto, há um radical grego que constitui a palavra “ritmo” e que dá a idéia de “movimento, de dança, de movediço, de fluido”.

Pode-se compreender então que ‘ritmo’, significando literalmente ‘maneira particular de fluir’, tenha sido o termo mais próximo para descrever ‘disposições’ ou ‘configurações’ sem fixidez nem necessidade natural, resultantes de um arranjo sempre sujeito à mudança. (BENVENISTE, 1995, p.368).

Mas essa idéia de ritmo como forma perdurou entre os gregos só até meados do século V; posteriormente, o termo “ritmo” foi, aos poucos, recaindo no emprego que hoje lhe é dado, e isso ocorreu, sobretudo, na música, como observa Sócrates (*apud* Benveniste, 1995), em que o ritmo e as medidas faziam referência ao movimento dos corpos. Avançando nessa perspectiva, Benveniste (1995, p.369, *italico do autor*) sustenta que Platão “Inova, aplicando-o [o termo ‘ritmo’] à *forma do movimento* que o corpo humano executa na dança, e à disposição das figuras nas quais se resolve esse movimento”. Por aí, percebemos que a noção de ritmo se aproxima cada vez mais do corpo e da dança, e assim como a harmonia oscila entre agudo e grave, o ritmo oscilaria entre o rápido e o lento. Para Benveniste (1995, p. 369), o ritmo “[...] supõe uma atividade contínua decomposta pelo metro em tempos alternados”. Esses tempos alternados seriam, justamente, os movimentos rápido e lento.

Em especial, nos chama a atenção o fato do termo “ritmo” ter se ligado ao movimento dos corpos e à dança, ou seja, parece ser um elemento musical que coloca uma referência direta à sexualidade, na medida em que convida o corpo a fazer parte da música. O ritmo não rechaça o corpo, muito pelo contrário, ele o envolve na música, fazendo com que faça parte dela, ao mesmo tempo em que engendra a dança. E essa tentativa inicial dos gregos de pensar o termo “ritmo” como “forma proporcionada” é talvez uma tentativa apolínea de minimizar aquilo que o ritmo tem de dionisíaco; ou seja, o ritmo pode ser entendido muito mais no campo da “força”, da “potência” do que da “forma”, pois, na base dos binômios forma  $x$  força, disposição  $x$  pulsação, está o conflito Apolo  $x$  Dioniso. O ritmo, no âmbito da noção moderna de “movimento”, inclui uma “teoria” energética dos corpos, é esta mesma “teoria” que origina o termo “pulsação”, que neste sentido pode ter um parentesco com o termo *Trieb* (pulsão), uma vez que também é da Física que Freud o extrai, como já foi mencionado no primeiro capítulo. Entender o ritmo como forma e configuração é situá-lo no campo do apolíneo, no sentido de que estabelece uma ordem estética do mundo e das coisas, à diferença do ritmo entendido como movimento, que traz à tona a força, o deslocamento, o corpo e a sexualidade. A pulsação de um ritmo está nesta relação direta com o corpo, com aquilo que pulsa no corpo, e isso vai muito além da forma e da disposição. Neste sentido, pode se aproximar do que Freud nos diz acerca da ritmicidade do corpo presente nas zonas erógenas, as quais podem ser excitadas através das cócegas e da masturbação (movimentos rítmicos do e no corpo). Assim como a pulsação pode ter uma relação com a pulsão enquanto força, embora a pulsação não seja uma força constante tal como é a pulsão, mas algo que se alterna entre fraco e forte, rápido e lento, intenso e superficial.

Ainda em relação a noção de “ritmo” entre os gregos, parecia haver uma certa subordinação do ritmo à harmonia, assim como a subordinação das oscilações rítmicas às oscilações entre graves e agudos. E se realmente há essa subordinação, e talvez elas ainda perdurem em nossos dias, a nosso ver, ela deve ser lida no campo da repressão, pois o predomínio da harmonia e da melodia sobre o ritmo pode ser a tentativa de reprimir isso que mobiliza o corpo, reprimir o ritmo que excita a sexualidade no corpo, reprimir a puls(ação). Em termos nietzscheanos, poderíamos dizer que o predomínio da harmonia sobre o ritmo é a tentativa de dominação do mundo apolíneo sobre o dionísio, para dizê-lo de outra maneira, harmonia, essa configuração etérea, deve preponderar sobre o ritmo, tido como força demoníaca que provoca o remexer dos corpos, o rebolar da mulata, o bate-coxa das danças; ou seja, isso que incita e excita a sexualidade. É como se a harmonia precisasse dominar o ritmo, subordiná-lo aos seus caprichos. Não ao acaso, podemos retomar o exemplo do samba e verificar como ele foi, durante várias décadas, rechaçado, menosprezado pela música clássica e erudita, considerado “pobre” harmonicamente. Deve também ser levado em consideração, no caso do samba, o contexto de discriminação social e racial que contribuiu para o menosprezo do samba enquanto música, uma vez que a origem musical do samba está alicerçada na herança da diáspora negra.

O ritmo é a desmesura, é a força dionisíaca que pulsa incessantemente, o ritmo é a força, é a vontade de potência nietzscheana. Por mais que ele possa ser definido como medida ou marcação, aquilo que coloca ordem no tempo, o ritmo tem como efeito a desmedida, pois ele provoca o movimento dos corpos, ele convoca o corpo a bailar, a se movimentar e a fazer parte da música, e nisso não há nada de ordem ou de medida, muito pelo contrário, é, como dissemos, a desmesura. A harmonia tenta minimizar os efeitos desconcertantes dos lapsos acentuais, dos deslocamentos, das síncopes e das “(ir)regularidades” pulsantes que caracterizam o ritmo. A própria matemática ou a numeração presente na música é uma forma de colocar ordem e marcação. Trata-se aí de fazer do ritmo algo definido a ponto de poder controlar a influência desse sobre os exageros do corpo. Podemos dizer, *grosso modo*, que a ordem harmônica das alturas tenta controlar a força e a euforia do ritmo para que este não venha excitar o corpo e despertar nele a sexualidade que a harmonia tenta fazer jazer.

Pensar a harmonia como apolínea e o ritmo como dionísio é revisitar o antigo conflito entre as duas artes debatidas por Nietzsche (1992) e representadas por esses deuses gregos que entram em conflito, mas que também buscam uma conciliação, ora provocando uma excitação mútua, ora uma dependência recíproca, o que os situa em um campo de forças que configura a própria dinâmica da vida e da existência. O mundo apolíneo da aparência é o

que a harmonia provoca quando transporta o pensamento humano em sonhos e devaneios que agradam o ouvinte pelo simples fato de fazê-lo percorrer esse contemplativo ambiente da aparência. “Essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório.” (NIETZSCHE, 1992, p.29). Esse princípio apolíneo está presente em músicas cujo ritmo não assume características fortes e a qualidade da harmonia pode conduzir os ouvintes à beleza, à bela aparência, ao mundo da fantasia, da divagação, da docilidade, da sutileza, do sol e da leveza que constituem a arte apolínea.

De outro lado, encontramos a arte dionisíaca, que é ilustrada pela figura da potência desse deus que, entorpecido, vaga pela floresta cantando e dançando. E, por aí, já percebemos a presença do corpo, da música e da dança. “Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento.” (NIETZSCHE, 1992, p.31). A arte dionisíaca parece recuperar essa “natureza” humana do corpo e da sua expressão que outrora fora rechaçada pela arte apolínea. A dança e os gestos mostram toda a sedução do corpo, ou seja, é aquilo que traz a sexualidade à tona, a potência da vida e do homem. A embriaguez de Dionísio mostra sua desmesura, seu ritmo frenético, alucinante, entorpecente, que o faz “delirar” no gozo da vida, tal como o ritmo extasiante da *rave* faz o sujeito se perder no tempo e no espaço com os movimentos desconcertantes e dispersos de seu próprio corpo. Numa espécie de “possessão”, o sujeito é tomado por um Outro que o faz gozar, algo que foge de seu próprio controle. Uma força que o impulsiona para além de si mesmo na medida em que o faz perder o falar e o andar (as referências) de seu próprio ser. O ritmo provoca o pulsar do corpo como se fosse possível romper seus próprios limites, numa completa extravagância, num transbordamento etílico que tenta, fundamentalmente, romper as fronteiras do corpo. Isso nos remete a recorrentes falas oriundas dos analisantes, que dizem respeito a um sentimento de sair de si mesmo, tal como um inseto quando troca a carapaça, como se isso fosse possível para o humano. A extravagância nos chega, na clínica, como forma de romper os limites e se entregar por completo à arte dionisíaca, num gozo desmedido, cuja morte será, sem dúvida, o fim.

Em Dionísio, aparece a voluptuosidade, os prazeres da sexualidade, da sedução, que Nietzsche entende como sendo a força da natureza, e pensa o reencontro do homem com a natureza, em que esta recuperaria o filho perdido. Nietzsche (1992, p.31) não trata, evidentemente, de uma natureza biológica. Para ele, a natureza é força e potência. Poderíamos dizer que se trata de uma natureza humana, da vontade de potência, do desejo, da força.

Acompanhemos o trecho a seguir: “O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez.” O apolíneo e o dionisíaco são jogos de forças entre o sonho e a embriaguez. Na arte dionisíaca, encontramos o entorpecimento pelo canto, pela dança, pelo lirismo de uma música que toma o ritmo na sua vanguarda. Rosa Maria Dias (2005) em seu livro *Nietzsche e a Música* mostra bem a posição dionisíaca que Nietzsche se encontrava frente à música. Para Nietzsche, a música é a força e potência de toda a natureza, em que o corpo e o ritmo pulsam como expressão dessa força. A narcotização pelo som é fundamentalmente influenciada pelo ritmo, que faz o corpo sacudir, onde a batida iterativa dos atabaques contribui para a elevação do estado de êxtase, de voluptuosidade, do sentimento de sair de si mesmo. Manifestações dessa ordem podem ser encontradas nas expressões corporais oriundas de ritmos como *rave*, *Heave Metal* e seus descendentes. Gilbert Rouget (1990), em seu livro *La musique et la transe*, aponta de forma brilhante as relações do transe e da possessão com o ritmo e a voz nos rituais xamanísticos e nos cultos pagãos, considerando em especial atenção o corpo e a dança.

A esta altura da nossa exposição, o leitor que minimamente conhece a obra daquele que fazia filosofia a golpes de martelo poderá nos questionar dizendo que para Nietzsche a música também era uma arte apolínea, e que este não fazia a “separação” dos elementos musicais: harmonia e ritmo, e sim considerava a música num conjunto. Com certeza, estamos de acordo com esta colocação; no entanto estamos lendo Nietzsche de um modo nietzscheano, ou seja, espremendo seu texto e provocando nele um ato de violência e estendendo o conflito entre os dois deuses no interior da própria música. Por mais que Nietzsche disserte acerca da consonância do som — e isso envolva ritmo e harmonia, sabemos que é pela desmesura do ritmo que se faz possível os gestos, os movimentos, a dança, elementos tão valorizados nas festas dionisíacas. A arte dionisíaca recupera essa excitação rítmica naquilo que ela provoca o terror, o inusitado, o desconhecido, tal como podemos observar no extrato abaixo:

O cântico e a mímica desses entusiastas de tão dúplice disposição eram, para o mundo greco-homérico, algo de novo e inaudito: a *música* dionisíaca, em particular, excitava nele espantos e pavores. Se a música aparentemente já era conhecida como uma arte apolínea, ela o era apenas, a rigor, enquanto batida ondulante do ritmo, cuja força figuradora foi desenvolvida para a representação de estados apolíneos. (NIETZSCHE, 1992, p. 34, itálico do autor).

E a medida que este ritmo envolve a dança e o corpo advêm um novo simbolismo para o corpo, considerando-o por inteiro e não nas partes superiores:

Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo

dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. (NIETZSCHE, 1992, p.35).

Wisnik (1999) aponta, por diversas e diferentes vezes, que a tensão entre a pura harmonia e o ritmo pulsante é fruto de uma história da música contada a partir da referência aos deuses e aos astros, pois o canto gregoriano, por exemplo, é composto de forma a ser uma música das esferas, das alturas, enquanto a pulsação do ritmo é algo do profano, do popular, daquilo que está por baixo, na base e, em última instância, no inferno. A música harmônica é aquela em que se deposita o poder de conduzir às alturas, à suavidade, ao sublime e ao divino, correspondendo perfeitamente ao ideal ascético da purificação do corpo e da elevação do espírito, enquanto a música ritmada registra nas suas síncopes, a marca da falta, daquilo que provoca o desejo, que incita o sexual, entregando o sujeito aos prazeres da carne. Observem, por exemplo, o que nos diz Santo Agostinho (2004, p.292) a este respeito: “Quando ouço cantar essas vossas santas palavras com mais piedade e ardor, sinto que o meu espírito também vibra com devoção mais religiosa e ardente do que se fossem cantadas de outro modo”. Esse “de outro modo” pode muito bem ser entendido na clave do ritmo. Nesse momento agostiniano, não só a percussão era violada, como a própria instrumentação, daí o canto ser produzido à capela para que os ouvintes escutassem fundamentalmente a palavra, o evangelho, e não a música, muito menos o ritmo. E, dessa forma, o ritmo se aproxima do pecado e do demoníaco. Há pouco tempo atrás era possível ouvir dos pais e avós a recomendação de não dançar durante o período de quaresma, sob pena de o diabo aparecer. Na verdade, o que está presente é o entendimento da música como profana — e particularmente o ritmo como aquele que move o corpo, que deveria ser sacro.

Michel Poizat (1991) é um autor que se dedicou entusiasticamente a estabelecer as relações da música com as religiões e, fundamentalmente, a relação da voz com o sagrado e o profano. A este respeito, ele nos elucida, na sua obra *La voix du diable: la jouissance lyrique sacrée*, que a música, de uma maneira geral, foi concebida no cristianismo como uma arte diabólica, sendo rechaçada da Igreja Católica e condenada no Islamismo. Se levarmos em consideração o canto, que vem a ser a voz na música, ela torna-se ainda mais satânica, uma vez que o canto é a voz ritmada que incita o corpo a se mover; suscitando e excitando, com isso, a própria sexualidade, pois “[...] cantar incita a fornicar” e “Satanás foi o primeiro que se lamenta e canta”<sup>21</sup> (DURING, 1988, p. 223, 228 *apud* POIZAT, 1991, p.54-55, tradução nossa). Não somente o canto é sexual e demoníaco como a própria música: “A música é a

---

<sup>21</sup> “[...] *chanter incite à la fornication*” e “*Satan fut le premier que se lamenta et chanta.*” (Texto original).

magia da fornicção.”<sup>22</sup> (DURING, 1988, p. 223 *apud* POIZAT, 1991, p.54, tradução nossa). Ainda dentro desta perspectiva que tenta relacionar a voz cantada (o canto e a música) com o sexual e o diabólico, Poizat (1991, p.32, tradução nossa) vai se dedicar a demonstrar como que a voz, no cristianismo, deveria ser apenas o veículo para a palavra divina. Nessas condições, ela não poderia ser cantada:

No começo era o Verbo; o Verbo era Deus e Deus era o Pai. A palavra de Deus não deve ser alterada: o suporte de sua proclamação somente pode ser à medida desta palavra. Seu ritmo, seu acento somente podem ser o ritmo, o acento de sua enunciação como palavra.<sup>23</sup>

E, por esta via, articulamos que a música e, principalmente, a voz têm algo de diabólico, algo que foi muito bem ilustrado por Bosch no seu quadro *Inferno musical*, pois não há uma representação tão apropriada para o inferno quanto a musical. O inferno é musical. O canto passa, aos poucos, a ser aceito pela Igreja Católica no momento em que ele vai se transformando em “canto das alturas”, das esferas que glorificam a Deus, um canto que porta fundamentalmente a palavra de Deus. A voz é do campo da sexualidade e deve ser rechaçada como profana. Santo Agostinho (2004, p.293) se penitencia por encontrar um maior prazer na escuta do canto do que nas palavras divinas que são por ele proferidas: “Quando, às vezes, a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso com dor que pequei. Neste caso, por castigo, preferiria não ouvir cantar. Eis em que estado me encontro.”

Poizat (1991) apresenta, no decorrer de sua obra, outros elementos que enriquecem a tese de uma ligação da voz com o profano e o diabólico. Assim como a voz, o ritmo é um elemento musical que carrega essas conotações envolvidas de mística, crenças e credices. As bases dessas concepções podem residir na relação que o ritmo tem com o corpo e a sexualidade, que são relegadas no mundo da razão, da consciência, da sobriedade, da moral, da lucidez, do pensamento, da divindade, da pureza, da beleza, para serem conduzidas ao mundo do profano, da luxúria, da voluptuosidade, do entorpecimento, da embriaguez, do transe, da desmesura, da loucura, da concupiscência e do satânico. Poizat (1991), inclusive, chama a atenção para o fato que a tríade “vinho, mulher, música” é condenada no alcorão em função da libertinagem que esses elementos provocam: a mulher, pela sua sedução, o vinho pela embriaguez, e a música pelo gozo que nos desperta, devem ser evitados; pois, o conjunto desses elementos nos atrai para os desfiladeiros da sexualidade, da pobreza e da dor.

<sup>22</sup> “*La musique est la magie de la fornication.*” (Texto original).

<sup>23</sup> “*Au commencement était le Verbe; le Verbe était Dieu et Dieu était le Père. La parole de Dieu ne doit pas être altérée: le support de sa proclamation ne peut être qu’à la mesure de cette parole. Son rythme, son accent ne peuvent être que le rythme, l’accent de son enunciation comme parole.*” (Texto original).

No caso do Brasil, em especial, sua história não deixa dúvidas quanto à contribuição do negro tanto para a formação do povo brasileiro, tal como falava Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro, como para a constituição da música popular brasileira, que incorpora em sua música os elementos ritmos oriundos da diáspora negra. O legado negro vem na formação de ritmos tipicamente brasileiros, como o samba e seus derivados: samba canção, samba de roda, sambinha, samba de escola, etc., assim como outros ritmos: chorinho, maxixe, pagode e tantos outros. É claro que o preconceito em relação a músicas ritmadas como o samba é acrescido do preconceito social e de raça que acompanham de longa data qualquer atividade desenvolvida predominantemente pelos negros. E no que diz respeito ao samba, esse preconceito é ainda maior. Embora o samba já tenha sido muito incorporado pelas classes brancas se comparado ao que era no início do século XX, há que se entender que o samba foi uma espécie de espaço de resistência cultural do povo negro frente a dominação branca e forma de valorização da sua cultura e do seu grupo social. Com o passar do tempo, o samba ganhou prestígio e reconhecimento como música popular; e diversos sambistas brancos tiveram sucesso como Noel Rosa e outros. Assim como disse Vinícius de Moraes: “Porque o samba nasceu lá na Bahia/E se hoje ele branco na poesia/Ele é negro demais no coração [...]”. Isso nos faz pensar nas raízes do samba, enquanto música e ritmo, e sua expansão e reconhecimento não só no Brasil como no exterior.

Outro lugar que também tem a música como palco para a resistência negra na América é nos Estados Unidos, onde algo de semelhante ocorreu em relação ao *Blues* e o *Jazz* que foram inventados pela população negra. Nova Orleães ficou sendo um berço da música e reduto de músicos negros. Não é nossa intenção nos aprofundarmos nessa leitura sociológica da música enquanto experiência de opressão e liberdade, mas deixamos aqui exposto um conjunto de fatores que constituíram boa parte da nossa música atual.<sup>24</sup>

## 2.2 O ritmo e o som

O ritmo é também um som ou, mais exatamente, ele faz parte do som. O ritmo se articula com o som na medida em que ele é produtor e produto do som. O som possui uma frequência de ondas sonoras, e essas mesmas ondas também são produzidas nas batidas rítmicas. O som envolve uma gama maior de elementos como timbre, altura, volume e intensidade, além do ritmo.

---

<sup>24</sup> Para ler mais sobre esse tema, recomendamos: SODRÉ, Muniz. **Samba: o dono do corpo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

A teorização sobre o som envolve uma série de aspectos concernentes a outras disciplinas, como Acústica, Música, Física, e outras que não fazem parte de nosso domínio de conhecimento, assim como os elementos do som citados no parágrafo anterior também nos são um pouco estranhos e alheios à nossa formação, de modo que pensamos em articular esse subcapítulo concernente mais ao ritmo e suas estruturas.

O ritmo é um elemento importante do som, pois é através do ritmo que se estabelece a periodicidade do tempo na música. O ritmo, como já exposto, pode ser classificado de acordo com sua velocidade (lento, rápido), de acordo com o andamento, de acordo com o *swing* e o balanço, no sentido de produzir um ritmo que não seja “quadrado”, mas sim redondo e capaz de provocar nos ouvintes certo balanço, flutuação ou leveza. O ritmo para ser forte deve ter a marca da sutileza; ao mesmo tempo, deve ser “poderoso”, “potente”, no sentido de preencher os espaços e formar uma base sólida e consistente para a música fluir. O ritmo deve obedecer aos efeitos de reverberação que a música, como um todo, produz. O ritmo é um elemento musical que não se sobressai como um agudo ou um solo de uma soprano, embora haja também solos de bateria e acentuações que exigem decibéis mais elevados. Em todo caso, o ritmo é, muitas vezes, um elemento despercebido para o público leigo. No entanto, será aquele cuja ausência será mais facilmente percebida pelo público. Tome-se, por exemplo, o acompanhamento que a bateria realiza numa música. Ela pode, muitas vezes, nem ser percebida para o leigo, mas na ausência desta ou em caso de falha na execução de uma condução, essa lacuna será facilmente percebida, mesmo pelo público leigo, com muito mais facilidade do que se fosse uma falha na afinação ou na mudança de tom de uma música. O ritmo tem um papel preponderante na execução de uma música.

O ritmo é entendido, para muitos, como condição para que a melodia e a harmonia coexistam de forma a proporcionar uma configuração musical capaz de desenrolar sua seqüência de notas e arranjos. O ritmo não deve ser entendido única e exclusivamente como uma forma de marcação de tempo e andamento musical, pois ele é muito variável e entremeado de oscilações de tempos e contratempos que o tornam progressivo e avançado, no sentido de promover uma ritmicidade sincopada ou mesmo um ritmo que não se enquadra nessa definição “tradicional” de ritmo, enquanto marcação de tempo, mas sim estruturação de tempos capazes de provocar efeitos de suspense, leveza, poder e andamento.

O ritmo, dentro dessa perspectiva progressiva, pode ainda se caracterizar por avanços e recuos nos seus tempos e contratempos que podem proporcionar um fluxo contínuo e cadenciado, mas também uma tensão que aponta para uma falha que efetivamente não se realiza. É como se houvesse sempre uma expectativa de que algo vai falhar, mais isso nunca

ocorre. É um ritmo sincopado que pressiona em contratempo e gravita de forma centrífuga sobre um ponto que está sempre em fuga, mas ao mesmo tempo retornando e fazendo com que a música não perca seu ritmo, nem se quebre por atravessamentos. Esses tipos de ritmos tendem a provocar certa ansiedade nos ouvintes, na medida em que dão a entender que sempre há algo para acontecer.

O ritmo também pode ser subtraído do som, sendo que o som não é condição para a existência do ritmo. Pode-se encontrar ritmo sem som, como por exemplo, nos gestos, no andar, na respiração, no movimento; enfim, em cada um dessas manifestações o ritmo pode ser um elemento que demarca, sem, no entanto, requisitar a presença de som.

### 2.2.1 A Síncope

Uma técnica rítmica muito interessante é a síncope, ou também denominada síncopa. Trata-se, etimologicamente, de uma palavra derivada do grego *synkopé*, e também do latim tardio *syncope* ou *synropa*, que convergem para um mesmo sentido: “ação de cortar”. Esse termo tem, no mínimo, três utilizações diferentes (na Gramática, na Medicina e na Música), mas com uma mesma base que justamente remonta o sentido de “ação de cortar”. Na gramática, síncope é supressão de fonemas no interior de uma palavra, por exemplo: mor ao invés de maior. Na Medicina, é uma perda temporária da consciência, um desfalecimento, um desmaio, uma supressão, ainda que temporária, do corpo e da vigília. Na Música, é a alternância entre uma acentuação fraca e outra forte num determinado contratempo. É quase como se a música, ou mais exatamente, o ritmo perfizesse um “desmaio” repentino e uma “retomada de consciência” logo em seguida, dando lugar a certo *swing* ou requebra. Vejamos o que Ferreira (2004, p.1850) nos diz no Dicionário Aurélio a respeito da síncope:

1. Med. Perda temporária de consciência devida a má perfusão sangüínea encefálica, e que pode ser em razão de causas diversas [...]
2. Ling. Supressão de fonema(s) no interior da palavra [...]
3. Mús. Som articulado sobre um tempo fraco ou parte fraca de um tempo, prolongado ou prolongada sobre o tempo forte ou a parte forte do tempo seguinte [...]

Há ainda um outro sentido para síncope que não consta no Dicionário Aurélio, mas que é, de certo modo, herdeiro de todos esses sentidos anteriormente colocados. Trata-se da síncope na Psicanálise, pois nesse domínio, ela é entendida como um descentramento do sujeito. Não é, necessariamente, um desfalecimento ou um desmaio, no sentido literal da palavra, o que não exclui que isso ocorra. No entanto, esse “desfalecimento” é um descentramento na medida em que os efeitos da palavra sobre o sujeito fazem com que ele se

perca no discurso consciente, ao mesmo tempo em que os efeitos da palavra sobre o corpo o fazem esmorecer. Há uma espécie de estranhamento consigo mesmo, que ocorre quando o sujeito se depara com *Das Unheimliche* (o estranho) que lhe habita. Isso lhe causa certa perplexidade, um *fading*, uma supressão de seu próprio eu, um abalo na consistência imaginária e uma oscilação numa determinada acentuação, seja na voz ou na fala, que provoca uma quebra de um sentido preexistente. Diante do não-sentido, o sujeito perde seu referencial, o chão desaparece sob seus pés<sup>25</sup> e seu corpo dá sinais de uma falha repentina que retorna ao estilo da síncope musical. Aqui também aparece a etimologia de síncope: “ação de cortar”, no sentido que o sujeito é castrado, bífido, barrado no seu gozo e decepado em suas certezas. Apenas para ilustrar a dimensão disso na clínica, trago um exemplo de minha própria análise em que, por diversas vezes e após uma intervenção de efeito, levantei zozzo do divã. É evidente que o eu do sujeito, por seu próprio trabalho, junta os “cacos” e refaz a consistência imaginária necessária para seguir sua vida. No entanto, essa síncope, esse corte no discurso e na subjetividade provoca diferenças no sujeito o que constitui uma das direções da cura analítica. A síncope na Psicanálise apresenta relações com o sentido que este termo tem na Gramática, na Medicina e também na Música, mas ao mesmo tempo se diferencia dessas por se tratar de uma questão muito particular e relativa ao tratamento psicanalítico, enquanto um efeito do retorno da palavra sobre o sujeito, que o deixa em suspenso, que lhe tira o chão, que o descentra, para que, no momento seguinte, possa se centrar novamente, só que de uma outra maneira, não como a anterior. Algo se passou e foi capaz de provocar minimamente, mudanças da ordem subjetiva. Não se trata de uma “super” mudança, embora que isso também possa ocorrer, mas de uma mudança na posição do sujeito que não faz mais exatamente o mesmo. O corte traz efeitos, e isso é, com certeza, um avanço no tratamento psicanalítico.

Mas retomemos o sentido de síncope para a Música, pois queremos explorar um pouco mais essa técnica musical que mantém inúmeras articulações com a Psicanálise. Podemos, ao melhor estudá-la, avançar na repercussão que isso tem para a Psicanálise.

A síncope é uma técnica rítmica que rompe o limiar entre o tempo e o contratempo, insere a contraposição entre o simétrico e o assimétrico, entre o corpo e o espírito. Em relação a esta última cisão, percebemos que o corpo entra na defasagem rítmica que a síncope provoca, ocupando um lugar em que se tenta preencher a claudicação inerente a síncope. Para

---

<sup>25</sup> Esse pode também ser um dos motivos do porque se coloca o sujeito deitado no divã; ou seja, para provocar essa suspensão, sem “fio terra”, sem estar “com os pés no chão” e poder falar sem as referências do discurso social.

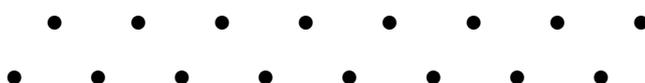
Wisnik (1999, p. 68), a síncope é “[...] a alternância entremeada de dois pulsos jogando entre o tempo e o contratempo, e chamando o corpo a ocupar esse intervalo que os diferencia através da dança”.

Muniz Sodré (1998, p.07), parte de um ponto considerado obscuro por Mário de Andrade: “[...] a questão da síncope iterativa nas músicas da diáspora negra — e que nos pareceu, este sim, o verdadeiro ‘mistério do samba’”; porém não permanece paralisado diante dessa obscuridade. Muito pelo contrário, conduz seu leitor a uma excursão pelos mistérios e fascínios do corpo e do ritmo, em que a síncope ocupa um lugar de destaque.

Parafraseando o *band-leader* Duke Ellington, Sodré (1998, p.11) diz simplesmente: “a síncope, [é] a batida que falta. Síncope, sabe-se, é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte”. E, tanto no *jazz*, quanto no samba, este vazio da falta que a síncope instaura convoca o corpo a tentar preencher o espaço lacunar com palmas, danças e balanços. Mas o corpo não preenche esse vazio, por mais que ele seja requisitado a fazê-lo, pois o corpo também é, junto com as batidas, o que falta, e, por isso mesmo, ele é iterativamente convocado, sem conseguir se fazer inteiramente presente. A repetição mostra a dinâmica iterativa em cujos termos, a cada presença, há uma ausência por vir; afinal, é pela ausência que o corpo se presentifica. Definição simples, porém difícil de ser dita: a síncope é a batida que falta, mostra a relação do ritmo e do corpo com a falta, com aquilo que está por vir, num movimento de demanda e frustração que se alternam sincronicamente. O corpo que é exaltado, também é reprimido. A batida que se destaca também falta. O corpo é presença, mas também ausência.

A falta que a síncope denuncia é, metaforicamente e em última instância, a marca do sujeito humano, inscrito no campo da subjetividade pela falta. Essa falta constituinte do sujeito também mostra suas faces nos produtos simbólicos da cultura como no ritmo, na música, no samba, na dança, no *jazz*, e também num corpo que apresenta suas facetas imaginárias, simbólicas e reais marcadas pela falta.

Não se sabe exatamente a origem musical da síncope; não há consenso quanto a pensar que ela é oriunda da África, pois os europeus também a conheciam, embora não a explorassem tanto como os africanos. No Brasil, a síncope foi introduzida pelos negros que por um lado se submetiam ao sistema musical tonal europeu, mas por outro, infiltravam suas técnicas nas músicas brancas. A síncope na música é composta pela defasagem de pulsos, como já foi mencionada, que podemos expressar graficamente da seguinte forma:



Muniz Sodré (1998), ao abordar a questão da síncope, também percorre caminhos que articulam o corpo do negro com a escravidão e as violências que este corpo sofreu, e como encontrava no samba um lugar de refúgio e acolhimento, um “quilombo musical” que proporciona a formação de uma identidade negra. Numa perspectiva psicossocial, podemos dizer que no samba, o corpo da síncope é o do negro que outrora fora violado e rebaixado apenas como força de produção: uma mercadoria no mercado sexual.

### **2.3 O ritmo no dialético tempo-espaço**

O ritmo, como já pontuamos, pode ser entendido, *grosso modo*, como uma das articulações espaço-temporais; no entanto essa insígnia é muito ampla e genérica, pois temos que explorar em que medida se processa essa articulação e que elementos podem ser incorporados nessa discussão, tais como a intempestividade, a disritmia, o acaso, a cadência, o espaço, o cronos. Para tanto, pretendemos nesse subtítulo explorar o ritmo no seu limiar com o tempo e o espaço.

O ritmo poderia ser muito bem entendido como um instrumento que captura o tempo, pois, através de batidas intercaladas em tempos fixos, é possível a periodização das batidas de forma a demarcar o tempo. Nessa lógica, poderíamos então compará-lo a um relógio? Não exatamente, e isso, a princípio, por dois motivos: primeiramente, trata-se de pensar que as batidas nem sempre estão dispostas em uma razão fixa, que não retira a possibilidade de captura da temporalidade; o segundo motivo está em que o tempo capturado pelo ritmo não é o mesmo do relógio, pois este último trabalha em um tempo maquinal, constituído de sucessividades que conduzem a história, em uma linha temporal, diacrônica e progressiva. Já o tempo com o qual o ritmo dialoga, é anistórico, sincrônico — trata de simultaneidades que se cruzam ora em continuidade, ora em descontinuidade, mas que perfazem um percurso que não está disposto em uma linearidade contínua, sucessiva e progressiva. O tempo, na dinâmica rítmica, é simultâneo, e essa sincronia proporciona a co-habitação de elementos heteróclitos, que se aproximam e se distanciam, em uma tensão que oscila entre fases e defasagens, em que o passado e o futuro só existem em um momento presente e atual que se executa na interioridade do ritmo.

Qualquer semelhança dessa concepção da temporalidade rítmica com a temporalidade subjetiva não será uma mera coincidência, pois o ritmo, e fundamentalmente o ritmo da voz da mãe, é que faz com que o sujeito seja inscrito nesse tempo “subjetivo”, singular de sua existência, que é a própria temporalidade inconsciente, em que os fatos não estão dispostos

s sucessivamente em uma linha do tempo e sim coabitando num mesmo espaço. Por mais que o registro imaginário se ocupe de dispor e organizar os acontecimentos da vida do sujeito em uma linearidade, há um real que quebra esse contínuo, tornando o inconsciente atemporal. Uma das funções da análise é promover esse rompimento do tempo histórico para ratificar a inscrição do sujeito em um tempo absoluto, próprio da sua singularidade, um tempo que se inscreve pelo ritmo do canto materno. O sujeito opera por uma invocação materna que o constitui. Nessa invocação o ritmo é o que instaura a temporalidade inerente a todo ser falante.

O imaginário se ocupa de ordenar o ritmo em um tempo histórico, mas o real faz o corte nessa linha e produz como efeito um sujeito fruto de um ritmo que é inscrito pela *alíngua* materna, não o idioma do país de origem, mas a invocação que a mãe produziu, através de sua “lalação” nesse sujeito. A voz rítmica (a lalação de *alíngua* materna), efeito do desejo do Outro, produz no sujeito sua própria subjetividade. A possibilidade de o sujeito desejar se dá a partir da invocação de *alíngua* materna que instaura nele a posição de sujeito do desejo. Numa análise, uma das coisas que estão em jogo, é esvaziar o sujeito do imaginário, que lhe conduz na linha do tempo histórico, para que apareça o tempo lógico do sujeito — anistórico — o tempo que denota o ritmo próprio de cada um, este invocado a partir da lalação da mãe e que deve, na análise, ser evocado, para que o sujeito que outrora fora invocado pelo ritmo do canto e da voz maternal, possa também invocar algo do seu próprio desejo. O sujeito terá condições de invocar se tiver sido invocado.

O sujeito pode se desvencilhar do tempo histórico, que alimenta seu sintoma, para retomar o tempo absoluto da sua subjetividade, pois este não está circunscrito na dimensão do presente, passado e futuro, mas sim num para-além do tempo histórico. “Ele [o sujeito] vai cessar de habitar no tempo mensurável para ser habitado pela dimensão de um tempo absoluto”. (DIDIER-WEILL, 1999, p.34). E, se essa inscrição do sujeito num tempo absoluto se promove pela ritmicidade do canto materno, estamos na dimensão lacaniana que homofonicamente denominou seu artigo *Fonction et champ de la parole et du langage en Psychanalyse de Fiction et chant.....* Em outras palavras, a Psicanálise trata da ficção e canto da fala e da linguagem, situada muito mais nas imediações da arte e da música que da ciência propriamente dita. A psicanálise se faz para além do sentido, para além do significante, nisso que Lacan explorou em Joyce, um “brincar” com as palavras, fazê-las soar de outra forma, para com isso quebrar o sentido que sustenta o sintoma. O que Lacan opera na homofonia citada acima é uma violência da linguagem, mas ao “jogar” com a língua inscreve no sujeito as insígnias da Psicanálise. A polifonia e a polirritmia que daí se depreendem marcam o

sujeito atravessado por essa voz, pela invocação, pelo chamado que o faz sujeito. Em última instância, é a marca da *lalangue*. Voltaremos, mais à frente, no último capítulo, a esse tema.

Não pretendemos tratar o ritmo como um aspecto unidimensional, mas tratar o ritmo como um elemento diverso e múltiplo que estabelece relações com tempos e espaços infindáveis. Se por um lado, o tempo do ritmo não é necessariamente o tempo cronológico, ele também não se distancia completamente dele, por outro. O ritmo ocorre num tempo cronológico, mas o faz de maneira diferente, pois instaura uma outra dinâmica temporal. O que se estabelece a partir daí é uma relação de continuidade e descontinuidade temporal que proporciona o efeito próprio do ritmo. O ritmo está envolto tanto pelo tempo subjetivo, quanto pelo tempo cronológico. O ritmo é o elemento capaz de instaurar essas temporalidades.

O tempo é um dos aspectos importantes na constituição subjetiva, e para a Psicanálise assume características próprias, desde Freud (1915, v. 14, p.192) quando ele nos revela que “Os processos do sistema Ics. são intemporais”. Esta seria, talvez, uma das primeiras concepções de tempo que Freud vai trabalhar ao longo de sua obra. Notação importante, pois, a partir desse momento, temos claro, neste artigo de 1915 — *O inconsciente*, que tenta organizar as concepções acerca do inconsciente — que as inscrições inconscientes não sofrem os efeitos do tempo, nem mesmo estão dispostas em uma linha temporal progressiva; ou seja, os conteúdos inconscientes estão em um mesmo plano e todos apresentam um mesmo grau de atualidade, de modo que rompem com os ditos populares do tipo: “o tempo apaga todas as coisas”; “só o tempo dirá”; “dê tempo ao tempo”; “o tempo é o melhor dos remédios”. No inconsciente, o tempo é sempre o atual, sendo que o passado e o futuro são apenas concepções imaginárias que não correspondem inteiramente à dimensão inconsciente. Dizer que o inconsciente é atemporal é retirá-lo de qualquer lógica temporal, ou seja, ele está fora da diacronia, não está inscrito no tempo, não pertence a ele.

Uma segunda concepção — e não necessariamente nesta ordem — freudiana acerca do tempo, é o *Nachträglichkeit*, traduzido para o francês como *après coup* ou ainda, o a posteriori, que dá a idéia de que é num tempo “só depois” que se compreende o que se passou no momento anterior. Freud (1895, v. 1, p. 406) deixa essa noção muito clara quando apresenta o caso *Emma*, no artigo *Projeto para uma Psicologia Científica*, que trata de uma jovem senhora que se sente impedida, por forças inconscientes, de entrar em lojas. Lembra-se de que, quando tinha doze anos, ao entrar numa loja, os vendedores estavam rindo dela e que ela havia se agrado de um deles. Numa segunda lembrança, esta datada de quando tinha oito anos de idade, ela foi numa confeitaria e o confeitoiro lhe deu um beliscão nos genitais. O que se passa é que na primeira cena (do confeitoiro) — cronologicamente falando — não houve

a formação de uma significação sintomática; já a segunda (dos vendedores) provocou uma significação em relação à primeira, ou seja, foi num tempo a posteriori que a primeira cena passou a ser traumática; foi somente através da segunda cena que ocorreu a significação da primeira. Aí está o efeito *après coup*, em que a cena traumática não é a primeira, esta é apenas um traço mnêmico, de modo que é a segunda cena que irá significar a primeira, é ela que dará sentido à primeira. Com isso, Freud coloca uma segunda e importante dimensão do tempo, que é esse feito do “a posteriori”. Noção importante dentro dos fundamentos clínicos, uma vez que a cena traumática nunca é por si só significativa; se faz necessário um segundo momento que dá sentido ao primeiro. Lacan, mais tarde, vai dar seqüência a esse pensamento freudiano quando fala em cadeia significante e diz que o S2 é aquele que vem dar existência ao S1, tal como iremos abordar no Capítulo III.

No texto *Posição do Inconsciente*, Lacan (1998) chama a atenção para que não se confunda o “a posteriori” com a retroação, pois este último é o efeito *feed-back* ou a retroalimentação, que está presente também na Lingüística quando observamos que a leitura é numa direção e a compreensão é retroativa; ou seja, a cada palavra que se acrescenta numa frase, altera-se o sentido. Saussure (1983) argumenta que os valores dos termos dispostos em uma cadeia estão inteiramente dependentes das relações de oposição e diferença nas quais os termos tensionam-se uns com os outros no interior de uma cadeia lingüística. O significado de um termo depende da relação que ele estabelece com o anterior e o posterior. O S1 somente será 1 se houver um S2 que “diz” a ele que ele é o 1. Já o *Nachträglichkeit* é um efeito diferido, retardado, e não se trata de uma retroação, não é uma volta no passado, tal como voltar na linha do tempo, do estado atual para um anterior, o que seria uma regressão na linha do tempo. O sintoma demonstra algo de atual no sujeito; nesse sentido, não é uma regressão, não é re-significação, até porque o sujeito não sabe por que sofre e não há um reviver, uma re-significação, típica da retroação (voltar à ação passada). Freud supõe que a formação do sintoma não é oriunda da cena traumática identificável no tempo e no espaço da vida do sujeito, tal como ele acreditava no início de sua clínica e tal como os pacientes também o fazem, ao localizar na sua história de vida os fatos que teriam gerado seus sintomas. Mas o sintoma é efeito de significação a posteriori, que demonstra que o sintoma estabelece relações metafóricas com o significante, de modo que o tempo do sintoma está fora da possibilidade cronológica de retroação.

O tempo para a Psicanálise não é o cronológico, é um tempo da própria subjetividade que faz com que os eventos não se situem no tempo cronológico, de modo que o sintoma, por exemplo, não coincide com determinados fatos que em geral os analisantes imaginam que seja

a etiologia de seus sofrimentos. Essa explicação acerca da etiologia do sintoma, que, em geral, os pacientes buscam incessantemente, não dá conta de aplacar o sofrimento em que vivem. Muitas vezes, os analisantes acreditam ter localizado, na sua história, o fato traumático, mas isso não dá conta de aliviar suas angústias, nem mesmo apontam para uma possível cura, de modo que eles retornam para as sessões com as mesmas queixas. Por vezes, tal como aponta Freud (1896, v.3, p.189), em *Etiologia da Histeria*, a própria sucessão dos fatos é suficiente para a crença que aquilo que se sucede é decorrente do que o precede. Os analisantes são tomados pelo estilo *post hoc, ergo propter hoc*, ou seja, “depois de, portanto a causa de”; acreditam que a doença foi sucedida de um episódio qualquer, logo esse episódio é a causa da doença. Não queremos reacender o debate sobre a causa, pois não é ela o foco do nosso trabalho, até porque concordamos com Lacan (1998, p. 853) quando expõe que a causa é um “[...] fantasma impossível de [se] exorcizar do pensamento, crítico ou não”. Mas o importante é notar como essa causa nos dá indícios claros do quanto o sujeito está preso ao imaginário do tempo cronológico, que definitivamente não é o que rege a sua vida, por mais que ele tenha uma função importante na organização espaço-temporal e na vida prática e ordinária do sujeito.

Freud (1913), no artigo *Sobre o início do tratamento*, abordando a questão referente a duração de um tratamento, aponta ainda para a questão temporal, que não pode ser prevista; ou seja, o analista não consegue prever quanto tempo levará um tratamento. Nesse sentido, Freud (1913, v. 12, p. 143) faz uma aproximação entre a posição do analista e a resposta do filósofo ao caminhante, na fábula de Esopo. Quando este último pergunta quanto tempo levaria a jornada, o filósofo responde que “[...] precisava saber a amplitude do passo do caminhante antes de lhe poder dizer quanto tempo a viagem duraria”. Nessa resposta, temos uma mera questão de velocidade, pois o tempo está dependendo unicamente do espaço percorrido (da amplitude dos passos do caminhante). Mas como saber isso a priori? Ou seja, a velocidade, que também pode ser lida como ritmo, é uma função do espaço dividido pelo tempo. Estamos no campo do ritmo, mas de um ritmo que não está pré-programado, um ritmo que se dá no ato de caminhar, ou numa análise, no ato de falar, e que manifesta uma idiosincrasia própria do caminhante/analista. A caminhada/análise é uma experiência singular, porque está inscrita num ritmo próprio de cada sujeito, frente ao qual a amplitude do seu passo será proporcional ao alcance de suas pernas. Trata-se então de um ritmo idiosincrático, singular e concernente a cada sujeito.

A questão temporal está presente na análise não só no que diz respeito a duração de uma análise, mas também, como já vimos, a formação dos sintomas, a busca da análise, a

direção da cura e a duração das sessões. Em relação a este último ponto, lembra-se que Lacan teve sua excomunhão da *International Psychoanalytical Association* (IPA) por justamente propor a chamada “sessão de tempo variável”, algo que era uma heresia para a IPA, pois eles aceitavam diversas articulações teóricas e conjecturas filosóficas, mas o tempo de 50 minutos para cada sessão era considerado, e acredito que ainda o seja, algo “sagrado” nessa instituição. Lacan propôs que a sessão não tivesse um tempo previamente estipulado. Afinal, se o inconsciente é atemporal, por que deveríamos colocar um tempo na sessão? Lembrem-se ainda do caminhante: não temos como prever o tempo da caminhada. Ademais, um corte na sessão ou uma pontuação quanto a atrasos ou qualquer outra questão temporal pode ter efeitos de cura indiscutíveis.

Lacan (1998) fundamenta a “sessão de tempo variável” com base naquilo que denominou de “Tempo Lógico”, ou seja, não faz sessões curtas para ter mais pacientes, como muitos pensam, e com isso ganhar mais dinheiro. As sessões de tempo variável se referem, na verdade, ao tempo lógico de cada sujeito, que não é o cronológico. O tempo lógico não coincide, necessariamente, com o cronológico, pois o primeiro diz respeito ao tempo do inconsciente e da subjetividade, e é com esse tempo que o analista vai trabalhar numa análise, e não com o tempo cronológico, aquele do relógio que soa aos 50 minutos da sessão. O tempo lógico diz respeito à lógica do funcionamento subjetivo em cada analisante.

No artigo *O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada*, Lacan (1998) faz uma elaboração sobre o tempo por meio da apresentação de um problema lógico que se conclui com a asserção de um sofisma que engendra três tempos de possibilidade subjetiva. Trata-se da proposta feita a três prisioneiros que teriam que resolver um problema lógico. Aquele que primeiro passasse à porta deveria dizer a solução do problema e como chegou a tal solução. Diante da resposta correta, ele ganharia a liberdade. Foram apresentadas aos prisioneiros três discos brancos e dois pretos. Aleatoriamente os discos foram anexados às costas dos prisioneiros, ou seja, fora do alcance visual deles; no entanto, eles poderiam examinar os discos dos colegas. Cada um dos três prisioneiros foi adornado com um dos discos brancos, não sendo utilizados os dois discos pretos. Após um determinado tempo, os três prisioneiros, simultaneamente, atravessam a porta para comunicar a resposta e como chegaram até ela. Eis a resposta dada individualmente por cada sujeito:

Sou branco, e eis como sei disso. Dado que meus companheiros eram brancos, achei que, se eu fosse preto, cada um deles poderia ter inferido o seguinte: ‘Se eu também fosse preto, o outro, devendo reconhecer imediatamente que era branco, teria saído na mesma hora, logo, não sou preto’. E os dois teriam saído juntos, convencidos de ser brancos. Se não estavam fazendo nada, é que eu era branco como eles. Ao que saí porta afora, para dar a conhecer minha conclusão. (LACAN, 1998, p. 198).

O problema nos traz uma situação cuja resposta não é espacial, mas sim temporal, pois essa asserção feita por cada prisioneiro está baseada num sofisma que envolve uma relação especular de dedução e uma afirmação do eu (*Je*)<sup>26</sup> se constituindo enquanto aquilo que os outros não são. Isso se passa em três possibilidades de tempos lógicos que culminam com a asserção de uma certeza antecipada quanto ao eu do sujeito. Eis os três tempos: 1º) Instante de olhar: momento de verificar o que os colegas são (brancos ou pretos). Faz-se pela simples constatação de uma evidência, pois se o sujeito se imagina preto e um dos seus colegas também se imagina preto, o terceiro sairia imediatamente porta afora, para comunicar que é branco. 2º) Tempo de compreender: é o tempo que o sujeito leva para deduzir que se ele fosse preto, seu colega pensaria ser branco, mas se ele continuou inerte frente à tomada de decisão de sair pela porta, então, a inércia do seu colega o faz supor que ele também é branco como os demais. Esse tempo já é considerado o terceiro (3º), Momento de concluir, ou seja, o tempo da antecipação da asserção de uma certeza sofisticada que anuncia o sujeito da enunciação. É interessante notar que o momento de concluir é o que coloca um limite no tempo de compreender. Limite esse que é dado pela conclusão simultânea de cada um dos prisioneiros, e a conclusão simultânea se dá pela inércia de cada prisioneiro, fazendo com que todos cheguem a uma mesma conclusão em um mesmo tempo. O momento de concluir antecipa o tempo de compreender, mas também depende dele para que ocorra. “Passado o tempo para compreender o momento de concluir, é o momento de concluir o tempo para compreender.” (LACAN, 1998, p.206). O tempo é para compreender qual é o momento de concluir, mas é o momento de concluir que ‘conclui’ o tempo para compreender, o momento de concluir coloca um limite no tempo de compreender.

Desse complexo problema de lógica, poderíamos apreender diversas contribuições, tais como a questão especular envolvida na situação, na medida em que a conclusão de um é baseada numa dedução e numa observação em relação ao outro. Assim como poderíamos articular a questão do coletivo e do singular, que se fundem de maneira que há certa repetição do singular no coletivo. O problema também nos traz algo da enunciação do eu, da dedução, do sofisma, da asserção de uma certeza. Enfim, diversas são as articulações que poderíamos aprofundar por meio da reflexão sobre o problema. Mas, para os nossos propósitos, nos interessa fundamentalmente a lógica temporal dos três tempos envolvidos no problema. O momento de concluir se condensa no limite do tempo para compreender, que é antecipado

---

<sup>26</sup> Lacan (1995) grafia o “eu” de duas formas: (*Je*) que é o sujeito do inconsciente, o sujeito da enunciação, alienado de seu enunciado; e (*moi*), que é o “eu” especular, aquele que se constitui na relação imaginária com o outro e que não se refere ao sujeito inconsciente. Em português, temos uma única maneira de escrever “eu”.

pelo instante do olhar. Após o instante de olhar, o tempo para compreender é limitado pelo momento de concluir isso que o tempo para compreender não dá inteiramente conta. O que efetivamente Lacan nos apresenta com esse sofisma não é uma articulação puramente lógica, mas a subjetividade colocada a prova, num tempo que é totalmente singular e referente a uma estrutura específica. O momento de concluir é o momento da asserção do *Je*. Daí nasce um sujeito da enunciação, um sujeito do inconsciente, que se precipita num tempo lógico que não segue a sucessividade dos fatos, mas que coloca o sujeito a concluir sobre si mesmo em um tempo em que ele ainda não compreendeu exatamente o que se passou no instante do olhar. Essa precipitação do momento de concluir é fundamental para a colocação do sujeito em ato, o que tem valor clínico capital do ponto de vista da direção da cura na prática psicanalítica.

Dessa forma então, a dimensão temporal apresentada acima é de suma importância para a subjetividade; é a noção de ritmo que estamos tentando esboçar, uma vez que o ritmo leva em conta esse aspecto temporal da subjetividade. O tempo constitui o ritmo, que, fundamentalmente, é permeado pela subjetividade, e o ritmo constitui o som que é captado pelo ouvido, de modo que o tempo e a audição estão em relação de ligação ou prolongamento. Há, assim, continuidade entre o tempo, o ritmo, o som e a audição. Talvez tenha sido esta continuidade que fez Saussure dizer: “O tempo é para o OUVIDO o que o espaço é para a vista.”<sup>27</sup> (SAUSSURE, *apud* PARRET, 2002, p.61, tradução nossa, destaque de Parret). Em outras palavras, a vista precisa do espaço, assim como a audição precisa do tempo, havendo uma continuidade entre visão e espaço e entre audição e tempo; pois, a visão ocorre num espaço, enquanto a audição num tempo. Em todo caso, de acordo com nossas hipóteses, o espaço também faz parte do ritmo, do som, da voz e da audição. O espaço e o tempo são os elementos que constituem o ritmo, e este, por sua vez, constitui o som, que chega a audição; mas reconhecemos que o ritmo, a voz e a música, de uma maneira geral, têm uma maior ligação com o tempo; assim como, por exemplo, a escultura tem com o espaço.

### **2.3.1 Entre céu e terra: o espaço**

No que tange a dimensão espacial do ritmo, emergem duas acepções: o espaço enquanto materialidade e o espaço dito sideral. No primeiro, trata-se de um espaço físico, concreto, envolvendo elementos reais e que ocupam um determinado território, que pode ser demarcado, mensurado, quantificado e ocupado. Já no segundo, o espaço sideral, não se trata do físico e do concreto, mas de um espaço que está para se constituir, um espaço que está por

<sup>27</sup> “*Le temps est pour l’OREILLE ce que l’espace est pour la vue.*” (Texto original).

vir. Um espaço que por não ser material pode estar e não estar, em que o investimento libidinal constitui a sua delimitação pela própria falta de marcação. Nesse sentido, é um por vir, sempre em construção, ao qual não é dado o ponto final. A semelhança com a realidade humana do esperar, do acreditar em dias melhores, não deve ser lida na clave da coincidência, pois aí está a condição sideral e humana do ser falante. Exemplo característico dessa condição está genialmente abordado na obra *En attendant Godot* de Samuel Beckett (1952), onde os personagens Estragon e Vladimir esperam pela chegada de Godot — personagem desconhecido —, que nunca foi visto, mas que eles acreditam que um dia chegará. Enquanto esperam, a inércia é absoluta, do início ao fim da peça.

Se formos uma exemplificação do espaço sideral, podemos conjecturar o espaço virtual, pois em sua etimologia, *virtus* significa força, potência; trata-se de algo que está em potência e pode atualizar-se, tornar-se um ato. Logo, o virtual, tal como aponta Deleuze (2002, p. 314, tradução nossa), “[...] não se opõe ao real, mas tão somente ao atual.”<sup>28</sup> Ou seja, o virtual não está em oposição ao real ou à realização, mas está em oposição ao atual, ao tornar-se um ato, algo que atualiza o espaço virtual — espaço que está em pura potência. O espaço virtual, então, seria, por exemplo, uma espécie de espaço sideral. Em se tratando de ritmo, há uma articulação com os dois “espaços”, pois o ritmo ocorre num espaço material, físico, concreto e palpável (espaço do corpo, do batuque, da dança, dos solavancos e balanços). Mas ele fundamentalmente invoca algo do sideral, na medida em que envolve o espaço da subjetividade, do psicológico, da *psyqué*, que podem ocupar espaços diferenciados; além de conseguir provocar certo transe no sujeito ou um atravessamento entre o balanço do corpo e o flutuar do espírito. Empregamos o termo “transe” no seu sentido amplo, não o restringindo unicamente as experiências místicas ou religiosas, mas também aquelas de ordem psicológica, sensorial, musical, hipnótica, histérica ou até mesmo de drogadição.

A sideração na qual o sujeito é posto mediante o ritmo e o canto é uma repetição, com diferenças, da sideração à qual foi submetido ao canto materno, aquele canto e embalo que aplacava a angústia e o colocava em um estado tal de relaxamento propício para um sono calmo e tranqüilo. Esse efeito de transportar o sujeito, de forma virtual, para um outro espaço no qual se encontra desabitado dos incômodos de seu corpo faz com que sujeito aí (re)encontre o canto maternal. A sideração, então, é esse transporte para um outro espaço, da (re)edição da singularidade, algo que as formações inconscientes também provocam, na medida em que transportam o sujeito para um outro “espaço”. As leis que regulam o espaço

---

<sup>28</sup> “[...] no se opone a lo real, sino tan sólo a lo actual.” (Versão em espanhol).

onírico, por exemplo, não são as mesmas do espaço físico. No sonho é possível “vivenciar” coisas que na vida diurna seriam inconcebíveis. O encontro, no sonho, com o Outro que me habita é um encontro com o desconhecido, com aquele que ocupa o corpo do sujeito. Ele, o sujeito, não o desconhece, não é nem totalmente familiar, nem totalmente estranho. A sideração que as formações inconscientes provocam tem a característica de descentramento, de deslocamento, de síncope, de movimento; e, como já mencionamos, o ritmo, na sua etimologia, mantém relações com o movimento, de modo que a sideração é uma forma de ritmo, ou, no mínimo, de movimento, transporte. Isso sem levar em conta o próprio efeito de descentramento provocado pela síncope. Por estar nas formações inconscientes, a sideração assume essa conotação do insabido, daquilo que desacomoda o sujeito diante de suas certezas mundanas, daquilo que o atordoa.

No sonho, a sideração assume uma configuração plástica ainda mais pertinente pelo próprio transporte que conduz o sujeito por um rébus pictórico fascinante e, por vezes, angustiante. Tanto é que por inúmeras vezes acordamos, depois de um sonho, meio aturdidos e sem ter qualquer senso e direção espacial. Este é também um dos efeitos da suspensão do corpo. O transe é provocado nessa mesma perspectiva, na medida em que ele também provoca essa suspensão e através do ritmo coloca o sujeito nesse estado de “perder-se dentro de si mesmo”, como se o sujeito não reconhecesse o corpo no qual habita, e num movimento de junção e conjugação ou de atravessamentos cruzados, o eu (*moi*) se perde na imensidão do sujeito que parece sacudir-se dentro do corpo, ora comprimindo-se, ora alargando-se. O transe é a sideração do sujeito no interior do próprio corpo; sideração essa provocada pela invocação que o ritmo faz despertar, no sujeito, o canto da mãe que jazia no âmago do ser. É a invocação do canto materno que retorna no ritmo, na sideração, trazendo aquilo que o sujeito guarda de mais íntimo e singular.

A sideração também diz respeito ao atordoado, aturdido, atônito, aquele que sofre a angústia de existir, a angústia de estar aí, de ter que suportar seu próprio peso, o peso de um corpo cadente, que pelo efeito gravitacional, cai, mas também entra em cadência, em ritmo. O atordoado é aquele que não sustenta seu próprio peso e com isso cai. No entanto, a cadência é também o que permite a possibilidade da emergência. E, na oscilação, entre cair e levantar, está o solavanco que o ritmo desperta nos corpos. Pois o “molejo” da dança, no samba ou nas cirandas de roda, está na alternância entre cair e levantar. Podemos também observar, na conhecida cantiga de roda infantil *Atirei o pau no gato*, como as crianças são tomadas de um verdadeiro espasmo quando cantam “[...] e o gato deu minhaaauuuu!” e todas caem no chão de forma muito jocosa, demonstrando uma euforia provocada pelo cântico ritmado que

finaliza com a queda dos corpos. Em síntese, essa concepção de sideração como atordoamento abre as possibilidades para duas acepções aparentemente opostas, pois o atordoado é aquele que está angustiado com a existência e não se suportando cai, no entanto o efeito de queda — característica própria de todo corpo, seja terrestre ou celeste (o terrestre pela própria gravitação e o celeste, pelo movimento inerente ao cosmos, como uma estrela cadente, por exemplo) —, é também o que possibilita a emergência. Na alternância entre a queda e a emergência, configura-se a cadência do ritmo.

A concepção do atordoado ou aturdido também coloca em cena o “atônito”, que remonta, etimologicamente (do latim *attonitu*), a um parentesco com o que é átono (do grego *átonos*), que não é tônico, que não recebe a acentuação tônica, desprovido de tom. Este último na sua etimologia grega, *tónos* é a tensão, o efeito de tonificar, fortalecer e vigorar. Logo, o aturdido, atônito, é também o sujeito desprovido do vigor, do *tónos*, dessa tensão que é provocada pela acentuação de uma batida (forte) em detrimento de outra (fraca), que é uma das definições, já apresentada, da síncope. O sujeito atônito não se tensiona entre a batida forte e fraca; logo, não forma um ritmo, um movimento de ida e volta, está paralisado, pasmo, imóvel, sem acentuações nem oscilações, sem vigor, sem força, fraco, próximo da inércia, paralisado em seu próprio ser. Parado na vida, não anda, não cai, não levanta e, em última instância, não vive.

O espaço sideral, tal como o estamos tratando, é o espaço próprio da subjetividade, pois é o lugar em que o inconsciente se manifesta através de suas formações, e o espaço que esta por se constituir, sempre num por vir, tal como o sujeito. Não se trata, em nenhuma hipótese, do espaço concreto e físico, mas sim do espaço do exercício da subjetividade. O sujeito na sua errância mundana busca ocupar um posto, se inserir em algum lugar. Como diz o ditado popular: “buscar um lugar ao sol”; ou seja, buscar um lugar para si no mundo. Tal como Édipo, somos todos errantes, que vagamos pelo mundo, cegos, em busca de um acolhimento. Essa busca do sujeito por um espaço que seja seu e que lhe comporte torna-se, muitas vezes, o objetivo único do sujeito na vida, e todo o seu movimento está na direção de (re)encontrar o espaço protegido e cálido que, em última instância, é o ventre materno. Talvez a supervalorização da propriedade privada e o acúmulo de bens imóveis nos dias de hoje possa ser explicado, do ponto de vista psíquico, por essa busca infinita de um espaço para o sujeito, busca essa que nunca se concretiza, pois o sujeito está sempre em falta, tentando solucionar sua condição de errante.

O espaço é também o lugar onde os corpos coabitam, isso quer dizer que é o lugar onde a singularidade é exposta, confrontada, defrontada com a alteridade. Não é um território

íntimo, e sim um ágora que acolhe diversos transeuntes que por ali trafegam. O sujeito defrontado com o espaço é similar ao que está defrontado com o nada, com a imensidão, com o universo, o que lhe faz lembrar da sua condição de humano, de grão de areia no meio do deserto, algo que incomoda o seu narcisismo. Parece-lhe ser mais atraente pensar que é único e que o espaço é pequeno para ele. O sujeito prefere não se deparar com o espaço, para não saber de sua pequenez. Isso talvez seja uma questão pertinente para a atualidade, na medida em que cada vez mais as pessoas buscam morar nas cidades, fazendo-as crescer e fundamentalmente buscam as grandes cidades que comportam cada vez menos pessoas. E as subjetividades aí aglomeradas precisam, de alguma forma, conviver e tolerar um gozo atribuído ao Outro. A convivência faz supor que o Outro tem um gozo muito maior que o nosso, um gozo em que ele pode tudo e nós, nada. Isso nos é insuportável, a tolerância assume aí a sua face mais cruel, que não é conviver com a diferença, ou, conviver com a diferença, por sua vez, também é difícil, mas ainda mais voraz é suportar esse gozo que atribuímos ao Outro.

O espaço não é necessariamente o material, concreto, mas o espaço da subjetividade; ou seja, o espaço como o lugar que o corpo ocupa no psíquico. O axioma “dois ou mais corpos não ocupam, simultaneamente, o mesmo lugar no espaço” terá sua validade enquanto espaço concreto, pois no psiquismo os corpos são metafóricos, se condensam num rébus pictórico ilustrado pelo sonho. A separação entre o sujeito e o objeto nem sempre é clara, de modo que, contra todas as perspectivas, o espaço subjetivo constitui um conjunto de simultaneidades coabitado por diversos corpos. Constantemente percebemos as pessoas preocupadas em garantir seu espaço, seja no mercado de trabalho, nas relações interpessoais ou nas cidades. Outras vezes observamos aquilo que poderia ser o contrário, o compartilhamento do espaço com o semelhante, e não a disputa e a concorrência. Mas é apenas na aparência que essas coisas são duas, pois o que está em jogo tanto na concorrência ou no compartilhamento de espaços é uma concepção imaginária/simbólica do espaço tido como um lugar concreto e que pode ser ocupado apenas por um corpo. No plano real, o espaço não é propriedade privada, não somos donos nem mesmo de nossos atos, muito menos do espaço que ocupamos; este é algo fugaz, que, ao contrário da realidade, não está dado; há que construir nessa eterna fugacidade material. Se no imaginário/simbólico o espaço é o material, no real o espaço é o que está por vir. É um espaço impossível de se realizar, a diferença do espaço físico, concreto. Como num sonho, as figuras condensadas e deslocadas somente tornam-se possíveis através desse impossível que o sonho comporta (impossível porque a realidade mundana — simbólica e imaginária — não dá conta de abarcar).

Aqui estamos tentando articular a relação do espaço com os registros da experiência psíquica. Parece, ao menos à primeira vista, que o espaço na concepção imaginária é perfeitamente observado na realidade concreta. Já o espaço na sua acepção simbólica pode ser visto como um lugar na estrutura, no discurso que não se efetiva na materialidade, mas que pode ser ocupado por um símbolo ou por um significante. O espaço na sua acepção real, por sua vez, terá que ser entendido como lugar do impossível, daquilo que pode estar e não estar presente. O real do sonho, por exemplo, demonstra toda sua impossibilidade de concretização na realidade. O real do sintoma, noutro exemplo, toma o corpo, o faz padecer, sem ser localizado numa realidade anátomo-biológica. É no real que o espaço pode ser habitado por dois ou mais corpos simultaneamente, derrubando a validade do axioma apresentado anteriormente.

Estar no espaço, é estar diante do inusitado, da imensidão. Mesmo quando se está rodeado de pessoas, como no centro de uma grande cidade, o sujeito é tomado por esse sentimento de pequenez frente à grandeza do universo. Isso lhe é, por vezes, insuportável. O sujeito busca um espaço, busca um lugar, busca o seu lugar no espaço e no tempo, tentando se situar no compasso da música que rege sua vida. É tentando se encontrar no tempo e no espaço que o sujeito busca seu ritmo, pois, como já mencionamos, o ritmo é o corpo que se movimenta no tempo e no espaço. Mas também é nesta oscilação espaço-temporal que o sujeito vive sua completa disritmia, pois tenta a todo custo entrar numa cadência, mas seu ritmo não é seqüencial, não é cadenciado, e sim composto por uma defasagem que provoca a síncope de sua existência. A disritmia de nossa posição subjetiva provoca os descompassos da vida, que se traduzem nos atos falhos, nos esquecimentos do cotidiano, no frenesi do dia a dia e na completa inquietude do ser diante de seu desejo. Se a pulsão, no que tange a sua constância, pode ser lida na clave de um ritmo seqüencial e cadenciado, a metonímia mostra as vacilações do sujeito frente ao seu desejo, que provocam verdadeiras quebras na cadência rítmica.

O ritmo no sujeito é sincopado, oscilante, disrítmico, descompassado, imprevisível, abre as portas para o inesperado do movimento do corpo, do engano, do ato, da parapraxia. Buscar o compasso da vida é o que o sujeito faz durante seu percurso, mas não se trata de um “per curso” no sentido do curso de um rio que segue uma seqüência, uma fluência, tal como a etimologia da palavra ritmo aponta, que, aliás, já verificamos com Benveniste (1995). O andar do sujeito em sua vida não segue uma fluência ou um curso; é muito mais um percalço do que um percurso, pois esse curso não é linear, progressivo, ascendente, seqüencial, cadente, mas formado de percalços, intercorrências, oscilações, titubeações, angústias, vacilos, alívios,

tensões, tropeços, enganos, que fazem com que o ritmo que rege a vida do sujeito não seja cadenciado; ao contrário, é um amálgama de ritmos que oscilam entre forte e fraco, com golpes tônicos e átonos, com variações, pausas. Se pudéssemos imaginar o ritmo que melhor corresponderia a esses efeitos do inconsciente sobre o corpo num determinado tempo/espaço (e, a rigor, os efeitos do inconsciente sobre o sujeito), bem poderia ser o *jazz*, pela simples e talvez sutil característica de imprevisibilidade, da intempestividade, do acaso e talvez da criação e improvisação que o *jazz* proporciona. Uma música que demonstra todo o seu requinte rítmico em toques, batidas, golpes que são ao mesmo tempo sutis e poderosos. Não se trata de querer ilustrar os efeitos (a)rítmicos do inconsciente sobre o sujeito através de um gênero musical, mas talvez pensar nas contribuições desse gênero musical para as articulações que estamos tentando esboçar entre o ritmo e o inconsciente. E, nesse sentido, o *jazz* nos é particularmente muito rico, pois ele nos ensina acerca da imprevisibilidade e do acaso. O quanto as defasagens e oscilações podem nos ensinar acerca das oscilações e titubeações do sujeito frente ao seu desejo, ou da imprevisibilidade e intempestividade do inconsciente. Para Harari (2006, p.209), essas policronias são o que constituem não só o inconsciente como a própria psicanálise. “Não existe tão-só processo, não existe tão-só linha, não existe tão-só estrutura; existem múltiplas trajetórias das flechas do tempo, existem bifurcações, existe turbulência, existe tempo turbulento. Sim: são as policronias, são os contratempos da psicanálise.”

### **2.3.2 Intempestividade e disritmia**

Ao levarmos em consideração o sujeito, encontramos em relação ao seu desejo algo de intempestivo — e esta palavra aparece num duplo sentido, pois, de um lado, ela faz referência a alguma coisa que está fora do tempo próprio do sujeito, fora do ritmo do sujeito, e neste sentido, pode ser algo de inoportuno, algo que importuna o sujeito, uma disritmia que o descentra, que o desloca, que o incomoda, mas que traduz a expressão de um desejo inconsciente. O termo, por outro lado, também se refere a algo que chega de surpresa, que não pode ser previsto, algo que é súbito, que nos toma de supetão.

Para além da significação das palavras, está presente uma dupla função do ritmo, pois, de um lado, ele é o que permite que o sujeito se mova de forma ordenada, tal como uma criança que é capaz de dançar ao escutar uma música sem que a tenha sido ensinado como se dança, ou mesmo sem jamais ter visto alguém dançando. A criança entra no ritmo da música, que conduz seu corpo num movimento fluido e sincrônico. Esse mesmo ritmo, por vezes,

pode causar um efeito contrário, o da disritmia, em que o sujeito fica num descompasso entre o ritmo musical e aquele da pulsão invocante, que é o seu próprio ritmo. Tal descompasso pode provocar um colapso, assim como um colapso cardíaco; pode provocar um choque de ritmos capaz de levar o sujeito a um surto, a um desmaio, a uma paralisia, a uma afonia ou qualquer outro fenômeno que expresse esse efeito disrítmico. Para ilustrar, de maneira caricatural, esta cena, pensemos nos soldados que correm cantando marchas militares com a função de dar um ritmo para o exercício, assim como colocá-los em bloco, em uma marcha sincronizada. Ora, quando esses soldados encontram uma ponte eles devem parar a marcha para atravessá-la; caso contrário, há o risco de quebrá-la, de provocar uma espécie de “colapso”. A essa propriedade da matéria, os físicos denominam de “frequência fundamental”. Todo corpo que vibra em sua frequência fundamental corre o risco de se desmanchar. A respeito desse fenômeno, há cantores líricos que conseguem fazer sua voz vibrar na “frequência fundamental” de um copo, por exemplo, ocasionando a sua quebra por inteiro.

O ritmo apresenta, então, dois lados: é o que permite ao sujeito se movimentar, e é aquele que o incomoda em seus passos disrítmicos. Essa disritmia não é um efeito musical, nem mesmo psicomotor, muscular ou qualquer coisa do gênero. A disritmia de que estamos tratando aqui se refere a uma questão do desejo inconsciente, desse Outro que me habita, que está em mim e que me incomoda, que me é totalmente intempestivo. Essa inquietante estranheza que me coloca em disritmia. E nesse sentido, a pulsão invocante é de uma ordem que coloca o sujeito em relação com esse Outro que lhe habita, pois a disritmia é o descompasso entre a pulsão invocante e o ser do sujeito. É esse descompasso que o faz cair, um descompasso que o faz desabar sobre seu corpo e sua voz.

O sujeito tenta se utilizar de alguns truques e artifícios para evitar esse descompasso. Por exemplo, no caso da gagueira, o sujeito se vale de algumas “fórmulas” para não gaguejar, tais como evitar começar uma frase utilizando palavras cuja sílaba inicial é uma fricativa. Para muitos gogos, o som das fricativas é paralisante, o sujeito fica preso a essa sílaba inicial, a esse gozo provocado pela fricção; pois há um gozo em ficar preso a sílaba, sem poder avançar na palavra, um gozo que se traduz num misto de tensão e prazer, do qual o sujeito não se desprende, emitindo, dessa forma, um sopro friccional prolongado. O misto entre prazer e tensão é próprio do gozo, pois há um prazer nessa fricção, mas também uma tensão em nela ficar preso. Em outra “estratégia”, o sujeito, ao gaguejar, usa de gestos para dar certo ritmo à fala, como se o gesto fizesse parte da voz e, com isso, a colocasse em determinado fluxo. Ou

ainda, o sujeito vocaliza alguns sons antes de iniciar a fala, como por exemplo, uma tosse, um “hum-hum” ou qualquer outro som que possa dar esse *start*.

Todos esses artifícios e “truques” são muito bem “elaborados”, no sentido inconsciente do termo, mas sabemos que, por mais elaborados que eles sejam, são em parte bem sucedidos, pois aliviam um pouco a angústia e a tensão de falar, pois de alguma forma eles auxiliam no andamento da fala; mas também são, em parte, mal sucedidos, uma vez que eles denunciam o descompasso que há entre o sujeito e o desejo. Denunciam ainda o gozo do sujeito com a voz e o vocalizar, o quanto há de sexual na voz; denunciam que há um “truque” para poder falar; denunciam que há aí uma pulsão invocante que faz o sujeito gozar com os sons, num gozo particular e masturbatório, em que a voz não é dada ao outro como presente, como fala, mas sim retida como objeto pequeno *a*, objeto de um gozo infindo, de que o outro está fora; para ele não é dada voz. A voz, nesse caso, serve para satisfazer uma pulsão, de cuja participação, o outro está excluído. A voz não é endereçada, em forma de fala, ao outro, mas retirada, para ser um objeto de gozo próprio; o outro, nesse sentido, também está totalmente excluído da relação.

Articulando o tema dessa forma, podemos questionar uma idéia tida com certo consensual: a de que, nos casos de afonia ou gagueira, ocorre uma perda da voz, seja total ou parcial. Se formos analisar a questão um pouco mais a fundo, perceberemos que não há nenhuma perda nesses casos, e sim uma retenção. O sujeito guarda a voz consigo para, com ela, poder gozar à sua maneira, ao invés de dá-la ao outro, pois dar a um outro é perdê-la. Parece que as coisas se invertem, pois perdemos a voz a cada vez que efetivamente falamos, que endereçamos nossa voz a um outro. Ela nos deixa, se desprende de nosso corpo e segue em direção a um outro. Quando não conseguimos falar, seja na gagueira, na afonia ou na disфонia, estamos guardando a voz, retendo-a conosco para não perdê-la, para que ela não nos deixe, para que ela não saía em direção ao outro. Há algo de um narcisismo muito forte nisso, algo que faz com que o sujeito desconsidere o outro, em que a voz surge apenas como um objeto de gozo.

No que tange o aspecto do descompasso, podemos pensar no caso do dançarino. Nos seus movimentos de vaivém, nos saltos e acrobacias, o que o faz ir e vir sem cair sobre o chão é esse compasso muito acertado com o seu companheiro de dança, que não é necessariamente uma outra pessoa, mas o Outro, que, através da música, conduz a invocação rítmica capaz de uma vez invocada no dançarino, permitir a execução de todos os movimentos, numa sincronia em que não há lugar para o descompasso. Quando observamos um dançarino, seja sozinho ou em par, temos a nítida impressão que não é ele próprio que se movimenta daquela forma e que

faz todos aqueles passos, mas que tem alguém, como que uma “mão” mágica e invisível que o conduz. Ora, essa “mão” é do Outro que pode, através da sua invocação pela música conduzir o sujeito como se fosse uma pluma ao vento, quase que subtraindo todo e qualquer lei de gravidade, fazendo o sujeito “flutuar” sobre o palco. Didier-Weill (1995, p.272, tradução nossa), a este propósito, nos diz que “Efetivamente, o sujeito que dança não cairá no momento em que seu pé recair sobre o solo, pois não há mal-entendido com o ritmo, que assegura a precisão de um encontro marcado com o Outro.”<sup>29</sup>

Este compasso quase perfeito entre o dançarino e o Outro, que se apresenta através da música, pode ser imaginado como uma espécie de “diálogo” entre o dançarino e o Outro — ou mais que um “diálogo”: um encontro seguido de uma separação, um invocando a presença do outro, constituindo uma espécie de presença e ausência, junção e disjunção. Nesse “diálogo”, o sujeito escuta, interpreta e executa a voz do Outro, ou melhor, ele procede a essas três operações (escuta, interpretação e execução) de maneira sincrônica, pois é nesses procedimentos que se encontra a invocação musical capaz de conduzi-lo sobre a pista sem cair. É verdade que, nesse “diálogo” com o Outro, o que se constitui é o ritmo próprio do sujeito, é dessa forma que ele vai constituindo seu próprio ritmo, é dessa maneira que ele estrutura sua ritmia e se faz um sujeito que invoca, um sujeito advertido em relação ao desejo que o porta.

A disritmia seria o contrário disso tudo, pois a disritmia é o descompasso entre o sujeito e o Outro, é o não diálogo entre o sujeito e o Outro. Dessa forma, esse Outro se mostra ainda muito voraz e terrível. O Outro sempre guardará essa qualidade de intempestivo, pois é uma característica própria do inconsciente esse imprevisto, dado que o inconsciente é algo da ordem do insabido, daquilo que nos chega, nos toma e que desconhecemos. Há aí algo dessa intempestividade que nos deixa, por vezes, paralisados, mas que pode, por outras vezes, fazer-nos avançar, proporcionando alguns frutos. Pois a intempestividade não deve ser sinônimo de uma paralisia. A partir dela, podemos avançar, no sentido de nos entregar, tal como o dançarino, a essa invocação que pode nos conduzir na vida, não de forma passiva, mas de maneira a nos tornar invocantes de nosso próprio desejo, num compasso acertado com o Outro, de forma a buscar, nessa inquietante estranheza da intempestividade, o ritmo próprio do nosso ser, em direção a uma outra forma de viver. Produz-se algo de um saber fazer aí com aquilo que antes nos provocava sintoma. A partir desse sintoma, é possível fazer algo de um *sinthome*. Fazer da intempestividade uma possibilidade, e da disritmia, um ritmo.

---

<sup>29</sup> “Effectivement, le sujet qui danse ne tombera pas au moment où son pied retombe au sol, car il n’y a pas de malentendu avec le rythme, qui assure la justesse d’un rendez-vous réussi avec l’Autre.” (Texto original).

## 2.4 O ritmo e a voz

Quando, neste texto, mencionamos o termo “voz”, estamos, em verdade, considerando-a na sua acepção de voz cantada; ou seja, uma voz que se desenvolve no interior de uma cadência rítmica, e não uma voz “metálica”, “mecanizada” ou apreensível por qualquer outro adjetivo que venha dar a entender que se trate de uma voz desprovida de sujeito. Quando mencionamos o termo “voz”, estamos tratando de uma voz cantada, ritmada e que prevê um sujeito, não alguém, mas um sujeito por vir. Por esta via, podemos considerar que toda voz é ritmada, uma vez que esteja presente um sujeito que a suporte, ou seja, a voz rítmica não é exatamente esse som que sai pela boca, pois a voz, enquanto som, todos a produzem, salvo aqueles que apresentam alguma deficiência congênita ou orgânica. A voz cantada (rítmica) é a voz que toca o sujeito, é a voz que convoca, que invoca o sujeito, e essa voz não está presente em todos aqueles que falam. A voz capaz de invocar o Outro é a voz da mãe, aquela voz que constitui o sujeito, aquela que toca o real do corpo; uma voz da intimidade do sujeito, uma voz que se constitui como objeto da pulsão invocante capaz de sexualizar o corpo. Uma voz que toca o sujeito não pela via da audição, mas naquilo que ela tem de inaudível. Isso quer dizer que a voz, como está sendo considerada aqui, não diz respeito nem ao som vocal, nem à audição, elementos da ordem da realidade imaginária de um corpo biológico. A voz à qual nos referimos é de uma outra ordem, algo que ultrapassa, em larga medida, toda e qualquer fisiologia dos aparelhos auditivos e fonatórios. A voz do canto materno é de uma disposição que invoca o sujeito através do desejo que está aí vinculado, e o sujeito seguirá o eco do chamado dessa voz, que o conduzirá, ele próprio, a ser um sujeito que também pode invocar.

Alain Didier-Weill (2003) em seu livro *Lila et la Lumière de Vermeer: la psychanalyse à l'école des artistes*, estabelece o texto *Quand la musique nous entend: contribution à la question de la pulsion invoquante*, que foi sua intervenção no dia 21 de dezembro de 1976 no Seminário de Lacan: *L'Insu que sait de l'unebévue s'aile a moure*. Neste texto capital sobre a pulsão invocante, Didier-Weill enfatiza, fazendo algumas aproximações entre a voz e a música, que a música tem o poder de nos tocar porque é ela quem nos escuta, invertendo a perspectiva imaginária que supõe um sujeito que escuta a música. Didier-Weill (2003) tenta estabelecer alguns tempos lógicos no processo de subjetivação, e o primeiro deles diz respeito a uma falta, uma falta que nos habita e na qual a música consegue tocar. Neste sentido, é ela, a música, que nos escuta, que escuta e até mesmo engendra a própria falta. “Nós descobrimos que a música é uma alteridade que teria ouvido

em nós alguma coisa que nós não podíamos ouvir por nós mesmos. A este título, num primeiro tempo lógico, nós somos menos o ouvinte da música do que ela é nossa ouvinte.”<sup>30</sup> (DIDIER-WEILL, 2003, p.137, tradução nossa).

O efeito que a música causa nessa escuta é o de colocar o sujeito diante de sua própria falta, e o sujeito acredita que a música poderá lhe dar isso que lhe falta. Então começa sua demanda. Nesse primeiro tempo lógico da pulsão invocante, tudo se passa como se o sujeito fosse escutado pela música, ela encontra nele o lugar do qual ela falta, enquanto o sujeito assume a posição passiva, aquela do encantado, que pode ser correlacionada com a posição do amado. “[...] no primeiro tempo da pulsão invocante, o sujeito se experimenta como o ‘amado’ da música, que encontraria nele o lugar de sua própria falta [...]”<sup>31</sup> (DIDIER-WEILL, 2003, p.141, tradução nossa). Já num segundo tempo da pulsão invocante, o sujeito se transforma em cantor: deixa a posição passiva de encantado, para assumir a posição ativa daquele que produz a música, produz o canto e a voz. Nesse segundo tempo da pulsão invocante, o sujeito não é mais o amado da música, ele é o amante da música, aquele que emite as notas das quais ele era, no primeiro tempo, o destinatário: “[...] o sujeito se transforma em ‘amante’ da música, e passa a enviar as notas das quais ele era inicialmente o destinatário?”<sup>32</sup> (DIDIER-WEILL, 2003, p.141, tradução nossa). Nesse segundo tempo, entra em cena um sujeito desejante, que não mais assume a posição de encantado: ele também pode, agora, cantar, invocar algo do desejo. E, neste sentido, o sujeito somente pode cantar ou invocar aquilo que previamente lhe encantou e o invocou. Nós somente ascendemos à posição de um sujeito desejante e, por conseqüência, sujeito que consegue invocar algo do Outro se, num primeiro tempo lógico, nós somos encantados, físgados por esse canto do Outro que a música, segundo Didier-Weill (2003), pode encarnar. No primeiro tempo lógico da pulsão invocante, a direção é do Outro para o sujeito; no segundo tempo, a direção se inverte: vai do sujeito para o Outro. Nas palavras de Didier-Weill (2003, p.141, tradução nossa):

[...] as mesmas notas que são, em um tempo, dirigidas a um sentido (do Outro para o sujeito) são, após o instante do retorno pulsional, dirigidas a outro sentido (do sujeito para o Outro), como se o sujeito somente pudesse cantar o amor através do qual foi previamente encantado.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> “*Nous découvrons que la musique est une altérité qui aurait entendu en nous quelque chose que nous ne pouvions pas entendre par nous-même et qu’à ce titre, dans un premier temps logique, nous sommes moins l’auditer de la musique qu’elle n’est notre auditrice.*” (Texto original).

<sup>31</sup> “[...] *dans le premier temps de la pulsion invoquante, le sujet se vit comme l’aimé’ de la musique qui trouverait en lui le site dont elle manque [...]*” (Texto original).

<sup>32</sup> “[...] *le sujet se métamorphose en ‘amant’ de la musique à laquelle il se met à destiner les notes dont il était initialement le destinataire?*” (Texto original).

<sup>33</sup> “[...] *les mêmes notes qui sont, dans un temps, dirigées dans un sens (de l’Autre vers le sujet) sont, après l’instant de retournement pulsional, dirigées dans l’autre sens (du sujet vers l’Autre), comme si le sujet ne pouvait chanter l’amour qu’avec ce qui l’a préalablement enchanté.*” (Texto original).

Diante disso, parece-nos mais clara a estranha sensação que temos quando somos tomados de emoção por uma música, e ela parece nos tocar em um ponto muito íntimo e trazer a tona algo, que não sabemos exatamente o que é, mas que nos coloca num estado de prazer. Por vezes, temos a nítida sensação de que essas notas que escutamos, somos nós mesmos que as estamos produzindo. Aliás, a música somente consegue nos tocar no momento em que ela nos escuta, escuta isso que não podemos, por conta própria, escutar, isso que nos falta. No momento em que ela nos escuta, ela toca nossa singularidade, nossa falta, e é somente a partir daí que podemos passar para a posição de produtores ou de emissores, algo que resulta nessa estranha sensação de dizer: “É como se eu fosse o autor, como se eu produzisse estas notas.”<sup>34</sup> (DIDIER-WEILL, 2003, p. 140, tradução nossa). E isso não tem nada a ver com o fato verídico do sujeito ser um cantor, cantar, gostar de música, etc.

Na verdade, quando vou a um concerto ou qualquer outro espetáculo musical, e sou tomado por um horror que percorre o corpo inteiro, dos pés a cabeça, isso somente é possível se aquilo que for tocado traga algo de mim, da minha falta, como se aquela música pudesse, num primeiro momento, me escutar, para que, num segundo momento, eu pudesse escutá-la, tomando, então, a posição daquele que a executa. É nesse momento que sobrevêm o arrepio. Esta cena da vida cotidiana é uma reedição daquilo que fora estruturado em um tempo lógico e que constitui o sujeito. Analogamente, o exibicionista não goza por exhibir-se, mas por ver que o outro o está vendo, ou seja, ver-se pelos olhos do outro. Neste sentido, Freud é claro ao dizer que aí se trata de uma pulsão escópica ativa: todo exibicionista é um escopofílico. Na pulsão invocante, o gozo está no retorno pulsional, o gozo não está em cantar ou vocalizar, mas em se fazer escutar, não a voz da alteridade, mas algo de seu próprio canto, de sua própria voz, através do Outro. Trago, a título de exemplo, um fragmento de um caso clínico: em certa ocasião de sua análise, um analisante falava de um sentimento de vergonha pelo qual foi tomado no momento em que assistia a uma ópera e percebeu um erro por parte do executante. O sentimento de vergonha que lhe invadiu, possuía essa forma “como se fosse eu que estivesse cantando e cometera o erro”. Ora, realmente, ele encontrava lá, na voz do cantor, algo de “errado” em sua própria voz. A voz que ele escutava não era a voz de um outro, como uma alteridade, mas a voz do Outro, que lhe retornava pelo canto da voz de um pequeno outro. Esta estranha sensação de ser ele próprio o cantor lírico que cometeu o erro só é possível na medida em que isso reedita um tempo lógico da constituição subjetiva, no qual ele foi cantado. A partir da falta aí colocada, ele consegue ser o ativo, o desejante, aquele que canta. Com isso, é o “próprio” cantor lírico. Algo, até então, não dito a propósito deste caso, é

---

<sup>34</sup> “*C’est comme si j’étais l’auteur, comme si je produisais ces notes.*” (Texto original).

que o sujeito levou seus pais para a ópera, numa tentativa de agradá-los, uma vez que esses estavam lhe visitando, mas o desejo inconsciente mostra um desagrado, pois realiza simbolicamente o seu desejo (de desagradar o pai) no erro manifestado do cantor que desagrada o público.

A voz tem esta propriedade de tocar no inaudível do ser, tocar no ponto do qual não se consegue escutar. A música, em analogia com a voz ritmada, como a estamos apresentando, tem a propriedade de escutar algo desse inaudível. A música nos toca neste momento em que encontramos nela algo de nós mesmos, no momento em que ela nos escuta e que podemos então sentir essa estranha sensação “como se fosse eu que estivesse cantando”. Uma simples nota pode provocar algo dessa estranheza. Novamente fazendo alguma aproximação da pulsão invocante com a escópica, podemos considerar a estranha sensação que temos quando, ao observar uma tela, um quadro, por alguns instantes, parece que é ele (o quadro) que nos observa. Na pulsão invocante, é a música que nos escuta, num primeiro momento; e, num segundo momento, somos nós que a escutamos. No terceiro momento, não há mais a fusão entre esse grande Outro (música) e o sujeito, mas uma separação entre o sujeito e o Outro, em que a falta se faz presente como ponto de separação entre um e outro — e não mais, como nos tempos anteriores, um ou outro, mas os dois (sujeito e Outro).

Essas pontuações quanto ao “poder” da pulsão invocante parece ser ainda mais instigantes quando consideramos a pertinência da seguinte pergunta: “Como se passa a pulsão invocante em um surdo?”. Há alguma coisa de real no que concerne a pulsão invocante que não se resume a fisiologia do aparelho auditivo. Ela diz despeito ao inaudível do ser, e não ao audível. A pulsão invocante não se resume à voz enquanto uma materialização sonora, mas algo de um real que ultrapassa a materialidade do som. Caso contrário, corre-se o risco de cair num imaginário que supõe que as pessoas com deficiência auditiva não seriam fisgadas por essa voz. Não sofreriam elas os efeitos da pulsão invocante? Para Lacan (1988), a pulsão invocante é, de todas as pulsões, a mais próxima da experiência do inconsciente, e isso parece ser algo que constitui o sujeito, e não se resume a uma questão fisiológica. Por outro lado, podemos considerar que há pessoas com boa capacidade auditiva e, no entanto, não foram invocadas: a pulsão invocante não exerceu ou exerceu de forma muito precária a constituição do sujeito. Não basta ouvir, do ponto de vista fisiológico, para escutar a voz da invocação.

Em síntese, podemos afirmar que a voz possui uma intimidade com o ritmo, na medida em que ela somente é voz se capaz de invocar, ou seja, se inscrita na pulsão invocante, se ela outrora foi invocada por esta cadência rítmica que caracteriza a pulsão. A voz nessa concepção, que não é necessariamente a mesma voz dos foneticistas, fonoaudiólogos e

demais, é rítmica na medida em que está inscrita nos desfiladeiros da pulsão e, com isso, exerce a função de invocação, fundamental na constituição subjetiva. Caso contrário, teríamos voz destituída de sujeito, impossibilidade de invocar algo do Outro, uma voz que se presta à reprodução, e não a produção de sons. Por esta via, se desenvolvem boa parte dos estudos acerca do autismo, em que o sujeito se coloca apenas a reproduzir os sons, não se coloca como um sujeito ativo, parecendo não ter sido fisgado pela voz materna.

Dessa forma, voz e ritmo estão interligados, pois se considerarmos a voz desprovida do ritmo do canto materno, estaremos fora do campo pulsional e, portanto, em outro domínio que não o psicanalítico. Se a voz tem alguma relevância para a Psicanálise e para o inconsciente, é somente enquanto voz ritmada, voz cantada, pulsão invocante que convoca o sujeito a ocupar tal posição. Isso não se refere necessariamente à fluência em um idioma ou ao ritmo de uma língua em determinada cultura, mas diz respeito a uma questão singular do sujeito, diz respeito a subjetividade, a um real que não se situa nem no coletivo, nem no individual, mas na constituição do sujeito. Diz respeito a um ritmo singular da estrutura, que não se refere a uma questão musical, mas que envolve uma cadência do desejo, em que o sujeito é colocado a jogar, a entrar na fluência do canto, para que possa se constituir enquanto sujeito e para que possa sair da posição de objeto para a posição de sujeito do inconsciente. Aquele que atravessado pela falta torna-se desejante.

## 2.5 O ritmo e o corpo

O ritmo articula-se com o corpo na medida em que ele incita o corpo a movimentar-se, a estar em marcha, pois o ritmo é o que dá a fluência, dá a continuidade e a sincronia; algo que remonta a musicalidade materna, que, no contínuo dos sons, embala a criança.

Podemos partir de um ponto inicial, dizendo que a criança se encontra num puro caos sonoro, algo muito próximo de um real, impossível de ser definido. Esse caos é a simultaneidade de sons que não formam nenhuma cadência, seja rítmica, seja melódica. É um contínuo de sons indefiníveis e dissociados. À medida que a criança passa a ser escutada por esse som, ela encontra nele algo de sua própria existência e põem-se a escutar esses sons, que deste momento em diante deixam de ser uma simultaneidade de sons indefiníveis para entrar numa cadência temporal em que os sons estão dispostos de forma sucessiva, e não mais simultânea. Essa sucessividade permite ao *infans* a saída do caos sonoro em direção à musicalidade da invocação. “[...] o *infans* se revela de repente apto a se desprender do caos

sonoro no qual se banha para se prender na dimensão musical do sonoro.”<sup>35</sup> (DIDIER-WEILL, 2003, p.97, tradução nossa). Não é o som que saiu do caos e se ordenou de forma cadenciada para formar a música. Antes, algo de muito particular se passa na intimidade desse “protosujeito”, que faz com que ele passe a escutar a sucessividade temporal dos sons e, por conseqüência, a música. É esse o sentido do questionamento que Alain Didier-Weill (2003, p.98, tradução nossa) faz a respeito dessa passagem subjetiva do caos sonoro para a música. “Como compreender, portanto, que o *infans* possa, um dia, tornar-se apto a ouvir os barulhos como sons musicais?”<sup>36</sup>

A partir desse momento lógico da constituição subjetiva, encontramos uma seqüência ritmada de sons que permite a cadência pulsional da invocação, cadência essa que será, mais tarde, cortada pela descontinuidade da diacronia que a linguagem provoca. Nas palavras de Harari (2006, p.205): “Desse modo, essa recorrência — para a qual o corte, o descontínuo, resulta imprescindível — começa a ordenar o caos fônico, circunscrevendo, ao modo de um arquipélago de ilhas, a introjeção pulsional invocante do Outro, através dos esporos e dos átomos fônicos.” Ou seja, a pulsão invocante é de uma ordem rítmica capaz de invocar o sujeito numa continuidade/descontinuidade sonora que quebra com o caos fônico. Com isso, o sujeito é colocado em cadência. O significante advém promovendo os cortes na cadência rítmica, engendrando a diacronia, a pausa, a descontinuidade, que permite o advento da linguagem, do significante, do signo e do sentido. É na pausa, na descontinuidade que a linguagem toma forma. É nela que os sons, que já não eram mais caóticos, agora também já não são apenas rítmicos, mas também significantes. “Perdendo esta relação de continuidade musical, ele [o sujeito] adquire, pelo poder das palavras, o acesso a uma descontinuidade significativa por meio da qual a estrutura diacrônica vai dar a seu desejo a ocasião de poder se articular em uma nova temporalidade.”<sup>37</sup> (DIDIER-WEILL, 2003, p.89, tradução nossa). O que está em jogo é a articulação temporal, pois tanto na mudança subjetiva que permite a saída do caos sonoro em direção à musicalidade da invocação, como na saída desta para entrar na linguagem, o que se observa é uma mudança na temporalidade subjetiva. Neste sentido, pode-se ler essa temporalidade na sua relação com o ritmo, uma vez que a temporalidade é o que permite a inscrição rítmica da pulsão invocante no sujeito, desde esse indefinido caos

<sup>35</sup> “[...] *l’infans se révèle soudain apte à se dessaisir du chaos sonore dans lequel il baigne pour se saisir de la dimension musical du sonore.*” (Texto original).

<sup>36</sup> “*Comment comprendre, donc, que l’infans puisse advenir apte à entendre, un jour, que les bruits peuvent dispenser des sons musicaux?*” (Texto original).

<sup>37</sup> “*Perdant ce rapport de continuité musical, il acquiert, par le pouvoir des mots, l’accès à une discontinuité significative dont la structure diachronique va donner à son désir l’occasion de pouvoir s’articuler dans une nouvelle temporalité.*” (Texto original).

arrítmico até a inscrição do ritmo seqüencial, progressivo, sucessivo e diacrônico da linguagem. Para Harari (2006, p.205): “[...] assim como a imagem do outro, a partir do espelho, oferece o sustento para a constituição inevitável da espacialidade, o eco, desde a lalação do Outro primordial, oferece o sustento para a constituição da inevitável temporalidade.”

A musicalidade da voz é da ordem da continuidade, da sincronia, da seqüência fônica. Já a linguagem, que a sucede, é da ordem da temporalidade, do corte, da descontinuidade, da diacronia e da síncope. Dessa forma, parafraseando Harari (2006), estabelecem-se duas conclusões: 1ª) a voz, como objeto pulsional, antecede o significante; e 2ª) não há tempo sem linguagem. Essa passagem que o sujeito realiza do contínuo sonoro e musical da voz à descontinuidade temporal da linguagem não deve ser entendida na perspectiva de uma ascendência temporal e uma superação dos tempos anteriores. Deve ser entendida como uma estruturação que permite a atuação tanto de um caos sonoro como da linguagem, pois, por vezes, somos tomados novamente por esse caos sonoro, assim como pela ritmia. A pulsão invocante compreende todos esses tempos e marca o sujeito num lugar próprio que exerce papel preponderante na sua constituição.

Se o ritmo se articula com o corpo é, sobretudo, na dança que ocorrerá a manifestação dos efeitos daquele sobre este. Entenda-se dança não necessariamente como uma arte específica, mas sim como o corpo num movimento rítmico. É o ritmo que embala o corpo, é a pulsação do ritmo que coloca o corpo num movimento sincrônico e fluido. Qual é a origem desse ritmo? Toda questão referente à origem é extremamente delicada, pois buscar a origem é buscar um mito, mas isso não nos impede de conjecturar que esse ritmo advém do canto materno, esse canto que embala o bebê. A música quando nos toca tem o poder de “recuperar” esse embalo do canto materno. A música pode tocar nesse ponto, que é o da pulsão invocante, em que o sujeito se faz escutar através da música, assim como, na pulsão escópica, o sujeito, por vezes, percebe que é o quadro que o vê, ou seja, ele se faz ver através do quadro.

O ritmo que dá cadência ao corpo pode ser ilustrado pelas conhecidas cantigas que os trabalhadores rurais utilizavam durante a colheita. A música era o que atribuía ritmo ao trabalho, era aquilo que permitia a um conjunto de trabalhadores produzir de forma cadenciada e sincronizada os movimentos do corpo. A música e, em especial, o ritmo parecem possuir um poder sobre o corpo, pois uma vez que o corpo esta possuído pela música ele se entrega ao embalo do ritmo. O próprio sujeito também é capturado por esse ritmo que vai além da sedução; o ritmo é aquilo que cativa, no sentido de colocar o sujeito num cativo, numa espécie de aprisionamento de sua subjetividade. Tomemos uma passagem da epopéica

*Odisséia*: Ulisses pede a seus companheiros que o amarrem no mastro do seu barco e enche os ouvidos de seus companheiros com cera; ele já sabia que o canto da sereia seria de um poder sedutor incontrolável e que seus companheiros iriam obedecer à ordem de desamarrá-lo, pois ele mesmo não teria controle sobre o canto que estaria ouvindo e solicitaria aos seus companheiros que o soltassem. Esse cativo no qual somos colocados pela música nos faz ir em direção à ela. Guiados pela seqüência rítmica, vamos em direção ao nada, pois a música, assim como o canto da sereia, não está materializado num lugar específico, não podemos pegar ou tocar a música, assim como podemos tocar ou pegar uma escultura, por exemplo. De modo que, quanto mais escutamos essa música ou esse ritmo que nos toca, mais somos impelidos de ir ao seu encontro, encontro esse impossível pela própria vacuidade do som e do ritmo, algo que o mito da sereia parece ilustrar muito bem. Quanto mais busca encontrar ou pegar, reter o canto da sereia, mais somos retidos por ela, mais cativados nos encontramos. Alain Didier-Weill (2003, p.149, tradução nossa) escreve nessa mesma direção a propósito da “*note bleue*”, pois ela seria a “representante” dessa pulsão invocante, que a música porta e que nos invoca em direção a ela, de modo a tentar pegar essa “*note bleue*” que nos escapa a cada tentativa.

Mesmo que esteja, em alguma parte, em vossa discoteca, ela somente se dará a vós no momento mesmo em que ela escapa. Esta impossibilidade de tê-la cativada faz de vós seu cativo: como se o poder que ela tinha sobre vós guardava a sua própria impossibilidade de ser inscrita.<sup>38</sup>

Quando apresentamos o “poder” da música de portar algo da invocação, não estamos, em nenhuma hipótese, nos referindo a alguma música, nem mesmo a um gênero musical específico (erudito, clássico, popular, jazz, blues, etc.); pois essa invocação presente na música não será encontrada quando o sujeito a busca. Ela não se dá ao sujeito a cada vez que ele coloca um CD a tocar num aparelho de som; ao contrário disso tudo, a invocação é o que toca o sujeito num momento que é totalmente imprevisível, e o toca não pela sua qualidade propriamente musical, nem mesmo pelas lembranças e nostalgias que ela pode evocar. A música é, antes, o que toca o corpo do sujeito quando ela porta algo dessa invocação que remete o sujeito à pulsão invocante, aquela que está no íntimo de seu ser, o canto materno que outrora, num tempo lógico, marcou o sujeito no campo da subjetividade. A pulsão invocante vai além de qualquer materialidade musical, não se encontra nos instrumentos, nem mesmo no registro do som, é impossível registrá-la num CD, da mesma forma que podemos registrar o som de um piano, guitarra ou bateria.

<sup>38</sup> “*Memê si elle est, quelque part, dans votre discothèque, elle ne se donnera à vous que pour autant qu'elle s'échappe aussitôt. Cette impossibilité de la tenir en captivité fait de vous son captif: comme si le pouvoir qu'elle avait sur vous tenait à son ininscriptibilité même.*” (Texto original).

A pulsão invocante é de outra ordem, uma que também não está subordinada às emoções que uma determinada música pode evocar. Por exemplo, alguém pode dizer uma frase do tipo: “Toda vez que escuto essa música lembro de um período ‘X’ de minha vida”. A pulsão invocante não tem nada haver com isso, pois, nesse exemplo, o sujeito tem um completo domínio sobre o que se passa com ele; a expressão “toda vez” nos garante que ele pode controlar essa lembrança, que pode vir acompanhada ou não de alguma emoção. A música, nesse exemplo, evoca uma lembrança ou mesmo uma emoção, mas isso é quase que previsível, pois ocorre toda vez que o sujeito escuta determinada música. Poderíamos pensar também que, se o sujeito não quisesse se deparar com tal lembrança, seria prudente não escutar tal música. Isso tudo é de uma outra ordem, que não tem absolutamente nada a ver com a invocação que a música pode portar, pois o que é da ordem da invocação não pode ser aprendido, como argumentávamos acima, nem mesmo pode ser previsível, muito menos controlável. No exemplo acima, o sujeito ouve a música para ser tocado pela lembrança que ela porta, e nisso há uma relação espectral e imaginária. Diferentemente, na invocação, o sujeito pode ouvir a mesma música várias vezes e não ser tocado de nenhum modo, mas num determinado dia, de forma completamente surpreendente, ele é tocado e capturado por essa invocação, de forma inusitada. Ele se surpreende com o que se passa aí, com isso que o tocou de forma tão poderosa. Em momentos posteriores, o sujeito busca encontrar novamente essa música que o tocou, mas não a encontra; pois, esse objeto está perdido, a pulsão contorna o objeto, mas não o captura porque este objeto sempre estará em falta. Aí está algo da pulsão invocante, e de uma invocação que captura o sujeito e frente à qual ele é arrastado pela música da mesma forma que o pescador é arrastado pelo canto da sereia. Não ao acaso, a etimologia do termo “invocação” remete à relação com o divino, pois é a voz de Deus que convoca, que clama e chama; e bem sabemos que a voz de Deus não se encontra em cada esquina, muito pelo contrário. Ela surge em momentos inusitados e, tal como a pulsão invocante, não pode ser capturada.

Nesta concepção, o ritmo confere um andamento à música e, neste sentido, toma o papel de coração ou de respiração da música, ou seja, uma parte vital que faz a música avançar numa certa marcação temporal. A pulsação temporal de uma música é análoga a pulsação da ritmia cardíaca ou do fluxo de respiração, essenciais para a vida, mas também responsáveis por colocar o corpo em movimento. Essa pulsação temporal apresenta analogia com a pulsação da pulsão, ou seja, aquilo que Freud (1905) nomeou como uma das características da constituição das zonas erógenas: a estimulação rítmica de uma parte do corpo. A pulsação rítmica coloca em cena a ritmia que caracteriza a própria pulsão; essa

ritmia está presente nas zonas erógenas, como, por exemplo, o ritmo da masturbação, das cócegas, dos arrepios, do canto e do sexo.

A dança entra em cena como efeito da ritmia pulsional no corpo. A pulsão encontra sua área de atuação no corpo ou em partes do corpo. Neste sentido, ela inscreve suas marcas no corpo, marcas que são efeitos de uma ritmia pulsional. O corpo em ritmo é um efeito pulsional, um efeito da pulsão e, mais propriamente, da pulsão invocante, uma vez que a voz só tem efeito sobre o corpo na medida em que for uma voz ritmada, um canto, e não uma voz “metálica”, como se poderia pensar a respeito dos casos de autismo, em que a voz não é ritmada. O autista possui voz; no entanto, essa voz não é invocante, não se inscreve como objeto da pulsão invocante. É a pulsão invocante que dá o ritmo pulsional que se inscreve no corpo, fazendo do corpo algo ritmado, não somente uma massa, mas um corpo, com vida, que se movimenta, que dança, que tropeça, que cai, que levanta, que corre, e que, por estar em movimento, mostra algo dos efeitos da inscrição inconsciente.

Um corpo ritmado é, para a Psicanálise, um corpo; caso contrário, é apenas uma massa, um objeto. Nesse corpo ritmado, atravessado pela linguagem, que se mostram o inconsciente e os efeitos pulsionais; é nesse corpo — que anda, que está em movimento — que podemos suspeitar que exista um sujeito. Nesse sentido, a dança tem uma relação capital com a pulsão invocante, pois a dança é o corpo num movimento em direção ao chamado da pulsão invocante. Podemos imaginar, de forma ilustrativa, os primeiros passos de uma criança ocorrendo em um espaço em que, de um lado, se encontra a criança e, de outro, o pai ou a mãe, que, de braços abertos, chama o pequeno sujeito para arriscar-se em direção a essa voz que orienta seu precário deslocamento. Um deslocamento que não é acidental, nem mesmo desorientado, mas, sim, guiado pela voz que o invoca, que o convoca a dar, por conta própria, seus primeiros passos.

Essa voz orienta a criança na direção, no equilíbrio, e principalmente, no desejo de dar esses passos. Primeiros passos, expressão essa que pode, inclusive, suscitar muitas conotações. A criança vai em direção da voz do grande Outro, não se trata exatamente da mãe ou do pai, mas do Outro que tem o poder de invocar o sujeito. Invocação essa na qual o sujeito é precipitado — no sentido de arrastado, levado, condensado a mover-se em direção ao Outro. Sabemos dos casos em que crianças simplesmente não andam, não falam, apresentam o comportamento de um bebê, sem, no entanto, terem nenhuma deficiência neurológica ou anatômica. Em muitos desses casos, reside uma falha nessa invocação que produz um sujeito.

No momento em que o sujeito se põe a dançar, há alguma coisa do ponto de vista subjetivo que também se desloca nessa dança, pois o sujeito não é mais somente aquele que

foi chamado pela voz, mas também aquele que, a partir desse momento, tornou-se invocante e também pode invocar. Trata-se da passagem do ser invocado para ser aquele que invoca. Nessa passagem, o sujeito é como que arrancado do seu lugar de invocado para ser invocante. Arrancado desse lugar confortável, lugar daquele que é desejado, para se tornar um ser desejante.

Alain Didier-Weill (1995) em seu livro *Les trois temps de la loi* apresenta uma diferença em relação ao movimento que executa o dançarino e aquele de uma criança que hesita seus primeiros passos; diferença essa que contraria o exemplo que apresentamos acima. Vejamos o que escreve Didier-Weill (1995, p.262, tradução nossa):

Este passo inicial pelo qual ele cumpre sua passagem no inconsciente é diferente daquele da criança que faz seu primeiro passo, pois a criança, na sua hesitação em fazer este primeiro passo, sabe que o gesto é totalmente solitário e que ela pode cair. Ora, ele [o dançarino] não se lança inteiramente só: ele crê no fato de estar acompanhado por esta fiel companheira que é a música.

Esta crença na fidelidade da música vai se expressar assim: “Tu que me chamaste a deixar o solo para que eu subisse em direção a ti, me abandonarás ou estarás aqui no instante seguinte quando eu vou recair sobre o solo?” A ti que me disse: “Deixa a terra e torne-se coisa diferente do que tu és”, eu te pergunto, ao instante em que vou, de forma iminente, voltar à terra, estar ao meu encontro, eu também te digo: “Volta.”<sup>39</sup>

A citação, longa, é necessária para marcarmos essa possível diferença. Não estaria também a criança, esta que dá os seus primeiros passos, acompanhada por essa musicalidade vocal que orienta seus passos? Se a música tem poder de arrancar o dançarino do chão e o elevar ao ar, não teria também a voz esse poder musical de arrancar o pé da criança do chão e suspendê-lo no ar, nem que por curtos espaços de tempo, para depois retornar ao chão? A criança, assim como o dançarino, sabe que pode cair a qualquer momento, e desse modo ambos não possuem nenhuma garantia quanto ao fato de não cair. O que os sustenta nessa oscilação ritmada entre céu e terra, nesse movimento de deixar o solo por alguns segundos para se suspender no ar e no momento seguinte o reencontrar, é esta “crença” na música que, nos dois casos, é a mesma “crença” no som dessa invocação que permite a cadência; ou seja, esse movimento rítmico de cair e levantar, que é o caráter rítmico da pulsão invocante. É por acreditar que há uma invocação que os conduz, que ambos podem seguir, cada um à sua maneira, os passos que almejam, e reencontrar a terra e o ar em cada movimento. Sem a

<sup>39</sup> “Ce pas initial par lequel il accomplit son passage dans l’inconscient est différent de celui de l’enfant qui fait son premier pas, car l’enfant, dans son hésitation à faire ce premier pas, sait qu’il se lance tout seul et qu’il peut tomber. Or, lui ne se lance pas tout à fait seul: il a foi dans le fait d’être accompagné par cette fidèle accompagnatrice qu’est la musique.

Cette foi dans la fidélité de la musique va s’exprimer ainsi: ‘Toi qui m’as appelé à quitter le sol pour que je monte vers toi, m’abandonneras-tu ou serás-tu là à l’instant prochain où je vais retomber au sol? A toi qui m’as dit: ‘Quitter ta terre et deviens autre chose que ce que tu es’, je te demande, à l’instant où je vais, de façon imminente, revenir à terre, d’être au rendez-vous avec moi, aussi te dis-je: ‘Reviens.’” (Texto original).

aposta nessa musicalidade que invoca, que conduz nossos atores, não só o chão se abriria à frente do dançarino que se esborracharia sobre ele, mas também o nosso pequeno passista teria seu corpo inteiro levado ao chão.

Esta “crença” na música, que é o chamado da pulsão invocante, se dá em dois sentidos: num primeiro momento, o sujeito é convocado a deixar o chão para se suspender, se apoiando então na música; e, nesse momento, ele está respondendo a um chamado do Outro, da invocação que vêm do Outro, através da música. No segundo momento, vai ser ele, o sujeito, que chamará, que invocará a presença da música para o reencontrar no momento em que ele retornar ao chão. Neste sentido, ele invoca a presença do Outro, se fazendo invocante. Num primeiro momento, a invocação é do Outro endereçada ao sujeito. Num segundo momento, a invocação é do sujeito e endereçada ao Outro. Esse duplo movimento invocativo é o próprio retorno pulsional, que permite ao sujeito fazer o passo da dança, o que constitui o ritmo próprio da dança. Alain Didier-Weill (1995, p.263, tradução nossa) denomina os dois movimentos em “*deviens*” (tornar-se) e “*reviens*” (voltar): “Este retorno pelo qual o ‘tornar-se’ — endereçado ao sujeito pelo Outro — se transmuta em um ‘voltar’ — endereçado pelo sujeito ao Outro. É, assim, o que funda o tempo, o primeiro tempo do ritmo [...]”<sup>40</sup>

Interessa-nos, particularmente, esse movimento oscilante, próprio do bailar, de deixar e encontrar o solo em cada movimento, em que a lei da gravidade é subtraída em cada suspensão. O poder da música, enquanto invocação, procede a uma transformação no real do corpo gravitacional, produzindo o movimento rítmico do bailar, o *deviens* e o *reviens*. Didier-Weill (1995) ainda articula outros dois tempos sucessivos a estes. Trata-se de um terceiro momento, posterior a esta volta ao solo, em que o Outro invoca novamente o sujeito a recomençar o movimento, a invocação inicial. Este terceiro tempo, o do “*redeviens*” (retornar), não é uma repetição do primeiro, do “*deviens*”, mas algo que faz um laço entre o sujeito e o Outro, entre o sujeito e a música. Posteriormente a este terceiro tempo, advém um quarto e último tempo, que é endereçado pelo sujeito ao Outro, o do “*viens*” (vir). Este quarto tempo é a demanda de amor do sujeito endereçada ao Outro. Fecha-se, dessa forma, o ciclo da pulsão invocante, da qual o corpo toma lugar, impulsionado pelo ritmo invocado nessa pulsão.

O ciclo dansante da pulsão invocante se fecha, portanto, no momento onde o sujeito, após ser uma primeira vez tornado, uma segunda vez relançado pela insistência do Outro enquanto que ele volte, uma terceira vez solicitado por sua perseverança que lhe diz: “Retorne”, encontra, em um quarto tempo, o ponto de insistência onde

<sup>40</sup> “Ce retournement par lequel le ‘*deviens*’ adressé au sujet par l’Autre se transmute en un ‘*reviens*’ adressé par le sujet à l’Autre est ainsi ce qui fonde le temps, le premier temps du rythme [...]” (Texto original).

“vem” o enigmático desejo de uma demanda de amor infinita.<sup>41</sup> (DIDIER-WEILL, 1995, p.265, tradução nossa).

A relação do sujeito com a pulsão invocante não é outra se não a relação com o Outro, na qual a pulsão invocante assume seu lugar de invocação do sujeito pelo Outro. No exemplo da criança, que dá seus primeiros passos, ela o faz em direção a esta invocação que vem do Outro. É certo que este Outro está encarnado na figura de um pequeno outro. Neste sentido, podemos imaginar a cena de um pai que chama o filho a saltar na água da piscina ou fazer alguma outra “performance”; o que se passa é esta voz que tem o poder de invocação, que puxa o sujeito e o faz deixar o chão e se suspender no ar, para cair na piscina. E o interessante é que, passado esse momento, será a própria criança, num momento posterior, que chama o pai para ver o salto que ela irá realizar. Chama esse Outro para que ele não a abandone, para que a acompanhe, nem que seja com o olhar. É como se a criança estivesse dizendo: “Você que me deu os elementos para saltar, estará você aí no momento em que eu vou fazê-lo?” Numa espécie de confirmação da invocação inicial, o sujeito se coloca a invocar o Outro, e nesse momento ele passa de uma posição de invocado para aquele que também invoca o Outro a acompanhar isso que ele vai fazer a partir da invocação inicial do Outro.

A música pode porta essa invocação que vem do Outro, e esta invocação é ritmada, pois é o ritmo que escande a melodia da voz, e dessa forma provoca um efeito pulsional do sujeito, conduzindo-o a um movimento ritmado que permite a existência mesma do sujeito.

No que concerne ainda as relações do ritmo com o corpo, podemos pensar em todo movimento rítmico e arrítmico que o corpo produz, como na depressão, em que o sujeito é conduzido num ritmo mais lento, em que sua pulsação temporal diminui. Neste sentido, todo seu corpo, mesmo batimentos cardíacos, fica mais lento, e o ritmo temporal que dá cadência ao desejo fica enfraquecido, enfraquecendo todo o corpo. Os movimentos da dança tornam-se lentos e os passos, pesados. Dessa forma, o ritmo tem relações muito próximas com o corpo e o psiquismo, porque o sujeito é habitado por um ritmo do qual ele não tem controle. Da mesma forma que é habitado por um desejo do qual desconhece, ele é habitado por um corpo que não necessariamente obedece aos seus comandos. O sujeito vive então uma temporalidade rítmica da qual não possui nenhum domínio. Ao contrário, é dominado por esta temporalidade, é dominado pela música que toca o ser, por esta música que toca o sujeito num

---

<sup>41</sup> “*Le cycle dansant de la pulsion invoquante se boucle donc au moment où le sujet, après être une première fois devenu, une deuxième fois relancé par l’insistance de l’Autre en tant qu’il revient, une troisième fois sollicité par sa persévérance qui lui dit: ‘Redeviens’, trouve, dans un quatrième temps, le point d’insistance où ‘vient’ l’énigmatique désir d’une demande d’amour infini.*” (Texto original).

ritmo próprio que ele desconhece, mas que está no cerne de seus movimentos, está no cerne daquilo que o faz se mover no mundo e na vida.

## 2.6 O ritmo e o inconsciente

Para finalizar este capítulo concernente ao ritmo, tentaremos, sob último subtítulo, aproximar as relações entre o ritmo e o inconsciente, ponto que é de fundamental importância para nosso trabalho e que introduz o capítulo seguinte, dedicado a fazer uma espécie de revisão do conceito de inconsciente em Freud e Lacan.

O ritmo e a voz se articulam de diferentes formas com o inconsciente, uma vez que este conceito também passa por algumas mudanças ao longo da teoria psicanalítica, algo que vai desde o inconsciente representacional em Freud até o inconsciente estruturado como uma linguagem em Lacan, considerando aí os últimos seminários de Lacan, que tentam aproximar a experiência inconsciente de uma dimensão real, da qual o simbólico não dá inteiramente conta, fazendo com que Lacan se utilize da topologia e da matemática para tentar mostrar aquilo que a palavra não consegue representar.

Cabe ressaltar que as diversas passagens do presente texto que abordam o ritmo o fazem de forma a articulá-lo com o inconsciente, pois não é nosso objetivo fazer uma teoria do ritmo ou da música. Se conseguimos, em alguma medida, pontuar algo a respeito do ritmo, isso somente foi possível por considerarmos esse ritmo submetido a uma dinâmica inconsciente. O ritmo mais como um elemento da subjetividade do que da própria música.

Neste sentido, podemos considerar que todo o ritmo de nosso corpo, seja o da caminhada, seja o dos batimentos cardíacos, seja o da respiração, seja o da voz, têm íntima relação com o inconsciente, na medida em que expressam um estado subjetivo; ou seja, o ritmo é um efeito do inconsciente, é aquilo através do que podemos sustentar, dentre outros argumentos, a hipótese da existência do inconsciente. O ritmo da voz, por exemplo, é afetado por esta hipótese; a voz sofre efeitos não só no ritmo, mas também no seu timbre, altura e volume. O inconsciente é o que dá condições para a voz, mas também pode ser aquilo que a perturba, como já vimos na afonia, na gagueira, etc.

O ritmo na sua articulação com o inconsciente traz à tona a questão do tempo, que é extremamente relevante para a Psicanálise, pois uma das características centrais do inconsciente, que Freud (1915) aponta no artigo *O Inconsciente*, é a atemporalidade da realidade inconsciente. Segundo ele, a realidade inconsciente não está disposta de forma sucessiva em uma linha temporal, seus elementos coabitam de forma indistinta e

indiferenciada, de modo a provocar a atualidade da realidade inconsciente. Essa atemporalidade nos diz que o inconsciente não está submetido às leis temporais, e esse prefixo de negação — “a” — mostra que o inconsciente não é afetado pelo tempo, e o tempo não lhe diz respeito. Como se articulariam então ritmo e inconsciente, sendo que eles não compartilham esse elemento central que é o tempo?

Não se trata de compreender o inconsciente fora de toda e qualquer ordem temporal, mas de entendê-lo dentro de uma temporalidade muito particular, sem qualquer outro modelo aproximativo. Isso quer dizer, tratá-lo dentro das policronias do inconsciente, ou seja, das multiplicidades do tempo na estrutura do sujeito. A atemporalidade nos mostra que, no inconsciente, o tempo está disposto de uma outra forma; trata-se de um tempo particular a cada sujeito e que não está previamente disposto na linha temporal que o imaginário tenta organizar, mas que mostra uma dinâmica muito própria, capaz de introduzir um tempo sincrônico na cadeia significativa, um tempo que não é este da sucessividade, mas da *synchronie*. Colocamos o termo em francês por causa de sua homofonia, que pode remeter a “sem cronos”, ou seja, o inconsciente está inscrito em uma temporalidade que não é a cronológica, mas num tempo lógico. É esse mesmo tempo lógico que constitui o ritmo, pois este também não opera sobre uma linha sucessiva, progressiva e ascendente, mas, ao contrário, provoca repetições que se mostram, a cada vez, com diferenças; o ritmo provoca a síncope, a descontinuidade, a alteração entre batidas rápidas e lentas, fortes e fracas; enfim, a temporalidade do ritmo também não é essa histórica, da linha do tempo — e é nesse ponto em comum que ritmo e inconsciente se articulam de forma a produzir efeitos recíprocos que recaem sobre o sujeito.

Outro importante ponto de articulação, é este referente à repetição com diferenças, que, de certo modo, ambos operam. O ritmo repete com diferença, a cada vez que, ao produzir um som, o faz de um modo diferente. Tal como o inconsciente, não se presta a mera reprodução. O inconsciente lida com a repetição como aquilo que se faz de forma diferente, não se tratando em nenhum momento da reprodução, nem mesmo do idêntico, mas aquilo que traz algo de novo nesse (des)conhecido. Naquilo que há de mais íntimo em nós, traz algo de estranho e estrangeiro; portanto, há diferença na repetição. Aliás, é através dessa inquietante estranheza que sabemos do Outro, daquele que nos invoca, que nos faz movimentar pelo poder de invocação que sua voz possui. A pulsão invocante é algo que nos remete ao Outro, é através da invocação que sabemos algo desse estranho/familiar Outro. O ritmo, assim como o inconsciente, não é lugar de reprodução, mas de repetição com diferença; ou seja, uma

repetição que marca a diferença, uma repetição que não é a do mesmo ou do idêntico, mas que, em cada momento, marca algo de singular e novo naquilo que é antigo.

Pode-se, por vezes, considerar que o ritmo tem um caráter repetitivo e cíclico; por exemplo, na cadência, há algo de iterativo que retorna de modo periódico. Neste sentido, poderíamos considerar que há algo de previsível, uma vez que a iteração rítmica traria algo de conhecido. Essa primeira apreciação se esvai quando analisamos a questão mais a fundo e percebemos que a iteração do ritmo tem algo de imprevisível, na medida em que ela coloca em cena a síncope, a improvisação e a diferença em cada novo movimento. A própria etimologia de iteração remete a “*iter*”: “outro” e “de novo”. Ademais, o ritmo não é puramente repetitivo; pois ele pode muito bem engendrar algo de intempestivo, de inesperado, de imprevisível, algo que provoca certa surpresa no sujeito, visto que o descentra, o desloca de um compasso a outro, numa metonímia temporal em que síncope é a protagonista. Neste sentido intempestivo, o ritmo se aproxima do inconsciente, pois este último também porta algo de inesperado, que descentra o sujeito, o tira de um estado objetal para colocá-lo num lugar de sujeito desejante. O inconsciente é aquilo que porta algo de imprevisível, aquilo que o sujeito desconhece, mas que esta no íntimo de seu ser e que lhe agita. O inconsciente traz algo da síncope por descentrar o sujeito; o inconsciente traz algo de novo naquilo que é familiar; e, neste sentido, se aproxima do ritmo, naquilo que a síncope engendra o novo ao quebrar a reprodução daquilo que seria idêntico. Para tentar ilustrar o que estamos querendo dizer, poderíamos considerar que o inconsciente é como se fosse um jazz, em que o ritmo não é dado, mas construído no improviso da música e no contratempo do compasso, constituindo algo da inquietante estranheza, mas também da invenção, na medida em que está em cena o improviso e o jogo.

O inconsciente, assim como o ritmo, porta algo de intempestivo, na medida em que, em ambos, somos confrontados com algo que nos chega de súbito, num improviso que nos toma e nos domina repentinamente, nos deixando sem domínio sobre o corpo ou sobre o movimento do nosso corpo. Trata-se de um estranho ritmo, ímpeto, que nos impulsiona, nos comanda; pois este comando é aquele da invocação que o Outro exerce sobre nós, fazendo-nos servos desse Outro que tem o poder de invocar, de conduzir, nesse ritmo estranho, sedutor, intrigante e apelativo, que nos impulsiona em direção a esse Outro, que nos coloca em marcha em direção ao Outro, num movimento corporal incontrolável. É a articulação do ritmo com o inconsciente que provoca os efeitos desse chamamento ao qual estamos subordinados e pelo qual somos invocados.

### 2.6.1 Acaso e cadência

O inconsciente vai em direção ao acaso, no sentido de que ele se refere a um caso, que é o sujeito, e é dessa forma que nos referimos aos pacientes, um caso. Caso, na sua etimologia, significa “aquilo que cai”, tal como os objetos corporais nas suas relações sincopadas com o sujeito. O inconsciente também traz algo de infortúnio, de inesperado, de um acaso cuja causa não está inscrita nas causas da razão lógica do pensamento positivista, nem mesmo são aquelas descritas por Aristóteles. Causa que remete a uma ordem real, em que aquilo que causa não pode ser descrito e quantificado, pois se trata de uma ordem única e inconsciente. Freud (1901, v.6, p. 253) não acreditava em casualidades: “[...] creio no acaso (real) externo, sem dúvida, mas não em casualidades (psíquicas) internas”; pois, para ele, a causa era inconsciente, mas o que causa o inconsciente é de uma ordem do acaso, no sentido desse acaso real, algo que se aproxima da concepção lacaniana de um real, sem ordem, nem lei, que engendra o acaso como causa do inconsciente.

Já no que tange o ritmo, este vai em direção à cadência, pois o ritmo é o que engendra a cadência. Dessa forma, a cadência é aquilo que coloca o ser em movimento. Cadência e ritmo possuem uma relação de troca com o inconsciente enquanto acaso. Acaso e cadência estão um para o outro assim como o inconsciente está para o ritmo, pois a cadência depende desse acaso, e o acaso é o que irrompe e vem dar outra configuração à cadência, não aquela da reprodução, mas a de um ritmo próprio e singular a lógica subjetiva.

A cadência não deve ser entendida como algo de repetitivo no ritmo, mas como algo que foi engendrado pelo acaso, assim como este acaso do inconsciente que nos toma de maneira inusitada e repentina. O acaso e a cadência se articulam na medida em que consideramos que a cadência traz algo de inesperado, um acaso impensado, algo intempestivo que provoca, não a reprodução do idêntico, mas a repetição iterativa da diferença que vem à tona em cada movimento. É nessa repetição com diferença que reside o acaso, aquilo que pulsiona e impulsiona o ritmo numa cadência própria e singular que provoca, como efeito, um sujeito que se movimenta, um sujeito que dança, um sujeito que vai em direção ao Outro, que responde a essa invocação cadenciada que foi engendrada nesse infortúnio casual da relação sexual. O efeito dessa cadência é a constituição do sujeito — um sujeito que de início simplesmente responde à invocação, mas que assume, primeiro uma posição de invocado, para, num outro tempo, assumir a posição daquele que invoca, a posição daquele que produz a invocação através de seu desejo. Num primeiro tempo, o sujeito é ritmado por esta síncope, pela intempestividade desse ritmo subjetivo. Num segundo tempo, ritma, dá seu corpo à

música, para invocar algo do corpo alheio, para poder ritmar e impulsionar algo do Outro. Nos ritmos e contratempos, nas cadências e acasos, nas imprevisibilidades e intempestividades, desponta algo do desejo que estrutura o sujeito do inconsciente.

## Capítulo III

### Sobre o inconsciente

*“Estou muito abatido, sinto que vou sucumbir sob este peso.”*

(VAN GOGH, 2002, p.102)

Neste terceiro capítulo, iremos nos dedicar à apresentação do conceito de inconsciente, uma vez que, nos dois capítulos anteriores, nos detivemos na voz e no ritmo. Como o inconsciente é o terceiro — não necessariamente nesta ordem — componente da articulação que estamos esboçando nesta tese, pretendemos passar em revista esse conceito tal como ele surge em Freud e é retomado por Lacan. Trata-se, evidentemente, de uma árdua e trabalhosa tarefa, sendo ela própria digna de uma tese inteiramente consagrada a destrinchar os inúmeros avanços no conceito de inconsciente. Neste sentido, sabemos da dificuldade que este capítulo nos coloca, ao mesmo tempo que o consideramos de suma importância para este trabalho. A abordagem do conceito de inconsciente se faz necessária para a nossa tese na medida em que, por meio dela, tentamos de alguma forma auxiliar o leitor leigo no entendimento da articulação entre a voz, o ritmo e o inconsciente. Ademais, tentaremos esclarecer de que inconsciente estaremos tratando ao promover essa articulação, que é objeto desta tese. Antes de mais nada, é preciso ter em conta que as primeiras definições de inconsciente dadas por Freud não são exatamente as mesmas trabalhadas nos últimos seminários de Lacan. Desse modo, se faz extremamente necessária a definição de qual inconsciente estamos tratando ao promover a sua articulação com a voz e o ritmo.

Este capítulo não se propõe a ser uma criteriosa revisão, uma vez que, como já foi dito, isso demandaria uma dedicação muito mais específica ao tema. Pretendemos abordar brevemente os principais momentos de delimitação do conceito de inconsciente para, posteriormente, definirmos com mais rigor esse conceito. O que não impede, evidentemente, menções e referências aos primeiros esboços de Freud em relação a este conceito. Afinal, como sabemos, o avanço da Psicanálise, diferentemente do que sucede às ciências, não se dá pela desatualização do que veio antes e sim por um trabalho que estende, dilata e amplia o antecessor. Em outras palavras, podemos dizer que nas ciências, de um modo geral, importa aquilo que é atual, as últimas pesquisas e publicações, e o que foi escrito há cem anos está

desatualizado e em desuso. Com a Psicanálise é diferente, uma vez que ela amplia e dilata aquilo que foi dito e jamais considera o passado como (ultra)passado. Neste sentido, o passado é atual, não é passado, e nem deve ser considerado ultrapassado. Não se pode dizer, por exemplo, que o Freud dos últimos escritos seja mais freudiano que o Freud dos primeiros, tampouco se pode dizer que os últimos seminários de Lacan sejam mais importante que os primeiros — até porque isso seria, na nossa concepção, dar primazia ao registro real, que foi mais trabalhado nesses últimos momentos do Lacan, em detrimento dos demais registros, que foram trabalhados de forma mais árdua nas décadas de 60 e 70. O nó borromeano se sustenta em função de um arranjo próprio, que inclui os três registros. Ao desatar qualquer um dos três registros, o nó se esvai por inteiro. Dessa mesma forma, o arcabouço psicanalítico é uma trama que entrelaça todo um conjunto — de concepções tanto em Freud, quanto em Lacan, de modo que a desconsideração de certo ponto pode levar a uma completa desarticulação.

Ademais, como enfatizávamos, o avanço da Psicanálise é diferente daquele da ciência, pois esta trabalha com a noção de descoberta — pensemos nas grandes descobertas científicas — em que há uma suposição imaginária de que o que se descobre existia, porém estava “encoberto”. A ciência viria para “descobrir” o que estava “encoberto”. Em outras palavras, podemos supor que um determinado elemento químico, por exemplo, exista na natureza independentemente da ciência até o momento em que ele é “descoberto”, passando então a também fazer parte do mundo da ciência. Neste momento, ele recebe um nome e passa a vigorar nos manuais de Química. O que observamos em tais casos é um “descobrimento” e uma nomeação. Esse elemento químico, que já existia na natureza, passa a ter uma existência imaginária/simbólica no mundo da ciência, pois ele recebeu um nome e um lugar nos livros de Química. O “descobrimento” se inscreve no registro imaginário da experiência psíquica, enquanto que a nomeação, tal como aquela feita por Adão aos animais que se apresentavam diante dele, se inscreve no registro imaginário/simbólico da experiência psíquica.

Deus, no ato de criação, não faz uma nomeação tal como essa de Adão, tampouco uma “descoberta”, tal como aquela do cientista, mas cria — pela voz e pela enunciação — o mundo, a luz e os seres vivos. Neste ato de criação, não encontramos a nomeação, pois nomear diz respeito a algo que já existe, e a criação trata de dar existência a algo que não existe. Neste sentido, a criação é um ato entre o simbólico e o real. Real se tomarmos o imenso caos em que o universo se encontrava, e o poder da voz — enquanto corpo — introduz um novo elemento. Mas, fundamentalmente, foi a partir de uma enunciação, de um ato de enunciação, que se fez a criação e, neste sentido, a criação se inscreve no registro simbólico, pois coloca ordem e lei

onde havia apenas desordem e caos. Uma lei que é engendrada pelo ato enunciativo é, sobretudo, um ato simbólico.

O que Freud propôs, com o advento da Psicanálise, não foi nem descoberta, tal como aquela dos cientistas, nem criação, tal como essa de Deus; foi, antes, uma invenção. Podemos dizer com todas as letras que Freud inventou o inconsciente. Não havia inconsciente antes de Freud? Havia, com certeza, uma concepção acerca do inconsciente presente no saber médico da época, que, aliás, ainda continua muito atual neste campo. Esta concepção trata o inconsciente como sinônimo de inconsciência, ou seja, de estar fora do estado consciente e, portanto, sem controle das aptidões mentais. O inconsciente, nesta concepção, não tem relação alguma com o inconsciente freudiano, pois o enfoque central está na consciência e o que escaparia a isso seriam os estados inconscientes. Havia também, antes de Freud, a concepção literária acerca do inconsciente — amplamente divulgada pelo romantismo alemão do século XIX — e a concepção filosófica do inconsciente, desenvolvida na teoria da *monadologia* de Leibnitz (1646-1716), que teve sua tese ampliada por Herbart (1776-1841). Essas concepções filosóficas e literárias não possuem, em suas bases, relação alguma com aquilo que Freud veio a definir como inconsciente. O que Freud inaugura, então, é algo totalmente novo, algo no campo da invenção, que é da ordem do real, algo que surge sem um saber pré-estabelecido. Trata-se mais propriamente de um saber que se constitui no ato próprio da invenção. Esta, fundamentalmente, confere ao invento estatuto de “*ex-sistir*”<sup>42</sup>, ou seja, a invenção provoca efeitos no real da prática e do corpo. Isso quer dizer que, antes de Freud, as pessoas também sofriam com as angústias, tinham atos falhos, sonhos, etc. Havia, portanto, esse real do inconsciente que era independente da invenção freudiana. Contudo, a invenção engendra, de forma real, uma outra dimensão. Depois de Freud, essas manifestações começam a sofrer os efeitos do seu invento. Não somente passam a ser entendidas e tratadas à luz da psicanálise, mas também recebem os efeitos do invento do inconsciente. Esse invento fez com que, a partir de então, houvesse inconsciente e que isso tudo fosse entendido e tratado de maneira psicanalítica. Um sujeito em análise, por exemplo, passa a sonhar, a ter atos falhos e esquecimentos que são provocados e tratados pela sua própria análise. Neste sentido, a invenção freudiana provoca efeitos naquele real do inconsciente que estava presente nos seres falantes antes mesmo do nascimento de Sigmund Freud. Com Freud, esse inconsciente, em análise, começa a operar a partir da sua própria invenção. O invento do inconsciente interfere

---

<sup>42</sup> Existir alhures, fora, em outro lugar.

no real do inconsciente<sup>43</sup>. O invento do inconsciente engendra o próprio inconsciente, não se tratando de uma descoberta. A invenção freudiana também não é uma criação, na medida em que a criação institui algo que não existe na realidade, mas dá existência há um conceito que traz efeitos no real do corpo, na vida anímica do sujeito e na prática psicanalítica. O inconsciente não é somente um conceito ou uma posição teórica, mas aquilo que se passa no psiquismo do sujeito em análise. Freud (1914, v. 14, p. 31) também percebeu o desassossego que o seu invento provocava no meio acadêmico e sócio-cultural de sua época. O silêncio que se fazia em suas comunicações e o vazio que se formava em torno dele o fizeram compreender que ele fazia “[...] parte do grupo daqueles que perturbam o sono do mundo”.

### 3.1) O inconsciente freudiano

Freud esboça o conceito de inconsciente durante vários períodos de sua obra. Desde os primeiros escritos, ele se refere ao inconsciente. Mas uma formalização mais dedicada e estruturada surge num escrito bem posterior ao nascimento da Psicanálise. Trata-se do artigo *O Inconsciente* de 1915, que servirá como uma espécie de guia para os nossos propósitos neste capítulo. Cabe acrescentar que a primeira vez que o termo “inconsciente” foi publicado na obra freudiana ocorreu numa nota de rodapé no caso Frau Emmy von N., que faz parte do livro escrito em conjunto com Josef Breuer, intitulado *Estudos sobre a Histeria* (1893-1895). O nascimento da Psicanálise, e por consequência do inconsciente, ocorre com a publicação de *Interpretação de sonhos* de 1900, mais exatamente no Capítulo VII dessa obra, onde Freud teorizou o inconsciente em seu funcionamento, estrutura e relações com outras partes da mente. O inconsciente estava então estabelecido.

Durante algum tempo ficou amplamente difundida a errônea idéia do inconsciente como realidade profunda, uma concepção não psicanalítica, que entendia o inconsciente como uma parte negra e obscura do aparelho psíquico, como se, por conseguinte, a consciência fosse a parte clara, transparente e superficial. Essa concepção do aparelho psíquico, que trata a consciência como superfície e o inconsciente como aquilo que não é aparente e que está nas profundezas, foi metaforicamente difundida através da imagem de um *iceberg*, na qual a consciência seria a parte visível, e o inconsciente aquilo que está submerso. Essa metáfora do aparelho psíquico deve ser tributada a Gustav Theodor Fechner (1801-1887) — físico e

---

<sup>43</sup> Certa ocasião, encontrei, em alguma revista não especializada, uma frase que atribuo, sem muita certeza, a Millôr Fernandes, que dizia: “Depois de Freud, ninguém mais pôde sonhar tranqüilo”. O próprio fato de sonhar foi alterado pelo advento do inconsciente, que provoca efeitos nesse sonhar.

fisiologista, responsável pela elaboração do método psicofísico — que a descreve em seu livro *Elemente der Psychophysik* (1860), um respeitável tratado a respeito das proporções entre os estímulos físicos e psíquicos. A palavra “iceberg” não aparece uma única vez em todo o conjunto da obra freudiana, sendo, portanto, uma metáfora cunhada por Fechner. Apesar das citações, inclusive elogiosas, que Freud faz a Fechner, este não foi reconhecido por aquele como um de seus mestres; pode ter, talvez, o inspirado levemente em alguma de suas idéias, como no caso da noção de catexia e do mecanismo do prazer, mas não exatamente no caso do inconsciente das profundezas. Se Freud esboçou algo neste sentido, não está registrado. O conjunto de seus escritos demonstra justamente o contrário. Para Freud, o inconsciente não está nas profundezas, e sim na superfície, no sentido de que é ele o que se passa na vida do sujeito. Os atos falhos, os esquecimentos, os sintomas não estão escondidos em alguma parte remota e inacessível do aparelho psíquico. Muito pelo contrário, são o que é manifestado, aparente, o que está na superfície, o que se encontra nas palavras e nos atos do sujeito. Trata-se, pois, de alguma coisa que está à tona. É por estar à tona que o inconsciente é relevante para o sujeito humano, é por estar à tona que o inconsciente é determinante no comportamento humano, é por estar à tona que é possível tratá-lo em análise. Caso contrário, como se poderia tratar de algo de que não sabemos e não temos como saber? É por ser um saber que o sujeito sabe, mas não sabe que o sabe, que a psicanálise pode acontecer. Se este saber fosse totalmente imerso e inacessível, o que poderíamos fazer com ele? Ou o que ele poderia fazer conosco?

É verdade que do inconsciente nada sabemos, somente temos acesso às suas formações, ou seja, é através das formações do inconsciente (atos falhos, parapraxias, chistes, sintoma, sonhos) que podemos saber algo a seu respeito. Afinal, como salienta Freud (1915, v.14, p.171), “Como devemos chegar a um conhecimento do inconsciente? Certamente, só o conhecemos como algo consciente, depois que ele sofreu transformação ou tradução para algo consciente”. O inconsciente em seu estado “puro” é inacessível, mas sabemos de sua existência através das suas formações. Esse inconsciente “puro” é apenas um conceito, um lugar teórico, coisa que Freud (1915, v.14, p.179) conclui após uma ampla e minuciosa exposição: “[...] será útil lembrar que, no pé em que as coisas estão, nossas hipóteses [sobre o inconsciente] nada mais exprimem do que ilustrações gráficas”. Em outras palavras, o inconsciente — enquanto mecanismo e estrutura — é uma ilustração gráfica, um lugar teórico, um conceito que serve de base para sustentar a experiência clínica da realidade inconsciente posta em ato na análise através das formações do inconsciente. Neste sentido, o inconsciente não existe, ele é um constructo teórico, uma invenção de Freud para tentar dar conta do que se

passa com o sujeito em análise. A existência do inconsciente é real no sentido de que ele não é uma realidade física, concreta, material e observável. Neste sentido, ele é um objeto “virtual” ou não material, mas cujos efeitos ou formações aparecem na realidade corporal do sujeito. Os efeitos do inconsciente são sentidos na carne do vivente. A angústia, por exemplo, é um afeto que está lá, como nos diz Lacan (2002, p.84): “[...] é aquilo que não engana”, que o sujeito sente, não consegue negar, e está presente de forma material, observável, física e concreta. É também neste sentido que o invento freudiano do inconsciente é real, pois ele próprio se subtrai enquanto realidade, uma vez que esta é imaginária, não existindo na realidade, mas existindo no real, cujos efeitos são sentidos na realidade do corpo. Trata-se de um conceito que provoca efeitos no corpo do sujeito.

A Psicanálise, em alguns momentos, é criticada no meio científico por não ter “comprovado” a existência do inconsciente. Essa existência física, talvez anatômica ou neurológica, do inconsciente, realmente jamais será comprovada, porque o inconsciente é um conceito. No entanto, como dizíamos, é um invento real, uma vez que seus efeitos são sentidos no corpo e trabalhados em análise.

### **3.1.1) O inconsciente topográfico**

Desde Freud, há uma tentativa recorrente, por parte dos não psicanalistas, de localizar o inconsciente em algum lugar do corpo, geralmente na anatomia do cérebro ou em suas funções neuronais. Freud, no início de sua carreira e em função de sua formação em Medicina e Neurologia, também se empenhou nessa função — o que pode ser constatado na sua obra *A Afasia* (1891), assim como na sua preocupação em lançar o projeto de uma psicologia para neurologistas (1895). Tratava-se então de um jovem Freud, ainda mais neurologista que psicanalista, que abandonaria esse “projeto” em fins do século XIX, quando constataria que o inconsciente era uma hipótese, uma suposição. Essa suposição, porém, não era apenas teórica, mas mostrava seus efeitos no corpo pulsional, demonstrava que o corpo sofria os efeitos do inconsciente. O próprio Freud (1915, v.14, p.179) conclui: “Nossa topografia psíquica, no momento, nada tem que ver com a anatomia; refere-se não a localidades anatômicas, mas a regiões do mecanismo mental, onde quer que estejam situados no corpo”. Isso demonstra que o inconsciente não é causado por uma neuroanatomia, mas possui uma topografia própria no aparelho psíquico, uma topografia não anatômica que provoca efeitos no corpo do sujeito.

Dessa forma, o inconsciente topográfico é psíquico, constituído de dois sistemas: o sistema Inconsciente (Ics.) e o sistema Consciente (Cs.). O sistema consciente inclui o Pré-

consciente (Pcs.), que se situa entre o inconsciente e o consciente. Para Freud, uma representação (*Vorstellung*) inconsciente somente passaria para o sistema Pcs. se esta representação fosse suportável para esse sistema. Caso contrário, ela sofreria uma (re)pressão para continuar no sistema Ics. No entanto, tudo o que é reprimido volta sob a forma de disfarces ou com alguma transformação para passar ao sistema Pcs. Se uma determinada representação foi reprimida no Ics., este irá tentar transformá-la, transfigurá-la, para que ela possa passar pela barreira da censura, responsável pela repressão e situada entre o Ics. e o Pcs. Os mecanismos inconscientes responsáveis por esta “transfiguração” da representação no sonho são conhecidos como condensação e deslocamento. Feita essa “torção”, através dos mecanismos de condensação e deslocamento, a representação pode passar pela censura e chegar no sistema Pcs. Isso ainda não significa que ela está no Cs. Mas, estando no Pcs., é capaz de se tornar consciente, uma vez que a passagem do Pcs. para o Cs. é bem mais fácil do que a passagem do Ics. para o Pcs. O consciente é uma parcela muito pequena e imediata do aparelho psíquico, de modo que as representações conscientes são aquelas que nos ocupam no exato momento em que elas estão no consciente. Há, portanto, uma parcela considerável de representações que não estão no Cs., mas no Pcs., e podem vir à consciência sem maiores dificuldades. A consciência é imediatista, enquanto que o Pcs. é uma espécie de armazenamento das representações que podem, com facilidade, vir à consciência.

Iremos nos deter, um pouco mais a fundo, na questão da passagem de uma representação inconsciente para o pré-consciente. Ao passar de um registro a outro, a representação sofre, como dizíamos, transformações para romper a barreira da censura, que se encontra entre os dois sistemas. Ao chegar no consciente, muitas vezes, essa representação parece um pouco sem nexos e sem sentido. O porquê desse “sem sentido” reside justamente no fato de que, ao sofrer a condensação e o deslocamento, a representação se transforma e, aos “olhos” da consciência, pode parecer um conteúdo totalmente estranho e bizarro. É exatamente isso que se passa no sonho, como Freud escreveu com precisão no Capítulo VII de *A Interpretação de Sonhos* (1900). No sonho, há os pensamentos oníricos latentes que se encontram no inconsciente. Como o sonho é uma realização de desejos, esses pensamentos tentam se realizar, em forma de sonhos. No entanto, em seu estado “bruto”, eles são insuportáveis para a consciência, de modo que precisam passar pelos mecanismos de condensação e deslocamento para chegar à consciência, em forma de conteúdos manifestos do sonho. O conteúdo manifesto é uma espécie de rébus pictórico do sonho, ou seja, são as cenas — basicamente imagens e sons — daquilo que sonhamos, independentemente se vamos ou não lembrar do sonho, mas efetivamente aquilo que sonhamos. Ademais, muitos desses conteúdos

manifestos trazem elementos paradoxais e incongruentes para a consciência, como por exemplo: barcos que navegam sobre casas, uma pessoa cuja face é de outra pessoa, e assim por diante. Esses elementos podem ser incongruentes e paradoxais para a consciência, mas totalmente aceitáveis e cabíveis para o inconsciente, uma vez que eles não são aquilo que aparentam ser, mas sim representantes de uma representação inconsciente — que não pode advir à consciência e, por isso, permanece reprimida no inconsciente.

Cabe acrescentar ainda que uma representação inconsciente, quando passa para o sistema consciente, estabelece um novo registro, diferente do anterior. É totalmente cabível, para o aparelho psíquico, que uma mesma representação tenha dois registros completamente distintos, sendo um inconsciente e outro consciente. Isso quer dizer que uma representação, quando não é reprimida, passa do sistema Ics. para o sistema Pcs. Contudo, ela não deixa de ser Ics., apenas ganha um novo registro em um lugar diferente daquele inicial, sem, no entanto, perder o primeiro. O fato de uma representação passar do registro inconsciente para o registro consciente não significa que ela deixe de ser inconsciente, tampouco que a repressão deixe de atuar sobre ela. O que se passa é que ela ganha um novo registro no momento em que consegue “transformadamente” passar pela censura. Desta maneira, os registros consciente e inconsciente são topograficamente distintos, contendo formas diferenciadas de uma mesma representação.

No inconsciente, não existem afetos, se bem que existem representações. Os afetos são conscientes, tais como a angústia, que é consciente e é sentida pelo sujeito dessa forma. O que pode acontecer é uma representação ligada a este afeto permanecer inconsciente através dos efeitos da repressão — o que já não será mais um afeto, e sim uma representação, pois o afeto mesmo sempre será consciente.

### **3.1.2) O ponto de vista dinâmico e econômico**

Toda representação é investida de uma energia libidinal ou catexia. Às vezes, ocorre de a representação ser desinvestida dessa catexia. Uma representação, quando muda de um registro a outro, pode receber ou ter retirada a catexia, e esta catexia retirada pode servir como anticatexia, assim como uma representação que sofre uma desfiguração e passa ao sistema Pcs. pode se associar a uma representação substituta, e esta ser investida libidinalmente. É o que ocorre, por exemplo, nas fobias, nas quais o medo exacerbado demonstrado em relação a insetos, lugares, situações, etc., não tem nenhuma relação direta com o objeto fóbico. A fobia de barata, por exemplo, não se sustenta no perigo ou malefício que este pequeno inseto pode

efetivamente causar, mas sim na representação à qual este objeto está associado e no quanto há de libido investida tanto neste objeto quanto na representação à qual ele está associado. Por isso mesmo, o evitamento do objeto fóbico não diminui nem soluciona a angústia sentida, uma vez que a catexia investida no objeto pode ser deslocada para outras partes ou fragmentos do objeto ou, até mesmo, para outro objeto.

Temos também, com isso, um inconsciente econômico, no sentido de que investe e desinveste libido na representação. O caráter econômico também se manifesta na medida em que temos uma determinada idéia que está associada a mais de uma representação inconsciente. No sonho, por exemplo, um conteúdo manifesto pode trazer embutida no rébus a associação de duas ou mais representações inconscientes que foram condensadas em uma única figura ou imagem — assim como um ato falho que traz embutidos dois significantes em um só, como, por exemplo, quando o sujeito diz: “*Freuer*” e consegue, economicamente, dizer dois nomes, Freud e Breuer<sup>44</sup>, num só.

O inconsciente também demonstra sua característica dinâmica, na medida em que ele não é somente topográfico, tampouco é somente econômico. A dinâmica inconsciente mostra, nessas passagens de um sistema a outro, o quanto há de energia libidinal investida num ou noutro registro. Tomar o inconsciente apenas como topográfico poderia ser uma concepção muito precária acerca do mesmo, pois daria a impressão de que se trata de uma estruturação rígida, fixa e localizada. O aspecto dinâmico demonstra não só a “comunicação” entre os sistemas Ics., Pcs., e Cs., mas também fluência entre eles, o que não invalida a censura, que atua como forma de resistência na passagem do Ics. para o Pcs., causando a repressão. Cabe mencionar ainda a censura, embora mais tênue, entre o Pcs. e o Cs. A perspectiva do inconsciente dinâmico demonstra que ele não é estático nem rígido, mas que há um movimento de passagem, de representações e de libido que circula nos sistemas que constituem o aparelho psíquico. Ao conjunto do aspecto topográfico, dinâmico e econômico do inconsciente, Freud denominava metapsicologia.

Além de haver certa sintonia entre os aspectos topográficos, dinâmicos e econômicos do inconsciente, que formam a metapsicologia, também há uma “continuidade” entre os sistemas Ics. e Pcs., pois as representações inconscientes chegam ao Pcs. através de seus derivados, os quais Lacan nomeou de formações do inconsciente (atos falhos, sonhos, parapraxias, chistes, sintoma). Esses derivados conseguem chegar ao Pcs. como representantes da representação que ficou reprimida no inconsciente. Freud cunhou o termo *Vorstellungsrepräsentanz*, que Lacan veio a traduzir por representante da representação, e

<sup>44</sup> Freud cita esse exemplo no Capítulo V da *Psicopatologia da vida cotidiana* (1905).

propôs com isso a teorização do significante como este representante reprimido no inconsciente — uma vez que à representação, ela própria, nunca teremos acesso, pois ela é da ordem do inatingível e pode apenas ser trabalhada através do seu representante. Neste sentido, há um inconsciente representacional, feito por representantes, significantes que vêm a representar o sujeito para outro significante. Em outras palavras, o inconsciente é também representacional por ser constituído desses significantes. Mais adiante, no item “O retorno a Freud”, retomaremos este ponto para verificar como o entendimento lacaniano resgatou a proposta freudiana acerca do inconsciente representacional.

Por ora, podemos simplesmente dizer que há uma “comunicação” entre os sistemas Ics. e Pcs., de modo que eles não estão dissociados. Temos que levar em conta, também, toda uma quantidade de representações inconscientes que permanecem inconscientes pelo simples fato de não poder passar para a consciência, nem mesmo por meio de seus substitutos ou derivados.

Determinada representação, que chega ao sistema Pcs. através de substitutos, não passará, necessariamente, a ser consciente, podendo permanecer no Pcs. Isso se deve à censura que também ocorre entre o Pcs. e o Cs. Ademais, apenas parte do Pcs. torna-se consciente, outra parte permanece inconsciente. O Pcs. vem a ser um espaço de transição entre os sistemas Ics. e Cs.

No já mencionado Capítulo VII de *A Interpretação de Sonhos* (1900), Freud esboça um esquema que ficou conhecido como “pente invertido”, no qual estabelece o fluxo da atividade psíquica. A percepção é a porta de entrada desse esquema e também dos estímulos internos e externos. Contudo, na percepção, não há nenhuma espécie de retenção dos traços perceptivos que entram, de modo que é somente no momento seguinte que eles serão armazenados como traços mnêmicos, os quais, por sua vez, permitem a associação entre eles. Na seqüência do fluxo do “pente invertido”, os traços são inscritos no inconsciente e podem aceder o Pcs., na medida em que são representações passíveis de se tornar conscientes, ou então são deformadas e configuradas de forma a ter acesso ao consciente. Em outras palavras, a percepção é a porta de entrada de traços que se armazenam como mnêmicos e passam a permanecer no inconsciente, podendo ou não passar para a consciência. Da consciência pode-se passar para a atividade motora, e dessa forma está constituído o fluxo da atividade psíquica diurna, uma vez que esta mesma atividade toma um sentido oposto a este quando da formação de sonhos. Na formação de sonhos, a atividade psíquica se desenvolve em sentido contrário daquele da atividade diurna. O sonho começa pelos resquícios diurnos que entram pelo Pcs. e se associam a conteúdos inconscientes. Esses se direcionam para o perceptual ou para a parte

sensorial, que irá “alucinar” o sonho ou transpô-lo em imagens e sons. Assim, o sonho é uma alucinação que transforma os pensamentos em imagens sonoras. É no inconsciente que reside a base central para a formação de sonhos, pois eles são realizações de desejos inconscientes e, desse modo, servem como via régia para acesso ao inconsciente. Poder-se-ia dizer que esta via de acesso está mais facilitada no sonho justamente porque, no sono, o “guardião” da censura está mais desatento e, por vezes, desacordado, facilitando a passagem de conteúdos inconscientes para o pré-consciente sem tanta utilização de “disfarces”, como seria necessário para formações inconscientes da vida diurna.

O inconsciente se constitui de representantes pulsionais que procuram descarregar sua catexia, co-existindo lado a lado, sem apresentar nenhuma contradição entre si. Assim, no inconsciente, o paradoxo é totalmente aceitável, o que não acontece com o consciente. No inconsciente, não há lugar para a negação, ou algum termo na negativa, sendo este um julgamento da consciência, quando não uma forma de resistência<sup>45</sup>. No inconsciente, só há inscrições ou marcas que recebem mais ou menos catexia e que coexistem num mesmo tempo e espaço, sem contradições e ou oposições mútuas.

As intensidades das catexias existentes nas representações inconscientes são móveis. Uma determinada representação pode usufruir de uma catexia de outras representações (condensação), ou mesmo ceder parte de sua catexia para outra representação (deslocamento). Os processos inconscientes também não estão submetidos ao tempo, são atemporais. Não sofrem mudanças no decorrer do tempo, não envelhecem e são sempre “atuais”. Ademais, esses mesmos processos não possuem vínculo com a realidade, nem são subordinados ao princípio da realidade, mas ao princípio do prazer<sup>46</sup>.

Como podemos perceber, o sistema inconsciente apresenta características muito próprias e diferenciadas das dos demais sistemas (Pcs. e Cs.). Uma representação que passa do sistema Ics. para o sistema Pcs. desloca apenas parte de sua catexia para o novo sistema e, dessa forma, mantém fixa sua catexia (anterior) à representação inconsciente. A parte móvel da catexia pode ser descarregada no próprio corpo, na forma de afeto, tal como a angústia. O Pcs. desempenha um importante papel na articulação dos diferentes conteúdos ideacionais ou representacionais, tentando estabelecer alguma ordem ou lógica nesse processo. Cabe ainda

---

<sup>45</sup> Na clínica, nos deparamos com o mecanismo da denegação que vem a ser uma forma de negar um conteúdo ou representação inconsciente. O sujeito apresenta essa representação inconsciente na forma negativa porque não a suporta.

<sup>46</sup> De início, Freud estabeleceu dois princípios: o da realidade, que norteia o sujeito frente à realidade; e o do prazer, que está fundamentado sobre uma primeira aposta freudiana: a que sustenta que o aparelho psíquico busca se satisfazer através do prazer. O princípio do prazer vigorou até a escrita de *Além do princípio do Prazer* (1920), momento em que Freud constatou que havia algo para além do princípio do prazer e que os sujeitos também buscavam o desprazer ou esse misto entre prazer e sofrimento que Lacan chamou de gozo.

ao Pcs. fazer, quando possível, alguma relação desses conteúdos com o princípio da realidade para que possam parecer um pouco mais inteligíveis para o sujeito.

Além disso, há as relações que o Pcs. e o Ics. mantêm com as estruturas clínicas, uma vez que o aparelho psíquico pode atuar de forma diferenciada em determinadas estruturas clínicas. Na psicose, por exemplo, a alucinação auditiva é consciente enquanto suas causas são inconscientes. Mesmo na neurose, a histérica não sabe porque sofre, uma vez que a causa desse sofrimento é inconsciente. Apesar das manifestações clínicas serem completamente diferentes entre si na psicose, na neurose e na perversão, elas possuem um ponto em comum que, de acordo com a estrutura, deriva em formações diferentes. Aquilo que o psicótico alucina, que o neurótico fantasia e que o perverso realiza, tem, em sua origem, algo em comum, a saber, as representações inconscientes de moções de desejos pulsionais. Analogamente, se pode constatar que a formação de substitutos é diferente nas neuroses narcísicas e nas neuroses transferênciais, mas ambas estão sob as mesmas insígnias do inconsciente.

Até aqui, temos uma concepção inicial do aparelho psíquico esboçado por Freud, a denominada primeira tópica. Abordamos, até o momento, os principais pontos concernentes a este primeiro entendimento de Freud acerca do inconsciente.

### 3.1.3) A Segunda Tópica

A segunda tópica não invalida a primeira, mas traça um outro perfil da situação do inconsciente, frente ao qual não poderíamos passar despercebidos, de modo que pretendemos, neste sub-item, apenas fazer breves menções a esta segunda abordagem do inconsciente.

A segunda tópica é constituída pelo id, ego e superego. Esses termos, que ficaram amplamente conhecidos, advêm da tradução — inapropriada — dos psicanalistas de língua inglesa dos termos freudianos: *Es*, *Ich* e *Überich*. Freud, apesar de conhecer as expressões gregas e latinas, utilizou termos coloquiais da língua alemã. *Es*, *Ich* e *Überich* são termos usuais em alemão, já a tradução para id, ego e superego não é nada usual na língua e isso acaba provocando um distanciamento daquilo que esses termos efetivamente representam na vida prática e na teoria freudiana. Uma tradução mais apropriada para o português e aceita no meio analítico é, respectivamente, “isso”, “eu” e “supereu”, tal como no francês: *ça*, *moi* e *surmoi*. A utilização do termo grego “ego” tem menos impacto do que teria o termo “eu” e consequentemente “supereu”, assim como “isso” provoca um efeito inominável muito maior

que “id”. Essas observações acerca da tradução não são apenas lingüísticas ou retóricas, mas possuem um efeito conceitual sobre a obra e os leitores desta. A tradução equivocada faz com que se formem concepções igualmente equivocadas.

A segunda tópica é esboçada a partir de 1920 e é desenvolvida com maior rigor no artigo *O Ego e o Id* (1923). O “isso” é a parte mais “primitiva” do aparelho mental, onde são depositadas as pulsões, essas que tentam se satisfazer e buscam uma satisfação total. A satisfação nunca será inteiramente possível, sempre será parcial, dada a falta inerente que constitui o humano. O “isso” se esforça em buscar a satisfação, não se inscrevendo em nenhuma ordem ou lei que venha barrar esse gozo. O “isso” é o caos, é a parte mais ininteligível do aparelho psíquico, a mais obscura, que não está sujeita a nenhuma lei, ordem ou lógica. Da mesma forma, o “isso” não está submetido ao tempo nem ao espaço em nenhuma dimensão. O “isso” também não está submetido a nenhum julgamento de valor ou moralidade de nenhuma ordem. Por ser o “isso” totalmente inconsciente, ele guarda muito fortemente as características desse sistema, o que não ocorre na mesma intensidade com o “eu” e o “supereu”, embora esses também estejam, em parte, inconscientes. Já o “supereu” vem a ser o contrário do “isso”, pois o “supereu” se constitui por um “ideal do eu”, uma instância paterna em que o “eu” sofre um acréscimo de cobranças e exigências. O “supereu” é a presença de um pai primitivo, terrível, temido e déspota na mente do sujeito, em que o “eu” é exigido a ser sempre o melhor e dar conta de cumprir os mandados do “supereu”, assim como conter as pulsões do “isso”. Dessa forma, o “ideal do eu” é tão severo quanto o “isso”, pois ele é imperativo e tirânico. O “supereu” também busca sua satisfação plena e faz essa exigência ao “eu”. O “supereu” é o resultado do Complexo de Édipo, sofre forças inconscientes e conscientes, de modo que o “supereu” torna-se uma instância poderosa e que resulta de uma inscrição severa da proibição paterna, que se manifesta sob a forma de um imperativo categórico. O “ideal do eu” ou “supereu” sempre busca uma supremacia à custa de uma exigência gozante sobre o “eu”. O “supereu” é uma inscrição do contraste entre o pai terrível e o pai edípico, entre o amor e o ódio, entre o sexo e a morte. É a lei na sua forma mais severa. O “supereu” é a relação com o pai internalizada, é o herdeiro do Complexo de Édipo, que se constitui pela expressão das mais poderosas pulsões do “isso”.

O “eu”, por sua vez, tenta equalizar as exigências do “isso” e do “supereu”, tentando mediar esses dois extremos da realidade psíquica, bem como medeia a relação com a realidade externa. As atribuições do “eu” são relativas de modo a apaziguar as exigências do “isso” e do “supereu” e também fazer a mediação do aparelho mental com a realidade externa. O eu também está envolvido pelo isso, na medida em que há as pulsões do “eu”, que, quando

investidas no próprio “eu”, causam o egoísmo; e, quando investidas no objeto, causam interesse. Essas pulsões diferem das pulsões sexuais, que, quando investidas no eu, causam narcisismo; e, quando investidas no objeto, causam o amor objetal. O “eu” é uma parte do “isso” que se transformou por estar mais próxima da realidade. O “eu” se encontra na linha de fogo entre a satisfação pulsional do “isso” e as exigências do imperativo categórico de gozo do “supereu”. O “eu” tem, neste sentido, muito trabalho e sofre uma enorme pressão do “isso”, do “supereu” e da realidade. No entanto, isso não lhe dá nenhum lugar de destaque no aparelho psíquico. O “eu” não deve ser entendido, na prática psicanalítica, como uma instância que necessite de ajuda ou reforço, como querem algumas psicologias. É comum encontrarmos, por parte de algumas abordagens psicológicas, uma prática que tenta recompensar o “eu” pelo seu trabalho ou mesmo reforçar o “eu” para que ele desempenhe melhor sua função. Sabemos que esse tipo de prática somente aumenta as resistências do sujeito e o faz ainda mais narcisista. O “eu” não precisa de reforço, muito pelo contrário, ele deve ser atacado no seu narcisismo, deve deixar espaço para que o inconsciente apareça em ato na análise. A idéia do reforço do “eu” surge com a Psicologia do Ego desenvolvida, sobretudo, nos Estados Unidos e que advoga em favor do “eu”. Mas, com o reforço do “eu”, reforça-se o narcisismo, algo que deve ser minimamente quebrado numa análise. O “eu” se sustenta por si próprio, não é necessário reforçá-lo. O objetivo da psicanálise não é proporcionar uma expansão do “eu” para que ele domine o “isso” e torne-se mais independente do “supereu”, tal como Freud foi interpretado pela Psicologia do Ego; mas que o sujeito possa advir ali, onde havia o “isso”. Um sujeito que não seja “carregado” de “eu” e, neste sentido, não seja um sujeito narcísico, mas um sujeito que tome seu lugar frente ao desejo e à falta. Um sujeito que suporte a castração, e, com isso, consiga sustentar algo do desejo. Em suma, o trabalho da análise é fazer com que advenha um sujeito, que sempre será barrado e em falta. É este sujeito que deve advir ali onde estava o “isso” e não propriamente o “eu”. O fortalecimento do “eu” somente leva ao narcisismo e à arrogância, de modo que devemos subtrair o “eu” para que possa surgir o sujeito. O “eu” é narcísico e imaginário, enquanto que o sujeito é um derivado de uma operação simbólica, a saber, a castração. Ademais, a função de uma análise também não deve ser a identificação com o eu “forte” do analista, pois este não é modelo para ninguém, e muito menos devemos considerar essa direção o caminho para um tratamento que se considere psicanalítico.

O “eu” é o principal responsável pela formação da identidade e da identificação, mas não se faz necessário reforçá-lo, pois, após uma intervenção que “corta” o sujeito, ou que o coloca num estado de desobjetivação, ele conseguirá, por conta própria, forças para se erguer.

Porém, após esta intervenção, o sujeito não será mais o mesmo, algo se passa que o faz um sujeito diferenciado da forma anterior. O “eu” se reconstitui de outro lugar, menos narcísico. É quase uma regra geral dizer que o sujeito sofre por um excesso de “eu” e não pelo “eu” estar fraco ou debilitado. Freud pontua isso de maneira muito clara no artigo *Luto e Melancolia* (1917[1915]), em que demonstra que, na melancolia, o sujeito não sofre porque está com o “eu” debilitado, como é amplamente entendida a melancolia ou a depressão no meio “psi”; mas sim devido a uma sobrecarga do “eu”, onde o melancólico não perde simplesmente um objeto, tal como seria o luto, mas perde algo de si no objeto e sofre por esta perda, em partes, de si. Assim como em suas autorecriminações, o melancólico não se contenta em ser apenas mais um “cara” no meio da multidão, ele precisa ser o pior dos piores, estar no primeiro lugar entre os piores. O “eu” precisa estar em evidência e isso não demonstra nenhuma debilidade do “eu”; muito pelo contrário, demonstra um “eu” forte e poderoso. Isso seria o “eu ideal”, que se constitui através dos imperativos do “ideal do eu” que o “supereu” representa. O “ideal do eu” institui o “eu ideal” como peça narcísica.

O “eu” também é o princípio de identidade. Neste sentido, o “eu” desempenha uma importante função para o sujeito, pois ele trata de uma questão imaginária importantíssima para a constituição do sujeito. A identidade é aquilo que vem a dar consistência e solidez, que permite as identificações do sujeito com o objeto e que consolida a possibilidade de certa harmonia entre os falantes, assim como a constituição de grupos, as proximidades, a consistência imaginária, a vida gregária e as aparências. O princípio de identidade permite que o sujeito possua uma organização própria e consiga uma mediação com o mundo externo, com a realidade objetiva e possa seguir sua vida.

A questão da identidade que o “eu” promove também está presente na configuração imaginária que o “eu” faz do corpo. O “eu” toma esse real do corpo, em geral, despedaçado, em partes, para fazer dele uma única imagem, um corpo coeso, um todo imaginário que permite uma identidade ao corpo. É obvio que o corpo cai e essa suposta consistência imaginária não se sustenta por inteiro, não consegue fazer do sujeito um todo, mas proporciona uma tentativa que é de fundamental importância para a consolidação da identidade corporal do sujeito. Essa identidade é quebrada na análise. No entanto, o “eu” tenta juntar as peças quebradas para recompor a imagem narcísica do corpo único. Imagem essa que tem os seus propósitos de identidade e consolidação do “eu”. Lacan demonstra esse princípio da formação da identidade e consolidação da imagética do corpo naquilo que pegou emprestado de Henri Wallon e ao qual deu o nome de “Estádio do Espelho” — que, basicamente, é o princípio da constituição da identidade e do reconhecimento do “eu”. Lacan

dividiu este período em três etapas. Na primeira, a criança não reconhece a imagem no espelho, não se diferencia do outro, há uma indistinção entre o “eu” e o outro. Na segunda, o sujeito reconhece que aquilo que está no espelho é uma imagem, não é um outro, mas é uma imagem. Começa haver uma distinção entre o “eu” e o outro. Há uma separação entre essas duas figuras, de modo que o sujeito reconhece que aquilo é uma imagem. Na terceira, o sujeito reconhece que aquela imagem que aparece no espelho é a sua própria imagem, ou seja, que aquilo é uma imagem de si mesmo, logo, ele é aquela imagem e o outro não é aquilo, porque aquilo é ele. Há a completa separação entre o “eu” e o outro, e o sujeito se reconhece, através da consolidação da imagem corporal e do princípio de identidade, naquela imagem que é refletida no espelho. O estágio do espelho ocorreria por volta do 18º mês de vida da criança e seria, do ponto de vista imaginário, o princípio da identidade do “eu”. Lacan elabora a teoria do estágio do espelho num momento inicial de sua trajetória, num momento em que estava, sobretudo, dedicado aos efeitos do registro imaginário sobre o sujeito. O imaginário é o registro que mais possui relação com o “eu”, com a identidade, com as identificações e também com a organização espacial e imagética do corpo. Ele é o responsável pela consistência corporal que o real irá quebrar. O registro imaginário não é, como muitos entendem, um registro inferior e menos importante na teoria lacaniana, mas sim um elemento importante no percurso de Lacan, assim como na constituição do sujeito.

Para concluir esta etapa do “isso”, “eu” e “supereu”, podemos dizer que o “eu” situa-se num campo de forças entre o “isso”, o “supereu” e a realidade externa, tentando encontrar um equilíbrio para que o sujeito possa viver. Ademais, o “eu” também lida com parte do “isso” que está inconsciente e outra parte consciente, assim como a parte inconsciente e consciente do “supereu”. Não esquecendo que o próprio “eu” possui uma parte sua que também é inconsciente. Enfim, há a relação entre a segunda e a primeira tópica que consta das articulações do “isso”, “eu” e “supereu” com o inconsciente, pré-consciente e consciente. Porém, não vamos adentrar nesse assunto, dada a sua complexidade. Em breves palavras, podemos simplesmente dizer que o “isso” é totalmente inconsciente e guarda muito fortemente as características desse sistema, o que não o impede de disfarçadamente migrar para o pré-consciente. Há partes do “supereu” inconsciente e partes que migram para o pré-consciente. Há uma pequena parcela do “eu” que é inconsciente e uma outra parcela considerável que reside no pré-consciente, podendo tornar-se consciente com muita facilidade. É necessário ter em conta que essas fronteiras não são rígidas como uma fronteira geográfica ou um traço sobre o papel, mas trata-se de aproximações e relações entre os sistemas e os componentes da segunda tópica.

Ainda sobre o “supereu”, cabe acrescentar que ele pode ter se formado por influência da moral religiosa judaico-cristã que constituiu boa parte do pensamento ocidental. A religião colabora ou colaborou para a construção de uma moral civilizatória que é internalizada nos sujeitos na forma do “supereu”, em que o sujeito encontra dentro de si a mesma ameaça e força dirigente que se encontrava nos pais quando o sujeito era ainda uma criança. E, dessa forma, o sujeito introduz algo da moral exterior. Nietzsche (2000), em vários momentos de sua obra, mas principalmente em *La généalogie de la morale*, enfatiza esse caráter dominador que a religião embute através de uma moral religiosa que é internalizada em cada sujeito e que, segundo o autor, causa a culpa que atormenta a humanidade. Nas considerações do filósofo, o sujeito precisaria se libertar dessa moral culpabilizadora incrustada pela religião. Freud (1933[1932]) salienta que da relação entre o “supereu” e o “eu” surgem os sentimentos de culpa e inferioridade que o primeiro provoca neste último.

O “supereu” é responsável pelo “ideal do eu”, por uma idealização que é feita ao “eu” para que este responda as suas exigências, para que o “eu” cumpra os seus mandos. A internalização, de forma severa, de regras, normas, leis e moral constituem o “supereu”. Freud (1933[1932]) salienta que o “supereu” da criança não se forma a partir dos pais, mas do “supereu” dos pais. É uma transmissão inconsciente de pai para filho ou mais exatamente do “supereu” dos pais para o “supereu” dos filhos.

Lacan, na releitura que fez de Freud, desenvolveu, no seu primeiro seminário *Les écrits techniques de Freud* (1975), uma recaptulação rigorosa acerca dos conceitos de “eu-ideal” e “ideal do eu”, cuja apresentação do texto freudiano “Introdução ao narcisismo”, ficou a cargo do Dr. Leclaire. Neste seminário, fica clara a oposição que Freud coloca entre os dois termos citados acima, bem como em que medida exatamente o “ideal do eu” contribui para a formação do “eu-ideal”. Lacan também observa que a idealização está em relação com o “eu-ideal”, enquanto que a sublimação está em relação com o “ideal do eu” — uma sublimação capaz de instituir uma instância psíquica que se ocupa de velar e vigiar o “eu”, assegurando a satisfação narcísica. A esta instância, Freud nomeou “supereu”.

A questão do narcisismo primário é de extrema importância na formação do “eu-ideal”, pois o narcisismo sempre busca uma plena satisfação do “eu” e, para isso, ele vai além do “eu”, na direção de um ideal, tentando fazer do “eu” um ideal, da mesma forma que o “supereu” faz exigências para que o “eu-ideal” seja cumprido. Por outro lado, à medida que o “eu” se desenvolve consiste um distanciamento do narcisismo primário.

Lacan, neste momento, trabalha as questões imaginárias e simbólicas em relação ao “eu-ideal” e ao “ideal do eu”, uma vez que a imagem que o sujeito tem de si mesmo, não é

outra se não um imaginário — “eu-ideal” — que é colocado de forma narcísica na economia psíquica do sujeito, e que o faz ter uma auto-imagem atravessada por este imaginário. O imaginário não se sustenta no laço social, pois neste há uma determinação simbólica das relações intersubjetivas, em que o ser do sujeito é atravessado não por aquilo que ele pensa ser, mas pela relação simbólica que estabelece com o outro. É na relação de oposição e diferença com o outro que o sujeito se define, e não pela sua auto-imagem narcísica. O imaginário constitui este “eu-ideal”, que não se sustenta na relação com o outro, uma vez que esse outro se encontra em outro ponto diferente do “eu”. Mas a posição do outro, ou mais exatamente, a posição do sujeito em relação ao outro, determina a sua concepção sob o sujeito. Esse outro também é uma imagem, não mais uma auto-imagem, mas uma imagem que tem efeitos simbólicos. Trata-se de um outro especular, imaginário, mas que terá efeitos nas relações simbólicas e de laço social entre os sujeitos. Isto porque é nas trocas simbólicas que se encontra algo da castração, uma vez que o imaginário fica preso ao “eu”, enquanto que, na relação com o Outro, há um movimento simbólico de troca e de falta.

O “eu-ideal” é uma instância imaginária proposta por Freud (1914), no artigo *Sobre o narcisismo: uma introdução*, em que o eu é idealizado através do narcisismo. Nesse ponto, está em cena a relação especular com o pequeno outro, com o próximo, o semelhante. Assim, o eu nunca está totalmente sozinho, ele comporta um “gêmeo” que é o “eu-ideal”. Já o “Ideal do eu” é uma instância simbólica, formada a partir da introjeção das normas e da lei. É uma instância moral interna que regula a lei no sujeito, que inscreve o sujeito no campo da linguagem e, neste sentido, barra o gozo narcísico do eu, colocando limites na pretensa univocidade do sujeito. Mostra que o sujeito submetido a lei é barrado, é atravessado pelo significante que instaura no sujeito algo que vai além do eu, o Outro. Aí, começam a ser esboçadas as primeiras formas de sujeito que se distingue do eu, uma vez que este último é a forma do narcisismo e o primeiro (o sujeito) é barrado, constituído na e pela lei, atravessado pelo significante, castrado em seu gozo. O sujeito é do desejo, aquele que está em falta, e por isso pode desejar, diferentemente do eu, que tenta gozar na sua plenitude narcísica, desconsiderando a lei.

Lacan (1975) trabalha em diversos momentos do *Seminário I* a questão da constituição do “eu”, bem como o narcisismo e o “supereu”, tal como os estamos apresentando. Não estamos fazendo uma apresentação minuciosa de todos esses momentos, mas daquilo que realmente julgamos importante. Lacan salienta que, ao contrário das pulsões autoeróticas, as pulsões do “eu” não estão desde os inícios do sujeito, mas se constituem por uma função

imaginária de consistência do “eu”. Mais especificamente, isso se passa no estágio do espelho, tal como já o mencionamos de forma resumida.

Em resumo, Lacan passa algumas classes, se não todas neste primeiro seminário, às voltas com uma releitura de Freud — apoiada por seus colegas, que viriam a ser seus discípulos —, em que ele se concentra fundamentalmente nas funções em torno do “eu”. Lacan analisa como se consolida o “eu”, questionando a “passagem” da libido sexual para uma libido narcísica, e se preocupa em definir as relações imaginárias e simbólicas que aí estão em jogo. Uma vez que o real, até esse momento, é ainda muito entendido como sinônimo de realidade. Essa preocupação de Lacan em começar a esboçar diferenças e correlações entre o imaginário e o simbólico tem a ver com a própria definição do “eu”, do estágio do espelho, da consolidação de um corpo ideal em contraponto a um corpo fragmentado e do narcisismo, assim como uma compreensão acerca da segunda tópica freudiana. Por fim, Lacan também começa a esboçar as diferenças entre o *moi* e o *Je*, que, na língua portuguesa, seriam equivalentes, respectivamente, ao “eu” e ao sujeito<sup>47</sup>. O “eu” é esse aspecto imaginário da constituição subjetiva, responsável pela identidade narcísica, enquanto que o sujeito é aquele que está sujeitado ao inconsciente, sujeito do discurso, subordinado à linguagem, sujeito sexualizado em função da linguagem que o constitui. Este não é o “eu” narcísico, nem mesmo o sujeito da ação, tal como nos ensina a gramática, e tampouco é o “eu” que consolida o corpo, mas o sujeito que é barrado pela linguagem, o sujeito cindido, castrado, barrado em seu gozo. Trata-se do sujeito sujeitado ao inconsciente. Por mais que possamos, do ponto de vista gramatical, traduzir *moi* e *je* igualmente por “eu”, o *moi* e o *je* são de ordens completamente diferentes, pois estão relacionados com diferentes registros da experiência psíquica, de modo que não possuem a mesma função psíquica. “O eu é o véu dessa divisão do sujeito.” (VANIER, 2005, p. 48).

### 3.2) O retorno a Freud

Segundo Alain Vanier (2005, p.14), em 1966, por ocasião da publicação dos *Escritos*, Lacan declarava a Pierre Daix: “Eu sou aquele que leu Freud.” Todo o trabalho de Lacan foi centrado do início ao fim sobre a obra de Freud. Esse desejo tão caro de ler Freud proporcionou a Lacan, através do reconhecimento que fez do mestre, ir além do pai. Foi

---

<sup>47</sup> Na tradução brasileira dos *Escritos* e do *Seminário II* de Lacan, encontramos tanto *moi* quanto *je* traduzidos por eu, no entanto, no sentido de *je*, o eu está entre colchetes. Preferimos simplesmente escrever sujeito no lugar do *je* e “eu” no lugar de *moi*.

somente por reconhecer Freud como pai “espiritual” e fundador da psicanálise que Lacan pôde ir além dele. Para Lacan, sua única invenção foi o “objeto pequeno *a*”. Contudo, o lugar que ele proporcionou à Psicanálise com a releitura da obra de Freud a colocou em outro patamar, algo muito diferente da equivocada interpretação que estava sendo feita da psicanálise pós-freudiana, em que aqueles que se consideravam discípulos de Freud estavam anulando-o sob o pretexto de prorrogá-lo. Lacan se despreendeu de uma psicanálise burocratizada para buscar aquilo que está no cerne e, com isso, revigorou o dizer freudiano, colocando a psicanálise em discussão com outros campos do saber e retomando o estatuto clínico da análise.

A proposta do retorno a Freud começa com os seminários dados por Lacan, de início no *Hôpital Sainte-Anne*, passando posteriormente para a *École Normale Supérieure*, e por fim, na *Faculté de Droit de la Sorbonne*. Nesses seminários, Lacan retoma o dizer freudiano com seriedade e rigor. A partir desse momento, começam a convergir diversas pessoas em torno de seu ensino, que, até o ano de 1963, estava sendo ditado no quadro da Sociedade Francesa de Psicanálise. Após a cisão desta sociedade, parte do grupo que fora excomungado em 1953 é reintegrado à IPA, e Lacan funda, em 1964, a *École Freudienne de Paris*, onde inaugura seu 11º seminário intitulado: *Os quatros conceitos fundamentais da Psicanálise*. Com esse seminário, dá prosseguimento ao desejo inicial de dez anos atrás, o de ler Freud. Contudo, desta vez, ele é mais preciso, indo trabalhar com os conceitos fundamentais da Psicanálise, para justamente marcar as diferenças de leitura e deixar claro quais eram os conceitos fundamentais da Psicanálise freudiana. O inconsciente é um desses conceitos e também objeto deste terceiro capítulo, ao qual iremos nos dedicar em breve. Mas antes é importante periodizar e situar um pouco mais o desenvolvimento dos seminários de Lacan.

No início de seu ensino, Lacan tentava recuperar os escritos técnicos de Freud, mas se concentrando, como era o *Zeitgeist* da época, sobre o aspecto imaginário do aparelho psíquico. Em outras palavras, Lacan se dedicou ao estudo da constituição do “eu” e suas funções (Seminários I e II). Estava esboçando a teoria do estádio do espelho e os princípios de identidade. Nesse momento, Lacan se colocou a estudar a segunda tópica freudiana e a questão do “eu”, conforme estávamos salientando. Esse aspecto imaginário foi de fundamental importância para a constituição desse registro. Isso não quer dizer que, nesses primeiros seminários, Lacan não apresentava noções acerca do simbólico e do real. No entanto, eram noções ainda muito provisórias, principalmente, no que tange ao conceito de real. Este passou por diversas mutações no percurso lacaniano. Nesses momentos iniciais, o real era quase sinônimo de realidade, enquanto o simbólico, um aspecto que porta a lei frente

ao imaginário e que está em constante diálogo com o imaginário, se opondo, muitas vezes, ao imaginário. Enfim, encontramos, nesse início, certa contraposição entre imaginário e simbólico. Até esse momento, Lacan entendia o inconsciente nas mesmas condições que o apresentamos anteriormente, sem propor uma leitura mais “arrojada” deste conceito.

O tom que pairava nos primeiros seminários de Lacan a propósito do retorno a Freud era visto como, no mínimo, estranho pela comunidade analítica da época. Uma vez que a psicanálise tomava mais e mais estatuto de ciência, não se compreendia porque os psicanalistas deveriam ler Freud. Isso soava um pouco bizarro, pois seria equivalente ao Físico de hoje em dia ler os escritos de Newton — o que seria desnecessário, pois basta que ele saiba alguns conceitos básicos e pode partir para o estudo de pesquisas mais atuais no campo da Física. Lacan queria marcar a diferença daquilo que se passa na teoria e na técnica psicanalítica. Essa diferença consiste, basicamente, em uma separação da psicanálise do campo das ciências e uma aposta fundamental em ler aquilo que o mestre ensinou, em ir, diferentemente do Físico, aos textos fundamentais, àqueles que cedimentam a Psicanálise. Com isso, Lacan pôde dar testemunho do reconhecimento de Freud como pai da Psicanálise e pôde também encontrar seu lugar nessa filiação, que atualmente atravessa mais de um século.

Lacan começou seu ensino dando uma maior ênfase ao registro imaginário da experiência psíquica, sem, no entanto, descartar ou desconsiderar os outros dois registros: simbólico e real. À medida que avançava em seu ensino, ele passou a trabalhar mais com o registro simbólico e, por fim, com o real. Esses três momentos, não estáticos, do ensino de Lacan são também análogos ao percurso de uma análise. De início, ela também é permeada por questões imaginárias, como a transferência depositada na imago do analista, passando a ser simbolizada na medida em que o tratamento avança, podendo, por fim, tomar aspectos reais, em que as intervenções por parte do analista também já não são mais aquelas mesmas intervenções de uma organização do imaginário, como nas entrevistas iniciais que antecedem a análise, e também não são mais somente as intervenções na ordem simbólica da interpretação, mas intervenções em nível do *forçage*<sup>48</sup>. O que não invalida as intervenções desse outro tipo. No decorrer de uma análise, esses três registros também não são estáticos.

A entrada de Lacan na Psicanálise se dá pela via da psicose, pois bem sabemos que ele iniciou sua análise com Rudolph Loewenstein no ano de 1932, mesmo ano da defesa de sua tese de doutorado, que versa sobre a psicose paranóica. Antes mesmo da defesa da tese de

---

<sup>48</sup> Neologismo lacaniano que indica um “forçamento”; um modo de intervenção clínica que não se inscreve no aspecto imaginário e ou simbólico da experiência psíquica, como seriam a construção e a interpretação em análise, mas se refere a uma intervenção no nível real, em que há uma violência com a linguagem, um “forçar” que mostra o real do sujeito em análise.

doutorado, Lacan se dedicava à psicose de maneira muito especial, tendo sido interno na enfermaria especial dos alienados da Chefatura de Polícia de Paris, onde se deparou com o caso das irmãs Papin e onde também trabalhou com Gaëtan Gatian de Clérambault — que Lacan afirmou ter sido seu “único mestre em psiquiatria”. Foi chefe de clínica do Hospital Sainte-Anne, onde encontrou Marguerite Anzieu, personagem do caso *Aimée*, que protagonizou um ataque a punhaladas a uma das vedetes do teatro parisiense, e a partir da qual Lacan irá defender uma nova nosografia em psiquiatria, a paranóia de autopunição. Essas experiências com o estudo e o tratamento da psicose proporcionaram a porta de entrada de Lacan na Psicanálise, diferentemente daquela de Freud, que se deu pelo tratamento das neuroses, principalmente a histeria. O fato de Lacan ter iniciado seus estudos e sua formação em Psicanálise pelo viés da psicose — que terá lugar especial no Seminário III, e da qual vinha se ocupando há alguns anos, desde a sua formação em psiquiatria — remeteu-o a uma ampla e fundamentada discussão a respeito dos aspectos imaginários da constituição do sujeito e a configuração das relações especulares e de identificação com o outro na constituição do registro imaginário; assim como a respeito da importância dos mecanismos do narcisismo primário na formação do “eu-ideal”. Com o estudo detalhado do registro imaginário, Lacan pôde não somente avançar nas discussões acerca da psicose, que parecia ser um dos seus propósitos iniciais, mas também teorizar de forma brilhante sobre a importância do imaginário nas relações especulares e sobre a consolidação do “eu”. Buscando, através do retorno a Freud, um esclarecimento sobre a psicose, Lacan foi além e nos brindou com um importante esboço acerca do imaginário na subjetividade. Nas palavras de Vanier (2005, p.50, itálico do autor): “Assim, partindo da psicose e da importância dos fenômenos narcísicos que nela se manifestam, Lacan pôde propor um *modelo* capaz de dar conta do narcisismo em cada um de nós.” Aliás, a questão da psicose tem um lugar cativo na obra lacaniana, pois ela irá, de alguma forma, estar presente durante quase todo o seu ensino. Ela foi, inclusive, retomada, ainda que de outra forma, nos seus últimos seminários, quando discute a “psicose” joyceana e os seus desdobramentos para a formulação do conceito de *sinthome*, tal como veremos mais adiante.

Nesses momentos iniciais, o inconsciente, para Lacan, é envolvido pelos aspectos imaginários, cuja teoria do Estádio do Espelho vem a ser seu “protótipo”. A segunda tópica freudiana é levada em consideração, assim como a formação do eu. O narcisismo e as relações especulares com o pequeno outro tomam lugar central no entendimento dado por Lacan acerca do que seja o inconsciente sob o aspecto imaginário.

### 3.3) O inconsciente do sujeito é o discurso do Outro

Além dos escritos de Freud, houve, em nossa opinião, duas leituras fundamentais para que Lacan avançasse seu ensino em direção ao registro simbólico. Essas duas leituras são: o *Curso de Lingüística Geral*, de Ferdinand de Saussure (1983), e *As estruturas elementares do parentesco*, de Claude Lèvi-Strauss (2003). Cabe lembrar que, desde o início de seu ensino, Lacan levava em conta os três registros da experiência psíquica, mas cada um desses registros foi melhor trabalhado e aprofundado em um determinado período de seu ensino. Como vimos no subtítulo anterior, seus primeiros seminários foram marcados pelo estudo do imaginário, posteriormente, com a dedicada leitura das obras citadas acima, Lacan começou a abordar a questão do simbólico.

O simbólico entrou em sua obra pela via da linguagem e da lei, esta última já se desenhava com o estudo do “Ideal do eu” e com a leitura dos textos freudianos posteriores a 1920. Fundamentalmente, é a consideração da lei — como interposição na relação imaginária que se estabelece entre o eu e o outro — que desponta algo do sujeito. A lei barra o gozo narcísico do eu para que advenha aí um sujeito, isso quer dizer, um sujeito barrado, dividido, que não é único, mas um ser em falta, incompleto, algo totalmente diferente da função integradora e unívoca do eu. De certo modo, começa a se desenhar a passagem do eu (função imaginária) para o sujeito (função simbólica), que vem a ser a mesma distinção, já traçada, entre o *moi* e o *je*.

Desse momento em diante, Lacan introduziu uma série de categorias, dentre elas está o sujeito. Para Lacan, o sujeito não é gramatical, aquele que pratica a ação, também não é o sujeito marxista, aquele da transformação dos meios de produção, tampouco se trata do indivíduo, pois este é uma categoria psicológica que ostenta a indivisibilidade do ser. Assim como, na Química, o átomo é a parte indivisível de uma molécula; na psicologia, o indivíduo seria a parte indivisível do ser, um elemento mínimo. Não se trata disso, pois, como já mencionamos, o sujeito em Psicanálise é dividido, de modo que ele não é esse indivisível, também não se trata do sujeito do conhecimento, aquele da ciência que é o experimentador ou observador, pois este é um sujeito de certezas, enquanto que o sujeito em Psicanálise é um sujeito de dúvida, que oscila e vacila. Lacan vai buscar em Descartes referências para dizer que o sujeito cartesiano, enquanto centrado no cogito, é um sujeito de certezas, mesmo que o método cartesiano seja o da dúvida, a resultante final das *Meditações* é uma certeza: “Penso, logo existo.” (DESCARTES, 1999, p.62). Mas, ao mesmo tempo, a dúvida coloca o sujeito em outro ponto, pois ela faz com que o sujeito se questione diante do grande Outro (nas

*Meditações*, representado por Deus), e que esse grande Outro lhe coloque em dúvida a respeito do seu ser, de sua imagem e de sua auto-percepção. Deus, nos escritos de Descartes, pode ser entendido como este Outro que se interpõe entre o eu e sua auto-imagem. Isso quer dizer que o sujeito cartesiano se coloca em dúvida e questiona suas certezas no momento em que ele está diante do Outro. É desse momento em diante que a função unívoca do eu é questionada e desponta o sujeito cindido, bifurcado diante da interpelação do Outro que o faz incerto quanto a sua existência. Por fim, Descartes conclui com uma certeza, esta de que, se eu penso, eu existo; mas esta certeza não elimina, por completo, a dúvida anteriormente levantada. Trata-se, a rigor, de uma oscilação entre levar a dúvida até suas últimas conseqüências ou recuar e tentar se assegurar de uma certeza, apoiando-se na racionalidade do *cogito*. Descartes prefere a última opção e recua suas dúvidas, centrando a existência do ser no *cogito*. É a partir disso que Lacan começa a esboçar o sujeito como dividido e, fundamentalmente, um sujeito que duvida.

Diversos são os conceitos introduzidos por Lacan neste período de seu ensino. Dentre eles, destacamos: sujeito, Outro, significante, a lei, a metáfora paterna e a linguagem. Tentaremos abordar apenas alguns desses conceitos à medida que desenvolvemos nossa exposição. Iniciamos este subtítulo dizendo que houve duas obras que influenciaram Lacan no desenvolvimento dos conceitos concernentes ao registro simbólico. Em verdade, podemos afirmar que, se no primeiro momento dos seminários, Lacan foi influenciado pelas idéias de Wallon e Heidegger, assim como os cursos de Alexandre Kojève, Alexandre Koyré e o movimento surrealista; nesse segundo momento de seu ensino, Lacan toma a Lingüística saussureana como carro chefe de suas articulações e a antropologia estrutural de Claude Lèvi-Strauss como substrato para pensar o inconsciente freudiano.

Das *Estruturas elementares do parentesco* (2003), Lacan retira basicamente duas idéias centrais: 1º) A universalização da lei que proíbe o incesto; 2º) Esta mesma lei estrutura as relações do parentesco, assim como estabelece normas de certo pacto social que permite a convivência em sociedade. Assim, se pudéssemos resumir a contribuição de Claude Lèvi-Strauss — este que foi amigo e freqüentador dos seminários de Lacan — para o ensino lacaniano, diríamos simplesmente que reside na importância de uma lei fundamental que estrutura a vida social. A lei da proibição do incesto, enquanto lei universal, estrutura a base das relações sociais.

A partir dessa leitura, Lacan relê alguns textos freudianos, dentre eles, *Totem e Tabu* (1913), *O mal-estar na civilização* (1930), *O futuro de uma ilusão* (1927) e também *Moisés e o monoteísmo* (1939) e encontra a importância da lei na constituição da civilização e o quanto

o viver em sociedade nos custa caro, pois é necessário abrir mão de uma satisfação pulsional para que a civilização possa existir. A lei que permite a civilização tem o seu preço na medida em que interdita o gozo. Além disso, Lacan também encontra, nesses textos, o pai como representante da lei. Inicialmente, tal como Freud descreve em *Totem e Tabu* (1913), havia um homem tirânico — ainda não um pai — que dominava uma determinada horda e estabelecia as leis dessa horda. Dentre essas leis, estava a proibição dos filhos manterem relações sexuais com as mulheres da horda. Esse homem déspota e sedutor era odiado, mas também amado pelos seus filhos, pois havia certa admiração e encantamento em seu poder, assim como ódio e raiva pela interdição que causava. Certo momento, os filhos decidiram matar esse homem, para poderem possuir as mulheres da horda, e comer de sua carne, para incorporarem seus poderes. Assim o fizeram, mas, ao fazerem isso, também incorporaram a lei. Em suma, a lei, que antes era forçada a cada ato autoritário e déspota desse homem, agora fora internalizada de forma simbólica, tendo um vigor e uma potência muito maior do que na época em que esse homem — vivo — reinava pela força. A partir desse momento, esse homem passa a ser efetivamente o pai, pois sua lei não será mais colocada a prova em cada um de seus atos autoritários, pois agora a lei foi incorporada pelos filhos. É no momento em que ocorre a incorporação da lei que o pai começa a vigorar. É do lugar de morto que o pai toma sua função. Para Lacan, o pai como representante da lei é o pai morto. É necessário que o pai tirânico e déspota morra em cada sujeito para que possa entrar em vigor o pai simbólico, aquele que representa a lei. O pai que porta uma voz que representa e instala a lei. Com isso, pode-se previamente concluir que a lei estrutura a sociedade e essa lei tem um preço à medida que abrimos mão da satisfação pulsional. Esta lei somente terá efeito enquanto simbólica e, para tal, faz-se necessário que ela seja transmitida pelo pai que ocupa o lugar de morto. É enquanto representante da lei que o pai pode atuar na sua instauração no sujeito e é somente esta lei simbolizada e internalizada no sujeito que terá efeito enquanto tal. Caso a lei não se instaure no sujeito ou apresente falhas nessa instauração, teremos um sujeito que vacila frente à lei ou um sujeito que tenta burlar e escamotear a lei; ou, ainda, um sujeito que não reconhece lei alguma e se faz completamente objeto para o gozo do Outro, sem se tornar efetivamente sujeito.

A função do pai enquanto representante da lei não é outra senão a daquele que transmite. Se a lei há que se inscrever no sujeito, isso se passa por uma transmissão paterna. Assim como esse pai também deve, ele próprio, ter sido inscrito na lei que foi transmitida pelo seu pai. Dessa forma, o pai e a lei estão intimamente relacionados. É verdade que a primeira versão do pai, em Freud, não é esta, mas a de um sedutor. Versão que foi

rapidamente abandonada em função do deslocamento da figura paterna para o fantasma edípico. Freud propõe uma noção de inconsciente que não distingue a realidade externa — dos fatos — do fantasma. Para Freud, importava a realidade psíquica, que é atravessada pelo fantasma, e é a partir dessa realidade psíquica que se organiza a realidade externa para o sujeito. No caso da sedução, em geral, o fantasma edípico construía a cena da sedução independente dela efetivamente ter ocorrido na realidade factual ou não. Em resumo, o inconsciente não distingue o que é do fantasma e o que é da realidade e, por isso, mesmo o sonho, por exemplo, é sentido como experiência vivida. Posteriormente, Freud estabelece o pai edípico como esse que transmite a lei para diferenciar do pai terrível e tirânico da horda primitiva, aquele com o qual os filhos rivalizavam.

Para Lacan, a saída do Complexo de Édipo, nos meninos, se dá pela interdição, em forma de lei, que o pai faz cumprir e com isso provoca um limite no gozo do sujeito, necessário à entrada deste na ordem simbólica. Se o pai é uma função simbólica, cabe dizer que o pai é um significante, que Lacan chama de Nome-do-pai<sup>49</sup>, o qual vai operar no mito do Édipo, instaurando o complexo de castração que faz com que o sujeito seja atravessado pela lei, barrado em seu gozo. Isso possibilita que ele busque, assim como o pai, uma mulher, mas não esta que é do pai — sua mãe —, mas outra mulher em outro lugar.

Lèvi-Strauss (2003) entendia a proibição do incesto como responsável pela exogamia, ou seja, o casamento fora do grupo de referência. Com isso, se estabeleciam as trocas, as mesmas trocas sociais que a lei simbólica permite. A possibilidade de viver em sociedade se dá em função das trocas que podemos estabelecer, como estas do casamento num *outgroup*. A lei enquanto interdição do gozo, não é, como pode parecer à primeira vista, uma limitação. É um equívoco pensar que, se não houvesse a lei, poderíamos viver e gozar a vida de forma muito mais livre e feliz. A teoria da horda primitiva nos mostra que esse era o anseio dos filhos da horda, poder desfrutar livremente das mulheres, sem proibições. A possibilidade de viver num estado fora da lei ou na ausência completa da lei levaria-nos não a um gozo pleno e infinito, em que seríamos mais felizes; mas a um gozo mortífero, em que a morte, a infelicidade, o abuso e a pura satisfação narcísica do eu faria uma aniquilação completa do Outro e a eliminação do ser. A lei é o que permite o viver em sociedade. Ela nos coloca limites, mas estes limites também são as únicas possibilidades do viver. Fora desses limites, a própria vida seria impossível. Em outras palavras, a lei não é um dispositivo perverso que nos

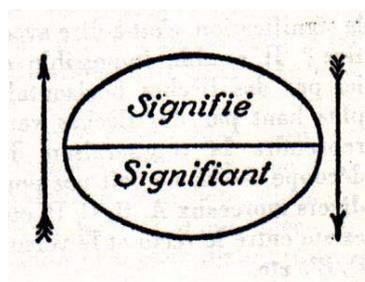
---

<sup>49</sup> Esse nome presta-se, em francês, a jogos homofônicos, como *Le non du père* [ O não do pai] e *Les non-dupes errent* [Os não-tolos erram], que é também o título do seminário de 1973-1974.

acorrenta e nos aprisiona, mas é a possibilidade de viver, de construir laços sociais e de trabalho, e é também a possibilidade, ainda que fugaz, de felicidade.

Quanto ao *Curso de Lingüística Geral* (1983), Lacan encontra, nesse texto fundador da Lingüística, as bases para esboçar o entendimento do que é o inconsciente freudiano, se utilizando de conceitos saussureanos. Embora o nome Saussure penetre no campo psicanalítico através de Lacan, o que este último pretendeu demonstrar foi que se poderia tomar os conceitos lingüísticos de Saussure como forma para esboçar aquilo que disse Freud a respeito do inconsciente. Em verdade, Lacan faz uma aproximação entre Freud e Saussure.<sup>50</sup> Com esse recurso lingüístico, ou seja, indo ao texto saussureano, Lacan revigora o dizer de Freud e o coloca num patamar muito acima daquilo que estava sendo feito pelos psicanalistas da IPA. Nesse patamar, a Psicanálise aumentou seu discurso com as demais áreas das ciências humanas, contribuindo de forma mais abrangente com as disciplinas de Filosofia, Antropologia, Lingüística, Literatura, Sociologia, Semiologia dentre outras. Além disso, Lacan situa com precisão os conceitos psicanalíticos como pertencentes à *práxis* clínica.

Em especial, o que Lacan retira do *Curso de Lingüística Geral* (1983) é a noção — capital — de significante. Saussure estabelece que o signo lingüístico é uma entidade psíquica composta de duas faces intimamente unidas, em que uma reclama a outra. Trata-se, de um lado, do conceito ou representação; e, de outro, imagem acústica. Esses termos são rapidamente substituídos durante os cursos em Genebra por, respectivamente, significado e significante. Saussure demonstra que a união entre o significado e o significante é totalmene arbitrária, ou seja, qualquer significado ou conceito poderia unir-se a não importa qual imagem acústica ou significante. Mas, uma vez estabelecida a união entre esses dois termos, um reclama o outro. Saussure grafava esses dois termos com uma figura, em que, do lado superior estava o significado e, do lado inferior, o significante. Os dois etavam unidos por um círculo, que representa a unidade, e com setas verticais que apontavam sentidos contrários, dando a idéia de uma interdependência recíproca entre significado e significante.



<sup>50</sup> Em um trabalho de nossa autoria apresentado no 6º CelSul (2004), em Florianópolis, intitulado: “A visita de Saussure a Freud: onde situa-se a Rua Bergasse 19?”, tentamos mostrar o quanto Freud e Saussure são próximos do ponto de vista teórico-conceitual e enquanto instauradores de discursividade.

Em *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, texto publicado nos *Escritos*, Lacan (1966) promove algumas mudanças no esboço saussureano do signo. A primeira delas consiste em alterar a representação gráfica de significante e de significado respectivamente pelas letras “S” e “s”. A segunda mudança trata de retirar as setas laterais que demonstravam, em Saussure, a interdependência entre significado e significante. Isto porque, para Lacan, Significante e significado são termos independentes um do outro, não havendo, portanto, nenhuma dependência entre eles. Lacan retira, ainda, o círculo que está em volta do signo, pois não há uma univocidade ou unidade entre significante e significado. São duas instâncias completamente diferentes e independentes uma da outra, não formando um todo como o esboço saussureano dava a entender. Por fim, Lacan inverte a posição dos termos saussureanos, colocando o Significante sobre a barra e o separando do significado, que passa a situar-se sob a barra. Esta barra Lacan traça de modo mais forte para demonstrar que, além de instâncias diferentes e separadas uma da outra, significante e significado estão separados pela barra da repressão, esta que aparece representada como um traço horizontal que divide os dois termos.

S  
s

O que Lacan demonstra com essa “perversão” dos conceitos fundadores da Lingüística não é, em hipótese alguma, uma nova concepção lingüística que invalida aquela de Saussure, também não se trata de um menosprezo ou menos valia em relação ao espírito genial e ousado de Saussure, como infelizmente muitos entenderam. De fato, trata-se de uma apropriação dos conceitos saussureanos para transformá-los em uma outra coisa que dava conta de clarificar o que Freud dizia acerca do inconsciente.<sup>51</sup> Temos que ter claro que Saussure era um lingüista e como tal foi brilhante naquilo que fez, e Lacan um psicanalista, que foi igualmente brilhante naquilo que fez. Lacan nunca teve o intuito de dizer algo que invalidasse os pressupostos lingüísticos de Saussure. Tratava-o, inclusive, com muita distinção porque reconhecia a genialidade desse nome que fez história e tradição na academia de Genebra, desde seus antepassados. O que Lacan queria com Saussure era demonstrar, de outra maneira, através da Lingüística, como funciona o inconsciente.

---

<sup>51</sup> Apropriar-se de um conceito oriundo de outro campo do saber para transformá-lo em outra coisa no campo psicanalítico parece ter sido uma postura de Lacan. Dessa mesma forma ele procedeu com Wallon a respeito do estágio do espelho, com Saussure a respeito do signo, com a topologia e também com a obra de Joyce. Lacan foi como uma criança que se apropriou de alguns “brinquedos”, transformou-os em outra coisa para deles tirar proveito e deixou-os de lado à medida que cresceu e começou a se interessar por outros “brinquedos”.

O fato de Lacan situar o significante acima da barra da repressão e o grafar em letra maiúscula demonstra certa primazia do significante em relação ao significado. Para Lacan, o significado enquanto representação inconsciente, aquilo que se encontra no inconsciente, é inacessível. A única “maneira” de a representação inconsciente passar a barra da repressão e chegar ao sistema pré-consciente ou consciente é através de seu representante, este que será o representante da representação ou, nos termos freudianos, *Vorstellungsrepräsentanz*. Não se trata de um representante representativo, mas de um representante da representação. Este representante é o significante — uma vez que o significado é inconsciente e não passa a barra da repressão — que traz em si algo da representação inconsciente ou do significado transformado em outra coisa. Em outras palavras, o significante é fruto dos processos de condensação e deslocamento<sup>52</sup> que fazem com que a representação inconsciente seja disfarçada ou alterada no seu representante (o significante) para que este possa chegar à consciência. A este significante, Lacan (1988, p. 197) irá, mais tarde, definir como “[...] o que representa um sujeito para um outro significante”. Nas palavras de Vanier (2005, p.63): “De fato, o sujeito só é representado no conjunto dos significantes — o Outro [...]”. Para Lacan, o Outro é o tesouro dos significantes, isso que Saussure nomeava como a Linguagem. Contudo, aqui a linguagem e o Outro se aproximam, na medida em que o Outro é o representante da lei, da ordem, dos significantes que a linguagem introduz no sujeito humano.

Outra idéia saussureana da qual Lacan se apropria é a de cadeia de significantes. Para Saussure (1983, p. 139), “[...] na língua só existem diferenças”. Na língua, um termo (um significante) é o que os outros não são. Desse modo, a definição de um significante obrigatoriamente remete às suas relações de oposição e diferença com os demais significantes de uma língua. Se assim Saussure situava o significante em relação a uma cadeia lingüística, Lacan irá assim situar o sujeito frente ao seu ser. Se o sujeito é representado pelo significante para outro significante, vale dizer que não há nada no sujeito que lhe seja essência. Ele é representado pelo significante diante de outro significante, ou seja, ele é aquilo que os outros significantes não são. Também há aí uma relação de oposição e diferença que faz com que o sujeito sempre seja definido pelas relações que se estabelecem entre os significantes. Nunca se pode admitir um significante isolado, único. Ele sempre estará em relação com outros significantes. Mesmo no nome próprio, o significante remete a um outro significante, pois o sujeito não tem um nome e sim é o nome que lhe tem. Desse modo, não é o significante que é

---

<sup>52</sup> Lacan irá novamente se apoiar na Lingüística, desta vez nas obras de Roman Jakobson, para dizer que os processos de condensação e deslocamento em Freud (1900) são análogos aos da metáfora e metonímia, tal como Jakobson (1967) os descreveu.

do sujeito, mas o sujeito que é do significante, depende dele, para, nas relações que estabelecer com outros significantes, se diferenciar.

O lugar que Lacan dá ao significante em Psicanálise é algo que ultrapassa uma mera articulação com a Lingüística, pois Lacan funda a retomada do conceito de inconsciente, articulando-o com o significante, assim como estrutura o discurso da Psicanálise em função da linguagem. Para Lacan, o sujeito é marcado pela linguagem, inclusive antes mesmo de seu nascimento biológico, uma vez que os pais concebem um lugar simbólico (na linguagem) para a criança que vai nascer, estabelecendo seu nome, seu lugar e uma série de expectativas sobre esse ser. Dessa forma, o sujeito nasce na linguagem, enquanto lugar simbólico, para depois nascer efetivamente para o mundo. O sujeito é falado antes mesmo de falar. A linguagem é a representação do registro simbólico, aquela que estabelece a lei e pela qual a lei é transmitida, e, neste sentido, a linguagem vai muito além da mera informação ou comunicação, a linguagem estrutura o sujeito e a subjetividade. “O inconsciente é o discurso do Outro” (LACAN, 1988, p. 126). Esse aforismo lacaniano dá conta de dizer que o inconsciente é constituído no campo do Outro. Esse Outro, com a letra “O” em maiúscula, não tem a ver com o pequeno outro, com “o” minúsculo. O pequeno outro é o semelhante, é o outro da relação especular, o outro da alteridade, da relação imaginária, frente ao qual se dá o Estádio do Espelho. O grande Outro é a linguagem, o Outro que estabelece a lei no sujeito, é o Outro da regra, que, pela linguagem, institui a lei. O Outro não é a alteridade, aquele que está totalmente fora do sujeito. Mas também não é a interioridade, no sentido da essência ou no sentido de algo que seja intrínseco ao sujeito ou até mesmo o eu do sujeito. O Outro é a instância de um estranho que habita o sujeito. O Outro é algo exterior e estranho, mas que está no sujeito e que o determina. Lacan (1998, p.528), a respeito disso, se questiona: “Qual é, pois, esse outro a quem sou mais apegado do que a mim, já que, no seio mais consentido de minha identidade comigo mesmo, é ele que me agita?”. O Outro que agita o sujeito é a dimensão da linguagem que instala no sujeito o discurso inconsciente — este que faz o sujeito falhar, vacilar frente ao desejo, sonhar, ter atos falhos, parapraxias, sintomas, chistes.

O registro simbólico da experiência psíquica, este a que Lacan se dedicou com maior fervor ao longo dos anos sessenta, é marcado pelos termos: significante, linguagem e Outro. Esses três termos estão entrelaçados e formam o conjunto do simbólico, pois o Outro é a instância da lei que a linguagem representa e que o significante introduz no sujeito. Significante este que também será ferramenta de trabalho na prática psicanalítica, pois o significante é o representante da representação que faz parte da linguagem e do Outro. Em resumo, esses três termos estão intimamente relacionados e articulados na instância simbólica.

Para Lacan (1988, p.122): “O inconsciente é a soma dos efeitos da fala, sobre um sujeito, nesse nível em que o sujeito se constitui pelos efeitos do significante”. Neste momento, podemos dizer que o inconsciente é simbólico e representacional. A retomada que Lacan fez desse conceito, a partir da Lingüística estrutural moderna, coloca o inconsciente numa aposta representacional ligada ao registro simbólico da experiência psíquica.

A primeira tópica freudiana é recuperada nesse momento do ensino lacaniano que coincide com a publicação de *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* (1966), bem como com o desenrolar do Seminário 11 — *Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise* em 1964. Neste seminário, Lacan irá se dedicar com especial atenção aos quatro conceitos fundamentais da Psicanálise, a saber, inconsciente, transferência, repetição e pulsão. Nesse momento, estamos interessados em trabalhar apenas com o conceito de inconsciente, tentando dar conta do que nos propomos a fazer neste terceiro capítulo. Nesse seminário, Lacan argumenta que o termo freudiano *Unbewusste* foi mal traduzido por “inconsciente”, pois *Bewusste* é o particípio passado do verbo saber, ou seja, “sabido”; e o *Un* é a partícula da negação que, em português, corresponderia ao “in”. Desse modo, uma tradução apropriada seria o “insabido” e não o “inconsciente”. O termo inconsciente pode carregar alguma relação de subordinação ou ênfase na consciência — relação que está totalmente descartada no pensamento freudiano — ou dar a entender de que se trata de uma negação da consciência, o que também não seria representativo daquilo que disse o pai da Psicanálise. O “insabido” porta algo daquilo que não se sabe — o saber inconsciente — que vem a ser o saber sobre o sujeito que ele próprio desconhece, mas que está nele.

Lacan situa, ainda, o inconsciente freudiano em relação à causa, demonstrando que entre a causa e o efeito há uma falta que irrompe. Nessa falta, situa-se o inconsciente, tal como uma parapraxia, em que o sujeito é i(n)te(r)rompido na sua intencionalidade de falante por algo que irrompe o discurso lógico e coeso, despontando o inconsciente. Na claudicação do ser, o inconsciente se mostra nisso que aparece como falta, como brecha para que Outro saber advenha. Lacan marca também a relação de tropeço com que o inconsciente se produz tanto nos atos falhos quanto nos chistes e nas demais formações do inconsciente. Nesse tropeço, surge algo de um achado que pode a qualquer momento se perder e então é, a cada vez, um (re)achado — fugaz — que pode se perder no momento seguinte. O inconsciente se faz, então, pela descontinuidade. Podemos pensar em termos de abertura e fechamento, na medida em que ele se abre, com algo que irrompe, para, no momento seguinte, se fechar. Há um movimento de abertura que se dá com algo que aparece e depois um fechamento que se dá com algo que se perde. Dessa forma, temos esse movimento descontínuo, fugaz, de abertura e

fechamento e, principalmente, de perda. Esse movimento oscilante é também aquele do sujeito e, principalmente, do sujeito que duvida. É o movimento do sujeito que não está centrado em sua razão, porque sua certeza sucumbe no momento em que ele é cindido pela ruptura que a falta causa, despontando aquilo que é do inconsciente. O sujeito é dividido e deslocado frente as suas dúvidas, ao contrário do eu que se acha centrado e busca um perfeito acordo ou uma espécie de sintonia com os tropeços (egosintonia).

Nesse momento, também surge uma figura muito representativa do inconsciente. Trata-se da banda de Moebius, em que uma cinta (banda) sofre uma torção e, com isso, não há como identificar o dentro e o fora. Essa figura que, inicialmente, era circular passa a ter uma torção, de modo que, se imaginássemos uma formiga caminhando em linha reta sobre sua superfície, esta percorreria toda a banda, não existindo mais o lado interno e o externo, como ocorreria num círculo. O inconsciente é tal como a banda de Moebius, também não há o dentro e o fora, apenas uma seqüência que se desdobra sobre a superfície, rompendo com a possibilidade de haver um lado interno e outro externo ao inconsciente. A rigor, não há o interno e o externo, assim como o momento de abertura é o exato momento do fechamento. Dessa forma, vai se configurando certa noção de que o inconsciente sempre está na superfície, e o dentro e o fora são somente categorias imaginárias para organizar uma dada realidade. Contudo, o inconsciente não se estabelece, unicamente, por esse aspecto imaginário.

Lacan irá trabalhar, no seminário 11, as noções de separação e alienação como parte fundamental na divisão do sujeito e na constituição subjetiva. Através destas operações, temos a inserção do Outro e da linguagem, dividindo o sujeito e interpondo entre o sujeito e o Outro o não sentido. Em outras palavras, entre o sujeito e o desejo, que vem representado pelo grande Outro, se encontra algo do não sentido, pois há uma alienação do sujeito frente ao desejo, e aí se põe um véu alienante. Lacan exemplifica com a conhecida situação do bandido que diz: “A bolsa ou a vida?”. Se o sujeito escolhe a bolsa, imediatamente perde as duas. Se escolhe a vida, terá uma vida sem a bolsa, ou seja, uma vida decepada, em que algo irá lhe faltar. Essa é a dinâmica subjetiva que constitui o sujeito e o marca no campo da falta e do véu alienante. O sujeito, uma vez decepado, se defronta com o desejo. Esse desejo que sempre será desconhecido, atravessado pelo significante binário, pois o significante unário caiu com o surgimento do sujeito cindido. Assim, temos o *Vorstellungsrepräsentanz* como o significante binário.

Com o registro simbólico da experiência psíquica, Lacan pôde sair do impasse do imaginário e situar aquilo que se passa numa análise no campo da fala e da linguagem, recuperando ainda mais o dizer freudiano. Mas isso seria suficiente para dar conta do que se

passa numa análise? A análise se efetuará sem resto? Tudo seria interpretável? Não haveria um limite para o significante? Seria a análise apenas um processo de simbolização em que a interpretação assumiria um papel especial e do qual o recurso à Antropologia simbólica e à Lingüística estrutural moderna forneceriam elementos para entender o que Freud havia postulado acerca do ato analítico? Não teria Freud já chegado a essas mesmas conclusões no final de sua vida? Até esse momento, Lacan é inteiramente freudiano, não somente no sentido de seguir os passos do mestre, mas também no sentido de ir até aonde o mestre foi. Até esse ponto, Lacan traz apenas o objeto *a* como sua única invenção e não vai além do que Freud foi. Freud havia se deparado com um ponto intransponível da análise que ficou conhecido como a “rocha viva da castração”. Frente a esse rochedo, Freud estagnou e ele se perguntou se seria possível a análise atravessar essa rocha viva da castração. Se fosse possível, poderíamos ter uma análise terminável, pois esse atravessamento iria colocar uma barreira no simbólico e faria que a interpretação cessasse. Caso não fosse possível, uma interpretação remeteria a outra, assim como um significante remete a outro significante que remete a outro significante e assim, sucessivamente, isso seguiria quase que de forma infinita. Seria, então, a análise finita ou infinita? É o que Freud (1937) se perguntou em um dos seus últimos trabalhos: *Análise terminável e interminável*. Não coincidentemente, estava ele próprio no final de sua vida, se deparando com o real da própria morte.

Lacan, diante desse limite com o qual o próprio Freud havia se deparado e pontuado no referido texto, vai além do pai, sempre confirmando sua posição de filho, e promove alguns atravessamentos dessa rocha da castração. Isso se expressa, em seu ensino, com a introdução, nada sutil, do conceito de real. É através do real que Lacan faz sua passagem em algo para além do simbólico, para além da interpretação e para além do significante. O real é aquilo que colocou Lacan em direção a uma noção mais arrojada do inconsciente que ultrapassa o inconsciente representacional e simbólico de Freud. Essa “ultrapassagem” não invalida os postulados freudianos, mas os dilata. A partir de Lacan, se insere uma clínica que, considerando a castração e os seus limites, consegue ir além. O real será o que permite a Lacan uma série de desenvolvimentos no seu ensino que o fazem avançar, assim como a prática clínica rompe com a inesgotável e subsequente interpretação para propor o atravessamento do fantasma, o *forçage* e o *sinthome*. As intervenções do analista, a partir de então, não se circunscrevem somente no campo da construção e da interpretação, mas no campo do *forçage* e do real da clínica. O real é a saída dos limites do simbólico para outro fazer do psicanalista, um fazer que transforme o gozo em prazer, o sintoma em *sinthome* e a miséria neurótica em infelicidade comum. A resultante disso é fazer o sujeito gozar a vida e

não gozar, sintomaticamente, na e da vida. A passagem da miséria neurótica para a infelicidade comum já dizia respeito a um grande progresso introduzido por Freud (1893-1895) num período ainda inicial de seu trabalho. Com Lacan, haverá o atravessamento do fantasma e a passagem — que não é um ritual, nem mesmo um único passo, mas a certeza de que algo se passou e fez diferença — daquilo que gerava sintoma para aquilo que pode fazer com que o sujeito se desprenda daquele sintoma para transformá-lo em outro fazer. Um fazer não mais atrelado ao gozo, mas atrelado ao prazer. Aquilo que antes gerava sintoma pode gerar *sinthome*, assim como o *pharmacon* que é veneno e remédio. A análise “transforma” e “opera” o sintoma na possibilidade de um fazer diferente para que aquilo deixe de ser sintomático e passe a ser *sinthomático*.

### 3.4) O Real

O conceito de real, assim como vários outros conceitos, é abordado em diversos momentos do ensino lacaniano. Como já foi mencionado, é mais no final de seu percurso ou na última parte deste que Lacan se dedica com maior ênfase a este conceito. No entanto, ele já o vinha trabalhando desde o início de seus seminários.

Em um momento muito inicial de Lacan, podemos encontrar o real quase como um sinônimo de realidade. Esse momento era caracterizado pelo Dr. Lacan, psiquiatra, que concebia o real praticamente na mesma proporção da realidade. Em breve, essa primeira acepção da palavra real daria lugar a uma primeira concepção em torno da mesma. Tratava-se, nos primeiros seminários (I, II e III), de entender o real como aquilo que escapa, como algo impossível de ser capturado ou pego. O real era o que não se podia ter como propriedade. Na aula do dia 22 de Junho de 1955, Lacan (1985, p.373) fala do “[...] fato de ele [o real] voltar, seja onde for, ao mesmo lugar.” Surge a analogia do real com os astros, na qual, assim como esses, o real é o que retorna para o mesmo lugar, com o qual sempre podemos contar, pois ele sempre está lá, onde não é pensado, no ignorado. Em outras palavras, o real é aquilo que se desprende, mas que está sempre lá, pois há o movimento de retorno ao mesmo lugar. Neste sentido, o real esta aí como presença e retorno da presença, tal como a pulsão que faz o seu circuito e retorna ao mesmo lugar. Esse “mesmo lugar” já denota tratar-se de um lugar topológico, não realizável no empírico. Um lugar que não é concreto, físico, mas o lugar do impensável, do impossível, fora do simbólico, irreduzível ao real. Da mesma forma, a expressão “aquilo que” nos conduz a uma forma pronominal na qual o nome está ausente, ou seja, não há como nomear o real. O real é inominável, indizível, irreduzível, sendo, talvez,

possível, dizê-lo dessa forma anominal: “aquilo que”. No artigo *O Estranho*, Freud (1919, v.17, p.254) nos diz de sua experiência em uma pequena cidade da Itália, na qual passeava, e por repetidas vezes se deparava com uma mesma rua onde havia vários prostíbulos. Esse retorno incessante ao mesmo lugar não era um mero acaso, nem mesmo responsabilidade dos arquitetos italianos que traçam ruas que nos confundem; mas advinha do desejo de Freud que se reinscrevia a cada momento como um real que retornava ao mesmo lugar e marcava a posição do sujeito inconsciente. O exemplo trata do real, de voltar, por vários caminhos, ao mesmo lugar.

Com o Seminário 11, surge a concepção do real como aquilo que está fora do simbólico, como aquilo que não faz laço com a cadeia significativa. O real é um traço que resiste à significação, o real é o indizível, não está subordinado a nenhuma ordem ou lei. O real é a pura letra, é o que está fora do significante, como representante do simbólico, e o que está fora do signo, como representante do imaginário. Não estando o real inscrito nem na ordem simbólica nem na consistência imaginária, o real é também o que não engana, aquilo que não se submete ao binômio verdade/falsidade, nem mesmo realidade/ficção. O real é por si. O real é a letra que não tem sentido e o que está fora do sentido, uma vez que este último se passa na intersecção entre o simbólico e o imaginário. O real é a letra na medida em que não faz cadeia como o significante, nem mesmo é autoreferencial como o signo. A letra está fora do sentido, desarticulada, é uma marca, um traço, um rasto na areia. Mais a frente, o real será “aquilo que não cessa de não se inscrever.” (LACAN, 1973). Lacan entende o real não somente como aquilo que está fora do jogo, nem mesmo como aquilo que simplesmente não se inscreve; mas, principalmente, como aquilo que não cessa de não se inscrever, no qual há uma força para a não inscrição. O real, então, é a impossibilidade radical; no entanto, é uma impossibilidade presente, que marca o sujeito, um traço que o funda.

Ainda nesse momento, Lacan pensa o real como a *Tyche*, deusa da fortuna, a causa aristotélica frente a qual não há explicação, mas um puro acaso, uma causa cujo acaso é fruto da causa. Lacan segue a entender o real como esta causa que não se inscreve nos princípios de causa-efeito, mas uma causa que deriva da Coisa<sup>53</sup> — desse indizível do qual o real ocupa seu lugar. A coisa é o que causa e entre a coisa e a causa algo da falta se faz presente. No dizer de Lacan (1988, p. 27): “[...] só existe causa para o que manca [falta]” ou ainda “[...] entre a causa e o que ela afeta, há sempre claudicação”. O acaso surge como um não caso, mas também como uma causalidade marcada fora dos princípios da razão e fora da regra de que, para cada efeito, há uma causa. A causa real é o acaso, o encontro faltoso com a causa, o

---

<sup>53</sup> Do latim *causa*, derivam-se tanto causa — no sentido atual do termo — quanto coisa.

inexplicável e inexorável da realidade daquilo que é inconsciente. Uma vez que não há representação nem para o real, nem para a falta, o inconsciente se apresenta nesta causalidade real cuja falta marca seu lugar enquanto um acaso real. “A causa é a presentificação da falta, e a impossibilidade de explicação causal é a presentificação do acaso (real).” (MALISKA, 2003, p.61).

O real possui, ainda, relações com a invenção, que difere da criação e do descobrimento. A invenção é da ordem do real, opera com causas independentes que se precipitam na formação de algo novo, diferente, sem projeto ou planejamento. O invento é o que estabelece o estatuto da “ex-sistência” — situar alhures, noutra parte. A invenção é o que Lacan busca em Joyce, uma outra forma de fazer com o sintoma. A experiência analítica é o ponto radical da invenção, pois a análise é o radical do real da clínica, que encontra na invenção a possibilidade diante do limite e da impossibilidade. A invenção é a direção do tratamento como forma de dar um norte para o tratamento e operar para que algo de novo seja inventado — não para escamotear ou superar a falta, esta está lá desde sempre, é inerente; mas é a partir da falta e dos limites que ela impõe poder fazer algo de novo com isso.

Com o desenrolar dos seminários, Lacan se aproxima das concepções matemáticas, principalmente as da topologia, e encontra aí uma maneira de mostrar algo do real. Não se trata de uma maneira de metaforizar algo sobre o real se utilizando da matemática, tal como fazia com a Lingüística em relação ao inconsciente freudiano, mas trata-se de mostrar, em ato, através dos nós e das figuras topológicas, o real. Uma vez que é impossível dizê-lo de todo, poder-se-ia, talvez, mostrá-lo. Para tanto, Lacan se aproxima da topologia e começa a desenvolver seus seminários se utilizando das ferramentas desta, deixando seu ensino ainda mais complexo, enigmático e rico. Lacan, ao explorar a topologia, vai além com o desenvolvimento do conceito de real.

De todas as figuras topológicas trabalhadas por Lacan, a mais significativa para a Psicanálise, e também a mais manejada por Lacan, é aquela que fundamenta boa parte do seu ensino, a saber, o nó borromeo. Esta figura foi apresentada pela primeira vez no Seminário *...Ou pire*, na aula do dia 09 de Fevereiro de 1972, e retomada no fim do Seminário *Encore*. Trata-se da figura que ilustra o brasão de uma tradicional família italiana. Lacan demonstra que, nesta figura, as amarras entre os nós estão dispostas de tal forma que o fato de desatar qualquer um dos nós provoca, automaticamente, a desatadura dos outros dois. Dessa forma, os três registros, imaginário, simbólico e real, estão sobrepostos de modo a fazer uma consistência, uma sustentação. Lacan se utiliza do nó borromeo para situar a posição dos três

registros e também suas articulações com o sentido, com o gozo, com o objeto *a*, com o falo, etc.

Com o nó borromeo, Lacan irá situar os três registros e colocá-los como sendo equivalentes no nó. Assim, ele retifica o que havia dito nos anos sessenta: que haveria certa primazia do simbólico e do significante sobre o imaginário e o significado. Desta vez, Lacan percebe que a análise não é simplesmente um processo de simbolização e que o significante não está em primazia, haverá também o limite para o próprio significante. Caso contrário, a análise seria uma cadeia — infinita — de significantes e de interpretações, sem haver um corte, uma barra que colocasse um limite. O real é o que faz a análise não ser apenas uma simbolização ou uma interpretação em que surgiria um deslize de significantes. O real pode pôr fim a essa cadeia e, com isso, conduzir a análise para além do rochedo da castração. Em outras palavras, aceitando os limites do significante, pode-se ir além dele e situar o real da clínica que se esboça na equivalência dos registros no interior do nó borromeo, não havendo a primazia de nenhum registro sobre os demais. Desatar qualquer um deles equivaleria a dismantelar o nó.

Por fim, Lacan acrescenta ao nó borromeo um quarto círculo, que irá nomear como “o nó borromeo de quatro”. Este quarto círculo é o Nome-do-Pai, pois o pai também é aquele que nomeia, sendo também o Pai-do-Nome, aquele que nomeia, mas que também é o Nome-do-Pai. Nesse momento, Lacan retoma a questão do pai, trabalhada mais no início de sua obra, depois de haver trabalhado com o fantasma, o significante, o objeto *a* e o gozo. Na retomada da questão do pai, resurge a questão da psicose — objeto de interesse de Lacan desde sua formação em psiquiatria e objeto de suas investigações no início de seu ensino, principalmente, do Seminário III, *As Psicoses*. Porém, essa retomada da questão do pai e da psicose ocorre de outra forma, bem diferente dos inícios do jovem Lacan. Naquele tempo, a psicose era lida, basicamente, pela via do narcisismo e dos seus desdobramentos, assim como a instalação da Metáfora Paterna. Nesse momento, a psicose toma lugar nas discussões de Lacan através do questionamento que este se faz a partir da obra de James Joyce e de sua possível “psicose”. Contudo, Lacan salienta que o fazer de Joyce não é sintomático, no sentido de produzir uma “verdadeira” psicose, nem mesmo trata-se de um sintoma, seja no sentido médico, psiquiátrico ou psicanalítico do termo; mas trata-se de um *sinthome*. Lacan busca esse termo no francês antigo para designar uma outra forma de fazer que não gera mais sintoma, mas um outro enodamento (o quarto nó) que faz com que o sujeito saiba fazer ali, com aquilo que gerava sintoma, uma outra coisa. Dessa forma, o *sinthome* será trabalhado no Seminário 23, que porta este mesmo nome como título e no qual Lacan se debruça com

especial atenção sobre a obra de Joyce, apostando que este soube fazer *sinthome*. A partir do desenvolvimento desses “últimos” conceitos do real é que foi possível, para Lacan, encontrar em Joyce esse fazer *sinthomático* presente em sua obra.

O *sinthome*, para Lacan, é um *savoir y faire avec*, ou seja, um saber fazer ali com aquilo que antes gerava sintoma, mas esse “saber fazer ali com” não é a mesma coisa que apenas “*savoir faire*” — expressão corriqueira tanto em francês quanto em português, que denota simplesmente um “saber fazer”, certo *métier*, profissão ou manejo. O *savoir y faire avec* diz respeito a certo saber fazer com arte aquilo que gerava angústia, e fundamentalmente, não se dá sem o pai, pois é através da inscrição do Nome-do-pai que isso se passa. No entanto, o sujeito se desprende do pai. Lacan aposta que se trata de passar o pai, mas com a condição de servir-se dele. Reconhecer o pai e servir-se dele é a possibilidade de ir além. A articulação com o sintoma já não será mais de um gozo sintomático, nem será o sintoma uma formação de compromisso para uma resposta frente ao Outro. O *sinthome* não é a supressão do sintoma, mas uma outra articulação ligada com o pai, algo que gera prazer, diferentemente daquele compromisso que colocava o sujeito em gozo, ou seja, nos limites do sofrimento e da neurose.

Em Joyce, o pai deficitário é metaforizado na escrita e Joyce encontra, dessa forma, a suplência da ausência do pai real que lhe faltou. Joyce faz a sustentação do pai para que ele subsista através de sua obra, e se faz um nome, ou seja, Joyce faz de sua obra a suplência do pai. Lacan, por sua vez, irá ler Joyce não na via estruturalista, nem mesmo se atendo a interpretações da vida deste, embora isso também lhe interessasse; mas, sobretudo, na via do *sinthome*. As polifonias, o amálgama de múltiplas línguas presente em *Finnegans Wake* e os jogos com as palavras fazem, desse texto, uma obra que pode não somente ser lida e compreendida nos seus sentidos, mas também escutada em sua pura sonoridade, onde os sons parecem tomar autonomia em relação aos sentidos. Trata-se de uma obra potente e inovadora na literatura, que, para Joyce, foi o que fez com que ele pudesse, na expressão de Jung, navegar onde sua filha — Lúcia, diagnosticada como esquizofrênica — naufragava. Foi o escrito de Joyce que fez com que ele não fosse um psicótico, que evitou que tivesse tido um surto psicótico, diferentemente de Lúcia, que foi inclusive internada. A “psicose” de Joyce não é aquela da deficiência da metáfora paterna e da forclusão do Nome-do-pai, há algo que a suplementa que não é da ordem de um gozo fálico. É uma “psicose” não delirante, que proporciona a constituição do quarto círculo, que enoda-se com os demais. Este quarto nó é o *sinthome*.

Por fim, o real é o que permite esses últimos avanços acerca do inconsciente. Esse é um dos pontos fundamentais da clínica, algo que diz respeito ao que se passa no ato analítico. Todos esses recursos e mudanças provocadas por Lacan ao longo de seu ensino constituem uma tentativa de dar conta do real, para, então, concluir que a Psicanálise é, fundamentalmente, o que se passa entre divã e poltrona. Lacan deixa essas formulações em aberto por conta de seu adoecimento e falecimento. Contudo, deixa-nos a possibilidade de seguirmos nessa direção que o real nos abre, mas também nos fecha, por demonstrar que há um limite na transmissibilidade da Psicanálise. Há algo na análise que escapa à simbolização, há um indizível que (per)siste em (ex)sistir. Isso que está sempre lá, que retorna ao mesmo lugar, que está fora do simbólico, mas também que proporciona a invenção de algo diferente, que promove o *sinthome*. Há um real que subsiste a tudo e que está presente. A respeito desse real, Lacan pôde dizer algo e conseguiu manejá-lo, na medida do possível, na prática clínica. O inconsciente, no seu aspecto real, está para além do imaginário e do simbólico e se refere a todos esses momentos teorizados por Lacan — nos quais o real passou de uma acepção de realidade para uma analogia com os astros; posteriormente, foi definido como aquilo que escapa ao simbólico; e, por fim, foi relacionado com a invenção e com o *sinthome*.

O conceito de inconsciente, como vimos, atravessou por diversos e diferentes percursos tanto em Freud quanto em Lacan, que o radicalizou através do real. Desta forma, não temos uma única concepção do inconsciente. É necessário, a cada vez, situar de que inconsciente estamos tratando, periodizá-lo na teoria dos mestres. Todas essas concepções acerca do inconsciente são válidas, por isso cabe dizer de que inconsciente estamos tratando, uma vez que ele sofreu alterações. É o que pretendemos tratar no tópico seguinte.

### **3.5) O inconsciente e a voz**

O leitor que nos acompanhou no decorrer deste terceiro capítulo pôde perceber os nossos esforços, ainda que insuficientes, para tentar dar conta de uma breve e incompleta retrospectiva da formulação do conceito de inconsciente em Freud e Lacan. Estamos cientes de que não foi possível satisfazer, ao menos não totalmente, o anseio por um histórico mais detalhado dessas formulações. Mas, por outro lado, estamos convencidos de que nosso trabalho nos trouxe, no mínimo, certa noção do avanço do conceito de inconsciente, assim como pudemos perceber as diferenças que foram se constituindo em torno desse conceito no desenrolar dos escritos de Freud e dos seminários de Lacan.

Cabe, ainda, acrescentar que as subseqüentes formulações do conceito de inconsciente não invalidaram as formulações anteriores. Não se trata de pensar que o último Lacan é o atual e o único a ser estudado. Precisamos trabalhar com as formulações a respeito do inconsciente de acordo com o período em que foram propostas, períodos esses que parecem traçar, de forma análoga, o percurso não linear e atemporal de uma análise. Este é um percurso singular, de cada um que se coloca a falar do que lhe angustia, mas que *grosso modo* segue certos percalços que (re)fazem o próprio traçado do inconsciente, assim como as intervenções do analista. Por exemplo, nas entrevistas iniciais, as intervenções são situadas mais na ordem do imaginário; enquanto que, no processo de análise, elas, embora também estejam presentes, dividem espaço com as intervenções no simbólico e no real. É importante frisar que isso não dá nenhum direcionamento, seqüência lógica ou temporal para análise. Cada percurso será singular e terá seus percalços, o que não nos impede de dizer que determinadas intervenções, sustentações e apostas no inconsciente somente são possíveis de se operar na prática clínica a partir de determinados avanços no percurso da análise e na transferência que possa sustentar essas intervenções. Caso contrário, permaneceremos nas intervenções de cunho imaginário, que tentam organizar esse imaginário da realidade do sujeito, ou mesmo, intervindo ao nível das construções e interpretações. Trata-se de situar, em cada intervenção, qual inconsciente está sendo apostado em ato, na análise, e se há transferência suficientemente estruturada para suportar tais intervenções. É a partir disso que o inconsciente se configura, seja na prática psicanalítica seja na teorização dessa prática.

O mesmo leitor que vem acompanhando nosso texto desde seu início já percebeu que estamos tentando articular a voz e o ritmo com o inconsciente e percebeu também que estamos dedicando um capítulo para cada um desses elementos. Agora, ele não tardará em suspeitar que o quarto capítulo seja uma amarração entre esses três pontos. No primeiro capítulo, ele encontrou o que estamos tratando por voz. No segundo capítulo, o que estamos tratando por ritmo e, neste terceiro, o que é o inconsciente. Porém, acreditamos que, em relação a este terceiro capítulo, uma questão persiste: afinal, de que inconsciente ou qual inconsciente estamos ou estaremos articulando com aquilo que definimos, nos capítulos anteriores, como sendo voz e ritmo? De que inconsciente estamos tratando ao articulá-lo com a voz e com o ritmo?

As articulações entre o inconsciente, a voz e o ritmo perfazem múltiplos caminhos que não se situam numa única definição — coesa e fechada — dos termos. Podemos dizer que a voz, por exemplo, irá se articular com o inconsciente freudiano da primeira tópica quando ela se presta a ser aquilo que constitui material inconsciente para a formulação dos sonhos.

Podemos dizer, por outro lado, que ela irá se articular com a segunda tópica freudiana, na medida em que consideramos que a voz do psicótico, por exemplo, são as vozes do supereu que, não sendo simbolizadas, retornam no real da alucinação auditiva. As vozes do pai que não foram simbolizadas são, no surto psicótico, imperativos que retornam na voz de um pai despótico e autoritário que impera na ordem dos mandos de forma alucinatória.

Em Lacan, iremos nos deparar com diversos desdobramentos da voz de acordo com os registros. Por exemplo, no registro imaginário, a voz é o elemento da sedução e do encantamento, é a voz feminina que provoca o gozo e encanta pelo seu aspecto especular. É a voz nos seus elementos intrínsecos que nos faz, por exemplo, identificar se se trata de uma voz de mulher, homem ou criança. Já, a voz na sua articulação com o inconsciente, no que concerne aos aspectos simbólicos, será a voz do pai como representante da lei. Aqui a voz se presta ao serviço da fala, como aquela que veicula e instala significantes que representam a lei. A voz será, nesse registro, o que porta a lei, pois a voz sem a lei é puro gozo; não há interdição, esta interdição que a voz porta quando se presta à fala, que vem carregada de significante. E, no real, a voz está desprendida dos significantes, é o puro som, é o grito. Algo que conduz a um sem sentido, uma vez que não se veicula significantes, nem mesmo signos, é um puro som, um grito que desconcerta, sem sentido. A voz, articulada com o real, não é o especular e imaginário campo da identificação vocal, nem mesmo o significante campo simbólico em que a voz se empresta à fala para veicular significantes. A voz, no real, é o que está fora da cadeia, é o grito, que coloca a dimensão do impossível, do puro som, do canto estridente da soprano que foge da transmissão da palavra e da fala. É o gozo do objeto pulsional que engendra a pulsão invocante, da qual a voz é o seu objeto. A voz real é também aquela do delírio psicótico, em que, uma vez não simbolizada, retorna no real alucinatório da voz do pai.

Desta forma, podemos perceber que a voz se articula com os três registros da experiência psíquica, assim como com os desdobramentos do conceito de inconsciente ao longo da obra freudiana. No decorrer do quarto capítulo, em que tentaremos traçar de forma mais definida as relações da voz e do ritmo com o inconsciente, o leitor será defrontado com articulações que levam em conta esses vários desdobramentos do conceito de inconsciente em Freud e Lacan.

Para concluir este terceiro capítulo, gostaríamos de salientar a articulação especial entre a voz e o inconsciente, que foi definida nos momentos em que Lacan trabalhou com a obra joyceana. Joyce foi um escritor que soube, como ninguém, colocar sons no texto. Não no sentido de fazer o texto falar, isso a maioria dos textos o fazem; mas ele fez, sobretudo, seu

texto vocalizar, gritar. Seus gritos atravessarão séculos e ocuparão os acadêmicos que tentarão, a todo custo, decifrá-lo, segundo a própria profecia joyceana. Neste sentido, a voz se alinha a esta noção de inconsciente que foi trabalhada por Lacan em seus últimos seminários e do qual Joyce foi o “protótipo”. A noção de inconsciente que está aí presente é de um inconsciente polifônico, um inconsciente que se mostra nas suas polifonias, num certo amálgama de sons em que o dizer é esvaziado em seus significantes e significados para que possa emergir algo do som, da voz e do real do corpo. Assim é a clínica psicanalítica, algo que, a partir do significante, o esvazia, busca sua vaicuidade para que possa emergir a voz — enquanto corpo — que coloca em cena o real do corpo, o real do sujeito, e faz com que as intervenções não sejam apenas no campo das interpretações e construções — o que não quer dizer minimizá-las —, mas também no campo do *forçage* e do real. Não se trata de menosprezar ou tirar o lugar da importância das interpretações e construções numa análise, mas de poder propor algo, que vai além da interpretação e toca no real da clínica, que é se deparar com os sons, desarticulados de sentido, que constitui o corpo em análise. Dessa forma, buscar o real da clínica é também se defrontar com o real do som, da voz, para além dos significantes e interpretações. Trata-se de se deparar com as polifonias, com os sons que o corpo produz, com os murmúrios, com as fonias, com o ofegar, com os suspiros. Enfim, trata-se de conceber o inconsciente como sonoro (FEINSILBER, 2002), um inconsciente polifônico — não somente aquele do significante e do representante da representação; mas um inconsciente sonoro e ritmado, um inconsciente que coloca o sujeito em movimento, em cadência. Neste sentido, é o inconsciente que traz para a análise o som, o corpo, o real, a voz e o ritmo.

## Capítulo IV

### A voz, o ritmo e o inconsciente

*A música viola o corpo humano. Ela o coloca de pé. Os ritmos musicais fascinam os ritmos corporais. Ao encontro da música, o ouvido não pode se fechar.*<sup>54</sup>

(QUIGNARD, 1996, p.202, tradução nossa)

O ritmo e a voz são atravessados pelas formações do inconsciente. O inconsciente é aquilo que coloca o ritmo em movimento, e este, por sua vez, dá cadência à voz. Mas o inconsciente também é aquilo que pode os perturbar, dando lugar a uma disritmia vocal, em que a voz não é ritmada, em que a voz está em desacordo com o desejo. A voz e o ritmo, no que tange os aspectos inconscientes, estão intimamente relacionados, dado o caráter de reciprocidade que os vincula. A voz, para existir enquanto objeto pulsional e ter o poder de invocação, há que ser ritmada, não no sentido musical do termo, mas no sentido psicanalítico. Isso quer dizer que deve haver algo do desejo na voz para que ela possa invocar algo do Outro.

A invocação não tem a ver com o sonoro, mas com o desejo, que pode ser veiculado por meio do sonoro da voz quando esta se descola do corpo, para ir na direção do Outro, assim como, outrora, esta mesma voz fora endereçado ao sujeito pelo Outro. O que está em jogo é algo do desejo, do qual o aspecto sonoro vocal pode ser o veículo. Desse modo, a voz ritmada não é necessariamente o canto, nem mesmo faz referência à conhecida separação entre voz cantada e voz falada. A voz ritmada, no sentido que estamos tentando estabelecer nesta tese, é conduzida pelo desejo, e o ritmo não é necessariamente o musical, mas aquele capaz de inquietar o sujeito — e, nessa inquietude, provocar um deslocamento espacial. Em outras palavras, há alguma coisa que se passa na relação do ritmo com o corpo e é capaz de provocar, como efeito, o movimento deste último. O ritmo é algo que coloca o sujeito em movimento, é algo capaz de fazê-lo andar, falar, ir em direção ao Outro. Em última instância, o ritmo é aquilo que porta algo do desejo e que, pela via pulsional, engendra-o no sujeito na medida em que inscreve em seu corpo, de forma cadenciada, as marcas do desejo e da falta. Estas marcas são capazes de fazer com que o sujeito vá em busca do objeto perdido, assim como, no mito, o pescador vai em busca da sereia.

---

<sup>54</sup> “*La musique viole le corps humain. Elle met debout. Les rythmes musicaux fascinent les rythmes corporels. À la rencontre de la musique l’oreille ne peut se fermer.*” (Texto original).

Conduzido por esse canto, por essa voz ritmada, o pescador, no mito da sereia, é seduzido pelo canto, que o leva para a morte. Da mesma forma, o sujeito parte, atraído pelo mesmo canto. Ele também busca o objeto perdido, inalcançável — a voz da sereia ou a voz enquanto objeto perdido —, e a busca pelo objeto perdido o conduz à morte, no sentido de que é a morte que todos nós encontraremos no final. A morte se aproxima de nós a cada dia que vivemos. A cada passo que damos, atraídos pela invocação, nos aproximamos da morte. Esta é a única certeza do mundo, porém essa invocação também nos conduz para a vida, pois a invocação nos faz movimentar-nos na vida, buscar coisas na vida, como, por exemplo, uma profissão, um parceiro, bens. Enfim, é isso que nos faz viver, mas a cada dia que se vive, mais perto da morte se está, e será ela que se encontrará e não o objeto perdido (procurado).

Neste momento, visualizamos a relação da voz e do ritmo com aquilo de que trata uma psicanálise, a saber: sexo e morte. Freud foi bem preciso ao dizer que a Psicanálise não trata de outra coisa que não seja o sexo e a morte. É disso que os analisantes nos falam. Sexo e morte devem ser entendidos como o endereço para onde o ritmo da invocação conduz o sujeito. Destino da vida e condição do vivente. A voz está em relação com o sexo por meio do timbre, que seduz o sujeito. A voz é, por outro lado, um objeto de gozo para o sujeito, gozo esse que o conduz à morte. O ritmo, por sua vez, mantém relações com o sexo na medida em que dá fluência ao sexo. Mantém, ainda, relações com a morte na medida em que engendra alguma oscilação capaz de provocar encontro e desencontro, capaz de provocar presença e ausência. Como salienta Muniz Sodré (1998), é assim que a morte é simbolicamente reescrita, a cada intervalo de ausência, nas batidas que o ritmo comporta.

Anteriormente, havíamos dito que a invocação não tem nada a ver com o sonoro. Entretanto, podemos afirmar que a voz tem relação com o sonoro quando tratada como objeto pequeno *a*, pois é através do sonoro que a voz faz sua inscrição no corpo do infans, sexualizando-o, colocando-o no circuito pulsional. E isso não é a invocação, uma vez que a invocação vai além do sonoro, da materialidade do som — ela passa pelo desejo. Não basta a materialização sonora para haver as inscrições pulsionais ou mesmo a sexualização do corpo através da voz. Não basta emitir sons pela boca para que se constitua aí um objeto pulsional. Para a voz ascender à condição de objeto da pulsão invocante, é necessário que ela se inscreva como objeto faltante, pois o objeto pequeno *a* é objeto causa de desejo, aquele que falta, aquele que se faz presente por sua ausência. Nesse sentido, a voz é objeto pulsional, na medida em que ela se inscreve como falta, ausência, como silêncio, e não como som. Numa análise — e nossa prática permite assegurar essa proposição — a voz se presentifica como objeto pulsional, na medida em que o silêncio advém, seja por parte do analista, seja por parte

do analisante. É pelo silêncio que a voz se faz objeto pequeno *a*, assim como, no que se refere à pulsão escópica, o olhar, em geral, entra em cena quando o sujeito em análise deita-se no divã. É quando ele abandona a imagem da face do analista que algo da pulsão escópica pode advir. É necessário, assim, sair do plano imaginário e imagético do face-a-face para que o invocante tome lugar.

Neste sentido, vale a pena citar o que diz Jacques-Alain Miller<sup>55</sup> (1988) a propósito da voz, num artigo intitulado *Jacques Lacan et la voix*, apresentado no *Colloque d'Ivry* em 1988, quando enfatiza que a voz, como objeto pequeno *a*, não é o som, mas sim o silêncio, pois é no silêncio que a voz aparece como objeto causa de desejo. Toda vez que falamos, conversamos, cantamos ou vocalizamos, fazemos uma tentativa de preencher este silêncio que representa o objeto faltante. O sonoro da voz tenta preencher a falta que a voz, enquanto objeto *a*, produz através do silêncio. Produzir o som é uma tentativa de fazer silenciar o barulho interno que nos incomoda e do qual o silêncio é representante. O silêncio nos inquieta, nos perturba, provoca um barulho interno, na medida em que ele porta algo do objeto faltante, do objeto pequeno *a*, do objeto causa de desejo. Tentamos silenciar esse barulho (silêncio) íntimo produzindo sons: música, fala, suspiro, gemido, tosse, conversa, assobio, voz, etc.

O silêncio entra na história da psicanálise com o advento do divã, pois, anteriormente a isso, a hipnose era um método visual, em que o olhar estava em cena. A partir do momento em que isso dá lugar ao divã, é a transferência que começa a funcionar. Deixa-se a relação imagética para se entrar na relação amorosa, em que a voz predomina sobre o olhar. No entanto, juntamente com a voz, chega também o silêncio, pois a relação transferencial é permeada pelo silêncio, esse que se “perpetua” nas análises. O mutismo é uma tentativa de guardar a voz consigo, não direcioná-la para o Outro, não enviar essa voz na direção do Outro. Trata-se do mesmo mutismo que, por vezes, encontramos nas crianças que resistem a falar ou naqueles que aprendem uma língua estrangeira. O silêncio é de uma ordem tal que impede a voz, pois eles formam, juntos, o par presença e ausência.

O silêncio faz parte da voz, assim como faz parte do som, pois, como já mencionamos, o silêncio não é da ordem do mundo físico, mas do mundo psíquico. Para a Física, não existe silêncio. Há, em todo o ambiente, um constante ruído, de modo que o silêncio é algo que se produziria pela precariedade do aparelho auditivo em captar os ruídos do ambiente. O silêncio, para a Psicanálise, é algo que se produz no psíquico, na medida em que não percebemos o som do ambiente. Desse modo, o silêncio não é do ambiente, pois este está em

---

<sup>55</sup> Particularmente, não me sinto nada próximo deste autor, seja do ponto de visto psicanalítico, seja do político, mas há que reconhecer que neste artigo ele é muito certo na elaboração do pensamento lacaniano.

constante barulho ou ruído. O silêncio nos remete a algo do íntimo. Trata-se de um silêncio interior que, por vezes, torna-se insuportável, ou seja, de um silêncio que remete a algo que não porta nenhuma relação com o som, mas com a falta. É de algo da falta que se trata; não do som como presença, mas de uma falta daquilo que nunca existiu, a falta de um objeto perdido, que jamais tivemos. Não se trata do perdido como algo que se tinha e que se perdeu, e sim como algo que nunca se teve e que se perdeu. O silêncio é de alguma ordem que nos remete a essa intimidade como a vacuidade do ser e a solidão da existência, algo que mantém ora relação com a morte, ora com o nada. O silêncio nos diz de algo que se passa e, como tal, faz sua marca, marca de ausência.

Na história pregressa do sujeito, já encontramos algo desse silêncio, na medida em que o grito é fortemente violentado e silenciado pelo simbólico. Nas origens da existência do sujeito, encontramos o grito como um elemento produzido pela compressão do ar na faringe e a vibração das cordas vocais. Esse grito é apenas uma manifestação do ser, não possuindo ainda nenhum estatuto de chamado ou de demanda. No entanto, ele traz, já desde muito cedo, algo da voz que imprime a marca de um sofrimento. Este grito será silenciado quando o Outro, guiado pelo desejo, o interpretar e responder com sua voz a esse suposto chamado — suposto porque é o Outro que lhe atribui esse caráter de chamado. O Outro responde a um chamado que ele supõe existir no sujeito, mas que é ele mesmo que engendra. O sujeito é então convocado a ser. Esta convocação parte do Outro, que introduz algo do significante no real, produzindo, como efeito de significação, um ser falante, ou seja, um ser desejante, um ser que, a partir desse momento, começa a entrar na cadeia do desejo. Desejo esse que, no início, era endereçado para o sujeito pelo Outro, mas que agora também pode ser endereçado pelo sujeito para o Outro. O grito é violentamente silenciado na medida em que a interpretação do Outro o faz calar, introduzindo o desejo do Outro. O grito, nessa interpretação promovida pelo Outro em direção ao sujeito, torna-se uma interpelação do sujeito em direção ao Outro.

Nesse momento, a fala começa a tomar o lugar da voz, e aquilo que era um *grito puro* torna-se um *grito para*, endereçado ao Outro. O simbólico avança sobre o real, transformando o grito disperso, dissipante, estridente, real, em fala direcionada, articulada, significativa, significante, simbólica. O sujeito é cortado na sua relação imediata com o objeto voz. Algo se perde nesse corte, pois a inserção do simbólico não ocorre sem perdas. É necessário, neste sentido, perder a voz para poder falar. Nas palavras de Vivès (2002, p.13, tradução nossa): “A

fala faz calar a voz.”<sup>56</sup> A fala faz silenciar o real da voz. Esta, enquanto objeto, se perde para que a fala advenha como inserção e captura do sujeito pela linguagem. Perfilam-se dois estados, o da invocação e o da convocação. A invocação é a voz do Outro que invoca o sujeito, despertando nele algo do desejo, provocando nele algum barulho que o coloca em movimento. Já a convocação não se trata de um efeito da voz sobre o sujeito, mas da fala, pois é, através da fala, que o sujeito é convocado a ser. A invocação dá lugar à convocação na mesma proporção que a voz dá lugar à fala enquanto perde-se como objeto. Esta perda é o destino de queda que acompanha o objeto pulsional. A cadência da voz permite o advento da fala e a inserção do sujeito na linguagem. O grito permanece como uma voz perdida, porém seu eco faz ressoar, nos confins da subjetividade, a marca da falta. O desejo de reencontrar esse objeto perdido guia o sujeito, coloca-o em movimento na vida. A vibração aí produzida excita o corpo, fazendo o sujeito gozar com o resto vocal de uma voz perdida. A pulsão invocante se inscreve no sujeito na zona erógena auricular, que ativa a ressonância da voz perdida, da qual o “eco” faz o corpo gozar.

#### **4.1 Invocação, convocação, evocação.**

Num artigo intitulado *Pour introduire la question de la pulsion invocante* que foi publicado no livro *Les enjeux de la voix en psychanalyse dans et hors la cure*, Jean-Michel Vivès (2002) apresenta de forma muito clara e articulada as diferenças entre invocação, revocação, convocação e evocação. De forma um tanto quanto análoga a essa que procede Vivès, tentaremos estabelecer algumas observações, ainda que incompletas, a respeito desses termos.

Para introduzir algo da invocação, retomamos o termo latino *Invocare*, que faz referência ao chamado, que é o que se perfila no circuito da pulsão invocante, pois o sujeito “é chamado”, e “se faz chamado”. A invocação é algo que se passa na dinâmica psíquica que envolve o sujeito na relação com o Outro. Tal como expúnhamos nos parágrafos precedentes, a invocação implica no desejo do Outro, enquanto poder de chamamento do sujeito. Trata-se de um efeito de retirada da inércia à qual o *infans* está submetido, ou mesmo um efeito de desnaturalização do corpo para inscrevê-lo no circuito pulsional e com isso, fazer do sujeito um ser desejante. Este ser desejante, uma vez marcado pela falta, parte em busca de coisas, deseja e procura algo no mundo. No que concerne à dinâmica da invocação, tudo gira em torno do desejo, em que o sujeito não é um ser que simplesmente responde a estímulos, como

---

<sup>56</sup> “*La parole fait taire la voix.*” (Texto original).

querem os comportamentalistas, mas que, ao ser invocado pelo desejo, pode também invocar. Allain Didier-Weill, ao longo de sua obra, tem por diversas vezes estabelecido os tempos lógicos dessa invocação, à qual outrora (Capítulo II), já fizemos referência.

O trabalho da análise vem a ser uma espécie de (re)invocação. Nela, o sujeito é defrontado com uma espécie de invocação, semelhante àquela que outrora o invocara, refazendo o percurso lógico pelo qual foi invocado, se fez invocar e, também, invoca. Os movimentos de ser invocado, se fazer invocar e invocar, constituem tempos lógicos da pulsão invocante que não estão restritos a um período ou época da vida. Eles perfazem um percurso de ida e vinda constante, em que a posição do sujeito alterna-se em todos esses movimentos de avanços e retornos. O terreno da invocação é permeado pela relação do sujeito com o Outro e das suas articulações no que tange ao advento do sujeito invocado pelo Outro, transformando-o em alguém que invoca, em alguém que se coloca na posição de invocante, portanto, desejante.

A invocação, como já foi dita, não tem a ver com o sonoro, mas com o desejo. A voz que está nela implicada não é a voz humana — aquela produzida pela vibração das cordas vocais —, mas uma espécie de voz que ultrapassa a materialidade sonora e toca em algo inaudível, no sentido de que se trata de uma voz que vai além da fisiologia auricular. O poder de invocação está tão além do sonoro humano que, não ao acaso, tem sua origem associada com o poder divino de invocar, de chamar. O poder de invocação que o Outro deflagra é de uma espécie tal que não pode ser comparada com a voz do pequeno outro, por mais que está última possa ser o veículo através do qual o Outro procede a invocação. A invocação, na sua origem etimológica, faz referência à voz de Deus, pois a voz de Deus está além da voz humana e é, neste sentido, que reside seu poder de chamamento. Por mais que ela seja escutada como se fosse uma voz humana, ainda assim ela porta o poder de invocação. A voz de Deus é algo que ultrapassa toda a materialidade do som, mesmo que ela possa se servir dele para atingir seu objetivo. É interessante notar como a figura de Deus, que assume a posição de pai-todo-poderoso, vem representada na fugacidade da voz. Os registros e testemunhos de aparições em imagens estão, em geral, restritos a santos e à virgem Maria. Entretanto, no que concerne a Deus, a representação não é de ordem plástica. Os testemunhos registrados ao longo da história, de acordo com os mitos bíblicos apontam para uma manifestação de ordem sonora. Talvez, seu poder esteja justamente no resguardo da sua imagem e na protuberância da sua voz. Em suma, no que se refere ao poder divino, este não está representado pela imagem, mas pela preponderância da voz enquanto poder de invocação. É interessante notar como o poder da invocação divina está situado na fugacidade

e na imediatidade da voz e não na plasticidade da imagem visual, contradizendo os ditados populares do tipo: “eu só acredito vendo”, “eu vi com meus próprios olhos”, que enfatizam mais a visão do que o vocal. O recurso metafórico ao divino pode nos ser útil para poder expressar algo da invocação do grande Outro.

Já a convocação, na sua etimologia latina *convocatione*, está ligada ao fato de convocar, de convidar, de invitar, que, por vezes, pode ter um sentido imperativo, frente ao qual o sujeito se sente obrigado a responder. A voz da convocação é diferente daquela da invocação. A convocação porta algo de um convite, pressupõe-se a presença de um sujeito, ao contrário da invocação em que o sujeito está por vir e a voz tenta invocar esse sujeito. A convocação feita do Outro ao sujeito é o do vir a ser, ou seja, ocupar o seu lugar de sujeito, o seu lugar na economia simbólica da língua, enquanto que a invocação tem algo de um apelo ao sujeito. A invocação é algo que antecede logicamente a convocação e dá possibilidade para esta. A invocação engendra a convocação na mesma proporção que a voz engendra a fala.

A convocação também porta algo de um chamado. Contudo, é de uma ordem diferente daquele da invocação. A convocação procede a uma espécie de re-chamamento que é diferente daquele primordial da invocação, algo que Didier-Weill (1995, p.264, tradução nossa) denomina de “*redeviens*”, que é um segundo chamamento que o Outro endereça ao sujeito, uma vez que o primeiro chamamento foi o “*deviens*”. Esse segundo chamamento pode ser ilustrado na frase: “Não caia, reencontre em ti e por ti o lance primeiro que te fez te envolver quando eu te disse: ‘Torne-se’.”<sup>57</sup> Frente a esses dois chamamentos, o sujeito responde também invocando algo do Outro, para não o abandonar e não o deixar cair por terra, com as inscrições “*viens*” e “*reviens*”, em que o sujeito também clama a presença do Outro, da mesma forma que ele tinha sido clamado pelo Outro. É nessa configuração de retorno da invocação que a convocação se situa, num tempo lógico posterior, mas que expressa uma posição subjetiva na qual o sujeito está submetido e inserido na linguagem, convocado a fazer uso dela para ser.

A convocação tem seu ponto de partida no simbólico e, através dele, esboça sua trama. A convocação porta uma dupla volta da invocação em que algo se passa no sujeito entre o “*deviens*” e o “*redeviens*”. Em outras palavras, entre o primeiro e o segundo chamamento do Outro, o sujeito responde de forma diferente. A posição subjetiva não é a mesma. Algo se passa entre esses dois tempos em que o segundo não é uma mera reprodução do primeiro, mas

---

<sup>57</sup> “*Ne tombe pas, retrouve en toi et par toi l’élan premier qui t’a fait t’envoler quand je t’ai dit: ‘Deviens.’*” (Texto original).

uma repetição com diferenças, uma vez que o sujeito também é diferente. O sujeito não é exatamente o mesmo entre um e outro tempo. Algo se passa que o transforma.

No que tange à evocação, no seu aspecto etimológico, provém do latim *Evocatione*, que também faz referência ao chamamento. No entanto, ele tenta situar o chamado de certo lugar, ou seja, evocar é chamar de algum lugar. Nisso, entra em cena a questão da posição do Outro em relação ao sujeito, que é permeado não por um posicionamento espacial, mas por um posicionamento estrutural, que mostra as relações do Outro com o sujeito. Uma das hipóteses dessa relação apóia-se na pulsão invocante que faz o elo entre os dois. Contudo, esse elo é de certo modo rompido no momento em que algo da voz se perde no advento do sujeito.

O laço entre sujeito e Outro é rompido naquilo que se perde da voz como objeto. Porém, esse mesmo laço pode ser reatado através da música — não essencialmente como arte, mas como aposta de uma pulsão invocante. Para Didier-Weill (1995, p.268, tradução nossa), a música é a única capaz de reatar o pacto que tinha sido desatado. Nas suas palavras: “[...] a música não tem estritamente nenhum outro sentido que de ser a mediadora de uma pura articulação lógica entre o Outro e o sujeito.”<sup>58</sup> Da mesma forma, surge a hipótese que é por ela, enquanto possibilidade de pulsão invocante, que este pacto tenha sido atado e é somente por ela que este pacto pode ser reatado. A música procede a ligação daquilo que estava desatado. Isto se dá através do ritmo próprio da pulsão invocante que escande e reata as relações do sujeito com o Outro. Estando a criança banhada em uma voz maternal que soa como um contínuo som, o ritmo é o elemento que fará os cortes, oposições, pausas e escansões que permitem à criança uma ruptura naquilo que era um puro som contínuo, ascendendo a algo de sentido no som, em que, através do ritmo da voz, algo do sentido desperta na relação com o Outro.

A voz é veículo para a invocação na mesma proporção que o ritmo permite as escansões e pausas que proporcionam o sentido. É através do ritmo que a voz toma sentido para o sujeito, é através do ritmo que a voz deixa de ser um puro som para portar algo da significação. O ritmo proporciona as escansões do som da mesma forma que, na sua origem etimológica “*scansione*”, faz referência à elevação do ritmo em um determinado verso ou à subida de um tom musical. O ritmo é o que permite esses cortes que produzem efeitos de sentido para o sujeito. A voz da invocação produz seus efeitos à medida que o som deixa de ser uma “tempestade” sonora para tomar a fluidez e rítmia da música, na qual a relação do

---

<sup>58</sup> “[...] la musique n’a strictement aucun autre sens que d’être la médiatrice d’une pure articulation logique entre l’Autre et le sujet.” (Texto original).

sujeito com o Outro é permeada por uma continuidade e descontinuidade que produz o movimento do sujeito. A acentuação, as pausas, as sínopes que o ritmo produz na música não são sem efeitos na zona erógena da pulsão invocante, pois as modulações do som provocam certo descentramento do sujeito ao qual seu corpo responde com movimentos que perfazem algo da relação com o Outro.

#### **4.2 De um ritmo vocal**

Cada sujeito na sua maneira de caminhar, na sua maneira de falar ou gesticular expressa algo de um ritmo muito próprio e particular. Porém, este ritmo não é expresso pelo sujeito. O sujeito que é expresso por este ritmo. Isto implica que não é o sujeito que estabelece o compasso rítmico do seu corpo, mas que ele é estabelecido de acordo com essa ritmicidade que lhe é dada na relação com o Outro. Em síntese, não é o sujeito que expressa um ritmo de vida, seja ele na caminhada, na fala, nos gestos, na respiração, nos movimentos corporais, mas o sujeito é expresso nesse compasso rítmico que lhe é dado. O sujeito não é senhor do seu ritmo, mas escravo do ritmo que lhe faz movimentar-se na vida. É por isso que, por vezes, o gago, por exemplo, não consegue controlar a sua arritmia vocal ou certo cacoete que insiste em se expressar apesar da vontade ou querer do sujeito.

O que estamos tratando refere-se ao desejo que está para além da vontade do sujeito. Se a vontade se resume em fazer o cacoete parar, o desejo vai além e imprime esse ritmo ou essa disritmia no corpo, independente da vontade do sujeito, que muitas vezes é fazer com que o tique pare, mas esse não obedece aos seus comandos. O desejo, que vem do Outro, faz com que o ritmo que se impõe ao sujeito seja alheio a sua própria vontade, configurando ora uma cadência ora uma completa disritmia ou um descompasso entre o sujeito e o desejo, entre o sujeito e o Outro. É importante salientar que o sujeito não porta nenhum ritmo, ao contrário, ele é portado, no sentido de conduzido, pelo ritmo. O sujeito é impelido por este ritmo, que lhe provoca alguma sensação inquietante, de estranheza ou mesmo uma estrangeirice em si mesmo.

A pergunta que gira em torno desse ponto é: Como se instala o ritmo no sujeito? Como afirmamos acima, ele vem do Outro. Entretanto, fundamentalmente ele é engendrado na dinâmica psíquica do sujeito desde muito cedo através das vocalizações rítmicas que se instalam no corpo. Não ao acaso observamos como as crianças, e mesmo os bebês, são fascinados pelo cântico, pela música de um chocalho ou pelo ritmo de um móbile. As crianças são impelidas por este móbile que coloca seus corpos em movimento, buscando um ritmo

próprio. O ponto fundamental não está situado exatamente na funcionalidade material desses objetos, mas naquilo que eles podem evocar através do Outro. Do ponto de vista psíquico, o que se instala é uma pulsação temporal concernente à fluência do circuito pulsional que provoca uma espécie de explosão rítmica no sujeito. À medida que o circuito pulsional se instala no *infans* como erotização do corpo por um outro, algo da pulsação se instala na medida em que a pulsão porta um ritmo, um ritmo constante que produz fluência para esta descarga libidinal que é a pulsão. Diante dessa pulsação rítmica, que é mencionada por Freud (1905) nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, o sujeito é colocado na fluência rítmica que começa a se instaurar em seu corpo. A cadência que é posta em jogo se nutre de uma lalação melódica que a mãe coloca em cena.

Os jogos vocais e rítmicos produzidos pelo canto materno colocam o sujeito em ritmo, em que algo do som o faz movimentar. É fácil perceber como as crianças dançam e movimentam seus corpos ao escutarem alguma música. Poderíamos até dizer que toda criança é um músico ou um dançarino em potencial, tal é a maneira como eles, em geral, são fascinados pela música. Se com o passar do tempo, seus corpos enrijecem e passam a ser menos sensíveis à música, isso se deve à repressão, pois, no que tange ao movimento pulsional, esse não é outro senão uma explosão rítmica que coloca o corpo em movimento, jogando com o tempo e o espaço. Neste sentido, a criança se sente invocada pela pulsão invocante por conta da sua inscrição em seu corpo, o que a torna sexualizada frente à música, fazendo com que ela (a criança) seja, através dessa “sensibilidade” ao sonoro, um músico/dançarino em potencial. Se a criança, aos poucos, torna-se insensível à música e seu corpo enrijece, isso se deve à repressão que atua sobre essa pulsão. A repressão rompe com o elo musical que havia se formado entre o sujeito e a música. Esse rompimento é reforçado com a introdução da criança no mundo da linguagem, pois a linguagem institui a ordem simbólica do significante, que barra e limita a relação pulsional *non sense* entre o sujeito e o som.

O ritmo vocal, que vem a ser aquele mesmo responsável pela invocação, coloca o sujeito em cadência, de modo que a voz da mãe incita o sujeito, introduz algo do sonoro e da pulsão invocante que irá marcar a vida acústica desse sujeito. Se a voz faz sua inscrição na pulsão invocante através do desejo que o som vocal comporta, o ritmo coloca o corpo em movimento e também porta algo do desejo, na medida em que o ritmo não se faz como uma mera repetição de um compasso, mas uma repetição com diferenças. Nesta repetição, o caráter iterativo é uma espécie de “espiral” que não faz volta em si mesma, mas em direção a algo, apontando o desejo para um determinado ponto. Este movimento circular em espiral do

ritmo é incitado pelo desejo, de forma a não ser um movimento puramente repetitivo, mas um movimento direcionado para o Outro, que faz o sujeito movimentar-se na sua direção — esse grande Outro do qual o sujeito busca e teme, que o orienta na vida, perfazendo um ritmo próprio e singular.

O ritmo, na estrutura psíquica do sujeito, é algo que remonta a um elemento antigo e fundamental. Por analogia, podemos dizer que: se, para Rousseau (1993), a música está na origem das línguas enquanto canto; para o sujeito, o ritmo está na origem da voz enquanto cadência que permite o canto. De mais a mais, o balbucio ritmado da criança parece refazer de forma ontogenético o percurso filogenético sustentado na tese de Rousseau, a saber, o fato das línguas inicialmente serem cantadas e somente depois tomarem o estatuto de língua falada. Em outras palavras, parece que o canto, com seus elementos, fundamentalmente ritmo e melodia, estão nas origens seja da língua enquanto expressão cultural seja da fala enquanto expressão subjetiva. Se no início as línguas eram cantadas, como sustenta Rousseau (1993), da mesma forma o sujeito, de início, é cantado e, por isso também canta. Assim, as vocalizações posteriores aos gritos são da ordem do canto. Através da repressão, o canto vai perdendo seu encantamento para transformar-se, de pouco em pouco, em voz falada, não mais cantada. O canto — aquele das lalações, das modulações, das vocalizações, dos vocalises — torna-se língua na mesma proporção que a voz — aquela dos balbucios, dos suspiros, dos gemidos, dos gritos — torna-se fala.

No canto, não há sentido, mas uma voz que pode portar algo da invocação pela sua ritmia, uma voz que pode seduzir e, dessa forma, “fisgar” o sujeito num enlace sonoro e musical. Nesse canto, não há sentido, ao menos não como ponto estruturante para o sujeito, pois o canto também está presente no balbucio — que etimologicamente remete ao *bambino* (menino), mas também aos bárbaros<sup>59</sup>, àquela língua que parece barulho, um som não musicalizado. No barulho, no balbucio, não há sentido, mas pode haver uma musicalidade que engendra o ritmo vocal, que seduz e captura o sujeito como condição de ele sair de uma posição objetual e assumir uma posição subjetiva com a inscrição do significante, através dessa invocação do Outro. Esse canto inicial do *bambino* e do balbucio será perdido à medida que o *infans* for exposto à chuva de significantes. Assim, o sujeito perde algo da sua relação com o canto, este dá lugar à fala, assim como a música dá lugar à língua. A imersão do sujeito na linguagem não é sem perdas. A perda da sensibilidade musical é o preço que se paga para ser sujeito.

---

<sup>59</sup> Denominação cunhada pelos gregos ao se referirem aos indivíduos e às línguas dos povos nórdicos, línguas incompreensíveis para os ouvidos gregos, para eles, um barulho.

Para Rousseau (1993), a música e a língua estão muito próximas. Um dos elos entre elas é a voz, pois ela é o substrato material sonoro da língua, assim como foi o primeiro “instrumento” musical a ser utilizado. A voz refaz, de certo modo, o mito das origens das línguas, na medida em que ela é o suporte material destas e também da música, enquanto canto. A ligação entre música e língua se dá através da voz, que sempre será cantada. Por mais que possamos distinguir a voz falada da voz cantada, sabemos que toda voz falada é também cantada, na medida em que, para ser falada, deve estar dentro do ritmo da língua. Neste sentido, torna-se cantada, ou mesmo, para ser voz falada deve ter sido, outrora, cantada em balbucio, em vocalises e modulações. Assim, se perdemos algo da musicalidade vocal no momento de nossa inserção na língua, essa perda não é total, resta certa ritmicidade que faz da fala algo musicalizado. No balbucio, podemos observar que as vocalizações são ritmadas, embora ainda não se configurem como fala ou língua. O balbucio porta algo da musicalidade através do ritmo. O exemplo da prosódia também parece comprovar essa ligação musical e lingüística, ligação que é traçada pelo papel que o ritmo desempenha na prosódia. Neste ponto, vislumbramos algo que também é salientado por Rousseau (1993), trata-se da importância do ritmo na música e na língua. O ritmo é o elemento que permite a cadência e a fluência, mas também é aquele que procede as quebras, os cortes e as escansões que provocam efeitos de sentido. Rousseau nomeia-o de compasso [*mesure*] ou uma espécie de relação entre o movimento e o tempo: “O compasso é para a melodia o que a sintaxe é para o discurso.”<sup>60</sup> (ROUSSEAU, 1993, p.145, tradução nossa). O compasso está próximo da melodia assim como a sintaxe está do discurso, de modo que as quebras, os cortes, as escansões que o compasso opera na melodia serão análogas às que a sintaxe opera no discurso.

A separação entre voz falada e voz cantada é somente aparente. Isso quer dizer que as diferenças são no nível da qualidade da voz, do tom, do ritmo, enfim, dos aspectos da materialidade sonora da voz. Considerar a voz falada como diferente da voz cantada equivaleria a subtrair o corpo na fala, ou seja, negar que, ao falar, há ali um corpo pulsional, negar a sua ritmicidade, as ofegações, pausas, exitações. Enfim, isso equivaleria a tomar a voz como uma mera “impressão” sonora da fala e da língua, em que a fala seria equivalente à palavra ou ao significante, e a voz não passaria de um epifenômeno da fala, desprovida de corpo e de importância. De outro modo, conceber a fala como também sendo voz cantada equivaleria a reconhecer que, por trás ou pela frente dela — dessa articulação individual que o sujeito faz da língua — encontra-se um corpo (a voz), que pulsiona, que falha, que provoca

<sup>60</sup> “*La mesure est à peu près à la mélodie ce que la syntaxe est au discours.*” (Texto original).

toda uma espécie de convulsão, que se apresenta em gagueiras, risos, balbucios, gemidos, murmúrios, etc. Negar a presença da voz cantada na fala é negar a própria voz, pois a voz é ritmada, um ritmo muito singular e idiossincrático, mas que possui certa cadência que dá a ela um estatuto musical. Toda voz é cantada, porém nem toda voz é falada, pois, no grito e no balbucio, há voz; no entanto, não há fala.

Podemos ainda fazer algumas observações de passagem, tentando recuperar alguns momentos na história e na cultura nos quais houve uma tentativa de união da fala com a voz e da língua com a música/canto. No que tange à escrita e à leitura, por exemplo, a voz e o canto tiveram um papel importante, pois as primeiras leituras eram feitas em voz alta. A escrita não possuía pontuações e se fazia necessário que o leitor entoasse a leitura, ou seja, buscasse um ritmo na leitura. Era esse ritmo que permitia a compreensão do texto, uma vez que era ele que fazia a função das pontuações, que não existiam na escrita, pois esta era desprovida de vírgula, pontos e espaços. Esses elementos da escrita (pontos, vírgulas, espaços) surgiram concomitantemente ao advento da leitura silenciosa, uma vez que as pessoas começaram a compartilhar um mesmo espaço de leitura, lendo coisas diferentes. É interessante notar como a leitura torna-se, cada vez mais, um ato silencioso e isolado. São raros os momentos, na atualidade, em que a leitura é também um ato de voz e canto. As pessoas não se encontram mais para escutar uma leitura, tal como se encontram para escutar uma música ou um grupo musical. Com o surgimento das bibliotecas, as pessoas passaram a dividir um mesmo espaço de leitura, mas não a mesma leitura, e se fazia necessário que ela fosse silenciosa e isolada. Dessa forma, ela deixou, aos poucos, de ser um ato coletivo de voz e canto, com entonação, ritmicidade, compasso, para ser um ato individual e solitário, em que a interação ocorre apenas com as palavras, com o universo simbólico. A voz, o canto, a musicalidade e o corpo não faziam e não fazem mais parte do ato de leitura. Este refutou a musicalidade da voz para entrar no mundo da palavra, da imaginação e das relações simbólicas.

A Igreja católica retoma algo dessa leitura cantada ou ritmada. A leitura dos salmos, por exemplo, tornou-se um momento de glória na celebração do culto católico, pois era novamente a hora de ler/cantar em voz alta. Nessa leitura, o importante não era a compreensão do texto — até porque os salmos eram lidos/cantados em latim, língua desconhecida para muitos —, mas deixar o canto angelical e das alturas preencher o espírito de pureza e de harmonia divina. Nesse sentido, a Igreja fez o seu papel na recuperação do ato da leitura cantada, uma leitura em que a voz e o ritmo estão expressos e exteriorizados, e não internalizados na forma de pensamento e ou imaginação, como é a leitura na atualidade.

Com o Renascimento e a retomada das artes gregas, o lugar da *ágora* é recolocado como espaço democrático de leitura em praça pública. Mais tarde, a ópera também irá reatar a ligação entre canto e fala através da voz da diva, pois a ópera traz à tona a voz cantada e não a fala. Por que os atores, numa ópera, cantam ao invés de falar? Que magia estaria aí presente na arte lírica? O encantamento da ópera residiria no canto? Teria ela o mesmo encanto se o texto fosse falado? Não ao acaso, esta arte tem atraído a atenção de diversos psicanalistas, dentre eles, podemos citar Michel Poizat, Jean-Michel Vivès, Marie-France Castarède, Michel Schneider, Diana Voronowski, dentre outros. Se pudéssemos resumir em que reside esse fascínio pela voz da diva, eu ousaria em dizer que, para além de reviver o mito do canto da sereia, há uma espécie de euforia na junção daquilo que outrora fora separado. Vale dizer, a voz da diva expressa a reunião da fala e da voz, do som e do sentido, e a ópera parece recuperar algo do canto e do grito agudo, que se perdeu na inserção do sujeito na linguagem. A ópera tenta reatar esse elo perdido na submersão do sujeito na linguagem em que algo do grito e do canto se desatou do sujeito. A magia da ópera não está no texto, no enredo, na fala, mas na encenação que coloca o canto no cerne da própria ópera, em que o encantamento reside mais no canto do que nas próprias palavras que são cantadas.

Na modernidade, um mestre da literatura que também tenta recuperar de modo radical está fala cantada é Joyce. Talvez ele tenha concretizado em *Finnegans Wake* (1939), o mito original que Rousseau disserta, na medida em que ele produz um texto que não é para ser lido e compreendido no silêncio individual e solitário da leitura, mas para ser cantado por um orador e escutado por um auditório na vocalização de sua escrita prosódica. Joyce procede na escrita, dentre outras coisas, uma operação que seria do domínio vocal, em que ele reúne, com mestria, os elementos da voz, da língua e da música. Os poetas concretistas do círculo paulistano, como Haroldo de Campos (1929-2003), Arnaldo Antunes, Marcelo Tápia e outros, costumam se reunir no *Finnegan's Pub*, em São Paulo, principalmente no *Bloomsday*, para ler trechos da obra de Joyce. Em Florianópolis, o *Bloomsday* tem envolvido vários artistas, literatos e amantes de Joyce em torno dessa celebração a Leopold Bloom. No *Bloomsday* de 2005, por exemplo, os participantes ganharam voz e percurso itinerante pelas ruas, praças e prédios da cidade, refazendo o percurso errante do próprio personagem no *Ulisses*.

O que tentamos demonstrar nesse incompleto e superficial resgate histórico da relação entre canto e fala é que esses dois elementos foram radicalmente separados na inserção do sujeito na linguagem. Os momentos que pontuamos acima são, a nosso ver, tentativas de recuperar esse elo perdido entre a fala e a voz ou entre a língua e a música/canto. O que a ópera, assim como Joyce, tem de fascinante, dentre outras coisas, é o fato de tentarmos

encontrar ali algo do elo perdido. Através dela, é possível “reviver” essa época mítica em que a língua era musical e a fala era cantada, em que a voz reinava em absoluta consonância com a música e com a língua, e ocupava um lugar central, ao mesmo tempo em que era o ponto comum e pivô desses elementos.

Analisando a questão das origens míticas do canto e da língua, podemos recuperar alguns pontos importantes: primeiro, a voz está na origem do canto e da fala; segundo, as línguas inicialmente eram cantadas; terceiro, cada sujeito parece repetir, na sua história singular, o percurso filológico — a criança passa do grito puro para o balbucio, que apresenta certa rítmica, e do balbucio para a fala; quarto, nessa passagem do canto para a fala, o sujeito perde, em partes, a sua relação com a música como pulsão invocante, tal como veremos em detalhes um pouco mais adiante; quinto, essa perda não é total, pois falar também é cantar, na medida em que se faz necessário encontrar um ritmo próprio (do sujeito) na língua; sexto, o sujeito tenta recuperar, de forma mais radical, o elo perdido através das manifestações culturais como ópera, literatura, música e outros.

Allain Didier-Weill (1995) enfatiza a questão do elo perdido com a música enquanto pulsão invocante na obra *Les trois temps de la loi*. Nesta, faz uma articulação entre o traço unário e o traço musical. O traço unário é um elemento anterior à gênese do sujeito falante, aquele que remonta a um tempo lógico absoluto de uma inscrição fundamental, em que não havia significante, nem significado, senão um traço como marca de um real. O traço unário está no começo da história do sujeito. Didier-Weill (1995, p. 253, tradução nossa) se questiona se esse traço unário não seria fundamentalmente vocal:

Que o traço unário nos pareça reenviar ao elemento que o conduziu pelo fenômeno musical — sem dúvida pelo intermédio da voz dos pais — é um ponto que não foi visado por Lacan, que, como Freud, alhures, se interessava muito pouco pela música.<sup>61</sup>

Se o traço unário é fundamentalmente vocal, ele porta uma relação com a pulsão invocante e com a música. Sendo o traço unário algo perdido, enquanto experiência, na história subjetiva, também não estaria o sujeito desconectado da sua relação com esse traço sonoro inicial? A falta que se engendra a partir desse traço faz o sujeito desejar e tentar reatar o que foi desatado, ou seja, isso faria o sujeito rebuscar essas primeiras experiências de satisfação sonora que o traço introduziu. Com isso, o sujeito não buscaria o reencontro?

Com a repressão, que se sucede ao traço unário e que também vem a dar sentido a ele, na medida em que é o S2 que dá sentido ao S1, o traço unário e o traço rítmico de uma nota

<sup>61</sup> “*Que le trait unaire nous semble renvoyer à l’élément qui est apporté par le phénomène musical — sans doute par l’intermédiaire de la voix des parents — est un point qui n’a pas été envisagé par Lacan, qui, comme Freud, d’ailleurs, s’intéressait fort peu à la musique.*” (Texto original).

“musical” estariam ainda mais distanciados, a ponto de perderem por completo suas relações. Didier-Weill (1995), neste ponto, chega a questionar — através de autores que se dedicam ao estudo dos ritos musicais em sociedades ditas primitivas, como Gilbert Rouget (1990) — se, nessas sociedades, os dois traços (musical e unário) não estariam mais próximos, uma vez que, nelas, a música e o ritmo provocam transe que recuperam algo desse traço perdido, colocando o sujeito mais próximo de uma experiência com o real. A mesma experiência que marca o traço unário não seria recuperada na atualidade de um tempo lógico através do traço rítmico que colocaria o sujeito novamente nessa experiência com o real? Tal como o traço unário, o traço rítmico tem algo de intraduzível e universal, algo que não se pode traduzir porque ele não se encontra no campo do significante e do simbólico e sim no campo do real, do intraduzível e do inatingível.

Não é porque esta língua originária que é a música é intraduzível que ela se presta a ser universalmente audível? Se o mito bíblico nos ensina que, em Babel, Deus dispersou os homens os fazendo falar em línguas diferentes, não seria isso uma alusão ao fato que a língua originária, que teria sido a deles, antes da dispersão, detinha o poder de ser universalizável porque ela era língua musical intraduzível?<sup>62</sup> (DIDIER-WEILL, 1995, p.254, tradução nossa).

Esse traço musical, que é a língua originária, porta algo do intraduzível na medida em que ele não está inscrito no campo simbólico da linguagem. Entretanto, traz algo de estruturalmente universal, que pertenceria a um tempo lógico alheio a todo e qualquer sistema simbólico, algo que reportaria ao tempo lógico do traço unário. Traço este que também estaria perdido, e algo do sujeito também se perderia nessa relação de um tempo lógico “primitivo”.

É interessante notar como a psicanálise centra seu dispositivo de cura através da transferência que se sustenta por uma via sonora, mais do que pela via da imagem. Podemos nos questionar se o sonoro vocal não seria uma forma de retomar algo desse traço rítmico sonoro, na medida em que o vocal retomaria algo de um som perdido. O sujeito, ao falar em análise, colocaria em andamento algo do sonoro e da pulsão invocante, que através do som vocal, provocaria efeitos de ressonância sobre o próprio sujeito. Aquilo que Lacan (1998, p.299) enfatiza, dizendo: “[...] o emissor recebe do receptor sua própria mensagem de forma invertida, fórmula esta que nos bastou apenas retomar da boca do opositor para nela reconhecer a marca de nosso próprio pensamento [...]”, seria também “aplicável” ao nível sonoro. Neste, o sujeito receberia de forma invertida o eco de sua própria voz, ou a

---

<sup>62</sup> *“N’est-ce pas parce que cette langue originnaire qu’est la musique est intraduisible qu’elle se prête à être universellement audible? Si le mythe biblique nous apprend qu’à Babel Dieu a dispersé les hommes en les faisant parler dans des langues différentes, ne serait-ce pas une allusion au fait que la langue originnaire qui aurait été la leur avant la dispersion détenait le pouvoir d’être universalisable parce qu’elle était langue musical intraduisible?”* (Texto original).

ressonância de sua voz lhe causaria uma inquietante estranheza. O que se passa numa análise é da ordem de um deslocamento subjetivo, em que o sujeito é descentrado de suas certezas e destituído do seu eu, provocando efeitos, através do sonoro, que lhe fazem vibrar em outra “frequência”.

O efeito da análise não se procede exclusivamente pelo sonoro, mas o sonoro é o que desperta algo do traço primitivo e da pulsão invocante que faz o sujeito gozar. Nesse gozo, é que intervém a Psicanálise, nessa estranha “maneira” de viver, que goza do sofrimento, que não extrai prazer, mas se vincula a um misto de tensão e alívio, dor e gozo, sofrimento e paixão.

Se tomarmos as manifestações culturais, como alguns rituais religiosos, observaremos que o lado místico presente nestas celebrações são desdobramentos do psiquismo. Isso que se passa nos xamãs através do sonoro nada mais é do que o efeito das formações do inconsciente, que a música parece recuperar através da sua relação com a pulsão invocante, com o traço unário e, em última instância, com o inconsciente. A música recupera o elo perdido entre o sujeito e o traço unário. O que tentamos demonstrar, nesse momento, é que o ponto de vista místico não é outro senão este do psiquismo.

Algo da relação com a música foi perdido, não a música enquanto arte, mas a música enquanto portadora de algo que nos remeteria ao canto materno, a esta música/língua muito particular que nos é a *lalangue*. Trata-se da música enquanto uma experiência do registro real, que porta algo que não é a língua, enquanto sistema simbólico de signos. Não é nem mesmo a música enquanto expressão artística e cultural, mas *lalangue* enquanto um canto materno marcado por um ritmo próprio e muito particular que introduz o sujeito na experiência do real. É essa relação que o sujeito perde, essa dimensão do real que se perde no grito, no canto e que o sujeito posteriormente tenta resgatar através das várias formas de expressão artística e cultural.

O canto materno não é aquele cântico de ninar, mas o canto materno como *lalangue*, que não tem nada a ver com a língua ou com o idioma, mas com a musicalidade que a mãe, na posição de Outro primordial, introduz no *infans*. Trata-se de uma pulsão invocante que, pela sonoridade, sexualiza o corpo da criança e, pelo ritmo, o coloca em movimento, engendra algo da cadência no corpo daquele que ainda não é um sujeito. Nem mesmo o corpo é corpo, mas uma massa, um conjunto de carne, músculos, nervos e estruturas biológicas que, pelo ritmo, começam a funcionar em função do desejo, tornando-se, então, corpo. Antes mesmo da instalação do significante no corpo do *infans*, há a instalação do som e do ritmo como elementos da experiência real da *lalangue*, que permite a entrada do significante primordial, o

significante Nome-do-pai, que dará a partida para a cadeia significante. Com isso, surge toda a chuva de significantes à qual a criança será submetida e que irá fazê-la sujeito de desejo e não objeto de gozo. Isto é, a experiência real a coloca em posição de receber os significantes do Outro e ser tomada pelo mundo da linguagem, frente a qual ela passa de uma posição prévia de objeto do gozo do Outro — tal como era enquanto uma pura massa ou um pedaço de carne — para a posição de sujeito do desejo. Nesta posição, não ocupa mais o lugar de objeto para preencher a falta do Outro, mas a posição de sujeito em falta, desejanste.

O canto materno tem uma função importante tanto no que tange à experiência da *lalangue* quanto à possibilidade da inserção do sujeito no simbólico. O canto materno está intimamente ligado à pulsão invocante, esta que, para Lacan (1988, p.102), “[...] é a mais próxima da experiência do inconsciente”. Esta também é a pulsão freudiana por excelência na medida em que é a que melhor caracteriza as pulsões, tal como foi estabelecido por Freud (1915) no texto: *A pulsão e seus destinos*. A íntima ligação da pulsão invocante com a *lalangue* refere-se a certa musicalidade rítmica que ambas compartilham. Isso não é exatamente o som ritmado, mas algo do som e do ritmo que é movido pelo desejo do Outro, em que o sobre saliente não é o ritmo do som, mas o desejo que está anexado a ele e do qual ele é portado e transportado pelo ritmo do som em direção ao sujeito. Não poderíamos, em hipótese alguma, descartar a importância do som e do ritmo nem na pulsão invocante nem na *lalangue*. Contudo, também não poderíamos reduzir a complexidade desses operadores a uma imaginária realidade sonora. O desejo que porta o som o coloca num outro estatuto, diferente daquele da sua materialidade acústica, capaz de tocar as fronteiras da experiência do registro real do psiquismo — não de uma realidade, pois esta é imaginária, mas real enquanto experiência psíquica intraduzível. Se o som e o ritmo têm esse poder de tocar no real da experiência psíquica, isso não deve ser atribuído ao acústico, mas ao desejo que porta esse som e, ao mesmo tempo, à falta fundamental à qual esse som está intimamente relacionado. Se, ao assistirmos uma apresentação musical qualquer, como um concerto de música clássica, um show de rock ou uma ópera, por algum instante, totalmente inusitado e imprevisível, somos tomados por um estado de prazer, somos tensionados a argumentar que não é a propriedade acústica do som que nos causa este estado de prazer. Isto porque muitas vezes já escutamos aquela música ou aquele grupo musical em diversas outras ocasiões, mas é naquele momento, somente naquele momento, que somos levados a este estado de prazer, porque (re)encontramos algo da própria falta e da invocação enquanto desejo que porta o sonoro. A música vem a ser um dispositivo através do qual é momentaneamente (re)estabelecido o elo perdido com a pulsão invocante, em que se perfilam a falta, enquanto elo perdido, e o desejo,

como tentativa de reatar isso que outrora fora perdido — ou seja, reatar o laço com o grande Outro, é aí que residem concomitantemente falta e desejo. O lugar do som e do ritmo não é outro que o de proporcionar o meio através do qual a subjetividade se veicula. A música toca nesse ponto que outrora teria sido perdido, mas isso não é uma propriedade sonora, caso contrário, poder-se-ia gravá-la num CD ou numa fita cassete. Conseguimos gravar o som, porém o poder que daí se depreende a ponto de provocar estados de êxtase e prazer é totalmente imprevisível, inusitado, intempestivo, incomparável, indescritível e intraduzível. Em suma, trata-se de uma experiência real, para a qual o simbólico e o imaginário não conseguem dar conta, nem mesmo é possível teorizar, pois se trata do real da clínica em jogo na cura psicanalítica.

Parece que estamos nos referindo a algo que Alain Didier-Weill tem trabalhado em diversos momentos de sua obra: *De quatre temps subjectivants dans la musique. Ornicar?*, nº 8, *hiver 1976-1977*; *Point de vue psychanalytique sur la musique, Revue de musicothérapie*, nº 4, 1984; *Brève remarque psychanalytique sur la musique, Revue de musicothérapie*, nº 6, 1986 e também na intervenção ao seminário de Lacan: *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, em 21 de dezembro de 1976. Trata-se daquilo que ele nomeia como a “*note bleue*”. Não se trata de uma nota musical tal como as demais notas de uma partitura, mas de uma nota que invoca o sujeito, uma nota capaz de provocar esse sentimento do qual falávamos, de prazer e êxtase através da nota musical. A “*note bleue*” terá uma forte relação com a pulsão invocante, na medida em que será ela a responsável por invocar algo do sujeito. O sujeito aguarda o chamado da “*note bleue*”, não que ele a conheça e já a tenha escutado, mas sem conhecê-la e sem nunca tê-la escutado. A “*note bleue*” porta algo do inaudível. Neste sentido, ela não tem relação nem com a nota musical, tampouco com o som, porque esses são audíveis. Ela (*la note bleue*) é inaudível, intraduzível, inesperada. Em verdade, ela porta algo da relação com o registro real da experiência psíquica.

Seria a “*note bleue*” uma espécie de significante novo que desperta o sujeito? E, neste ponto, teria ela uma relação íntima com a invocação, na medida em que ela provoca este despertar do sujeito? A música poderia portar algo duma invocação, na medida em que ela estaria subtraída de todo e qualquer sentido? Diferentemente da fala e da língua que não conseguem se descolar das palavras e dos seus significados, a música pode se subtrair da prosa e guardar aquilo que ela tem de não-sentido ou de alguma coisa que está para além do sentido, que toca o intraduzível, que toca o inaudível, que toca em algo da experiência do real.

É importante salientar que o sujeito aguarda o chamado da “*note bleue*” na ignorância de jamais tê-la ouvido. É dessa forma que ele será capturado pela “*note bleue*”, num

determinado instante, totalmente inusitado e imprevisível. Ela chega de forma intempestiva e retira o sujeito do tempo histórico para conduzi-lo para um tempo lógico absoluto. Neste tempo, o ritmo (re)vém numa cadência totalmente diferente e que faz (re)instalar algo da pulsão invocante e de um traço rítmico que remete ao traço unário. O sujeito é, dessa forma, arrastado para fora de si e colocado num estado de êxtase e prazer, completamente destituído do seu eu e de sua subjetividade para viver uma experiência real. No silêncio do sentido e do significante, é que pode advir o ritmo através da “*note bleue*”, que transporta o sujeito para uma outra dimensão. Nisso que é inaudível, pode verdadeiramente advir algo do audível. A “*note bleue*” transporta o sujeito para outra dimensão, em que o ritmo instala uma outra forma temporal, um ritmo que se guia por uma outra pulsação, uma pulsação rítmica que foi introduzida pela pulsão invocante.

O ritmo que advém nesse tempo anistórico e absoluto é de uma pulsação particular. Esta introduz o sujeito numa cadência particular, o coloca numa relação próxima ao grande Outro, em que se estabelece uma espécie de “compromisso” entre o sujeito e o Outro. Neste compromisso, o sujeito responde ao chamado do Outro, assim como chama o Outro. Assim, o ritmo suporta a influência do desejo. No momento em que o sujeito é capturado pela “*note bleue*”, ele é colocado numa relação de segurança, na qual não se sentirá abandonado. Ao contrário, terá ele a segurança do Outro através do ritmo que dá fluência ao seu corpo, colocando-o em movimento e não o deixando cair por terra. Aí reside o aspecto rítmico da pulsão invocante que a “*note bleue*” recupera.

O aspecto rítmico da pulsão invocante permite que o sujeito entre numa espécie de sintonia com o seu corpo, de modo a poder andar numa fluência, como se estivesse dançando e, no passo da dança, seu corpo fosse conduzido pela música, tal como uma pluma é conduzida pelo vento ou uma dançarina pelo seu par. O ritmo é esse elemento que permite que algo da subjetividade flua, sem quebrar, nem cair.

É interessante notar como os tropeços, escorregões e movimentos desordenados do corpo não são fatos puramente acidentais — como geralmente são entendidos na sociedade em geral, em que, ao acaso, alguém poderia tropeçar e cair —, mas demonstram certo descompasso entre o sujeito e o corpo em que ele habita, ou mesmo entre o sujeito e o desejo, entre o sujeito e o Outro. Nesses tropeços e escorregões, a invocação parece não ter surtido os seus melhores efeitos, a julgar pela resposta do sujeito frente ao chamado do Outro. Resposta esta que vem em forma de disritmia, de modo a fazer seu corpo se arrastar em movimentos desorientados e desordenados, podendo ter o chão como destino. Nesse caso, a lei natural da gravidade parece ter um poder maior que a lei do desejo. O descompasso entre o sujeito e o

Outro se dá em face da não aceitação do sujeito frente ao Outro, uma não resposta frente ao seu chamado, uma arrogância em querer se sustentar sobre seu próprio eu, tentando se fazer por conta própria, sem reconhecer o poder do grande Outro. Frente a essa tentativa narcísica de se sustentar por conta própria e a essa forma de negação ao chamado do Outro, o sujeito sucumbe sob seu próprio corpo. Neste momento, encontra por vezes, a rudeza e o aspérrimo do chão que o responde, através da lei de ação-reação, com um impulso que o coloca em choque contra si mesmo.

A relação rítmica que se passa entre o sujeito e o Outro é, de certo modo, ilustrada nos desenhos sobre jarros e vasos da Grécia antiga que demonstram como o culto aos deuses, que assumiam um papel de grande Outro nessa sociedade, se passava através da música, do ritmo e da dança. Marie-Hélène Delavaud-Roux (1995), em seu livro *Les danses dionisiaques en Grèce antique*, mostra em detalhes a riqueza do culto dionisíaco no que tange a seu aspecto musical e dançante. Para os antigos gregos, a dança dionisíaca era a maneira de poder entrar em transe e, com isso, estabelecer alguma relação com o grande Outro. O ritmo proporcionava o compasso através dos quais os satiros e as bacantes colocavam seus corpos em movimentos sob a égide da música e do vinho. Dançar sob o efeito da embriagues e do ritmo era forma de interação com a divindade. Aliás, elementos como o vinho, a dança e a música estão ligados com o transe, com a possessão e com a busca do divino. De certo modo, esses elementos não se perderam no tempo e na cultura, mas continuam a demonstrar seus efeitos, na atualidade, através da associação entre drogas, música e dança em diversos gêneros como Rock N' Roll, Jazz e festas *Rave*. É interessante notar que esses elementos estão presentes em diversas culturas e épocas, perfazendo uma relação estrutural que diz respeito à maneira através da qual o humano entra em contato com o grande Outro.

Nas religiões afro-brasileiras oriundas da diáspora negra, podemos observar como o ritmo, a dança e a bebida simbolizam esses elementos acima citados. Nestas religiões, o ritmo e a dança estão tão intimamente relacionados a ponto de provocar — ou, no mínimo, endossar — o transe e a sideração no sujeito. Tais experiências são consideradas, no plano da espiritualidade, como possessão e deslocamento do sujeito e de seu corpo, no qual este último reage com movimentos próprios que independem de qualquer volição. O ritmo que incita o sacudir dos corpos é o responsável por esta desmedida corporal, em que a pulsação vai além da volição e o fascínio pelo Outro ultrapassa o mundo material, provocando fenômenos que vêm interessando sociólogos, antropólogos e cientistas sociais. Um desses fenômenos é a dessubjetivação do sujeito durante o transe. Certas características pessoais e de comportamento são alteradas nesse momento. A nós, em particular, interessa notar os

processos de transformação da voz. A produção de outra voz que não aquela habitual do sujeito é uma das pistas da possessão e vêm a ser um dos elementos mais impressionantes do transe, pois, para além do fato do sujeito falar em línguas, numa glossolalia, ele também o faz com uma voz que não é a sua. São dois fenômenos que nos apontam o poder que o ritmo opera sobre o real do corpo: um se refere ao fato de falar em línguas gramaticalmente inexistentes e outro com uma voz outra, que inevitavelmente mostra o real do corpo posto em cena sob a égide de uma pulsação rítmica absoluta, não musical. Esta pulsação remete a um ritmo próprio do sujeito capaz de tocá-lo naquilo que ele tem de mais íntimo, familiar e, ao mesmo tempo, estranho.

Encontramos, nesse ponto, uma espécie de ilustração de parte de nosso trabalho, uma vez que estão aí articulados a voz e o ritmo e seus efeitos recíprocos. Michel Poizat (1991) em sua obra *La voix du diable*, apresenta a relação da voz paterna com a diabólica. A voz do pai é lida na clave da interdição, o pai da horda primitiva — terrível e aterrorizante — uma voz negra, austera, baixa, característica do barítono, uma voz interditora, que provoca algum nível de assombração. Pois é esta mesma voz que fala pelo sujeito na possessão, uma voz de barítono, cujo grave a caracteriza e a faz agente de interdição. Esta também é a voz do diabo, a voz do profano nos cultos pagãos.

Uma das pedras angulares de nosso trabalho está em reconhecer que o que propulsiona a entrada em cena da voz do diabo, ou da voz da possessão, é o caráter iterativo da síncope rítmica presente nos cultos profanos. A iteração sincopada toca naquilo que o sujeito tem de íntimo: na sua relação com o grande Outro, despertando todo um pulsar do corpo. Assim, na voz, o sujeito é tomado por esta vocalização do Outro, que lhe fala em línguas, “*une langue de bois*”<sup>63</sup>, algo que é incompreensível para o idioma, mas que remete a algo da voz do pai terrível, da voz do diabo. Deste modo, um dos pontos centrais do transe está no ritmo que desperta algo do Outro. Tal ritmo produz como efeito um pulsar do corpo, frente ao qual o sujeito não exerce nenhum domínio. Este pulsar remete ao campo do Outro, no qual o corpo responde com comportamentos diferentes. No que tange à voz, surge uma voz Outra, que não é a habitual do sujeito, uma voz que lhe atravessa, que usa seu corpo para se propagar. Essa voz faz relação tanto com a voz do pai, como lugar da lei, quanto com a voz do diabo, como lugar de possessão e despersonalização. Essa mesma voz que marcamos aqui com o exemplo do transe nos cultos religiosos foi amplamente explorada pelo cinema nos filmes de suspense e terror, nos quais o possuído, em geral, apresentava a transformação da voz. Por esta via,

---

<sup>63</sup> Expressão da língua francesa que designa uma língua incompreensível, que está fora do idioma. Literalmente, significa: “uma língua de madeira”.

podemos então observar a íntima relação que há entre a voz e o ritmo e suas relações com o Outro, a julgar pelos efeitos desse último sobre o sujeito.

### 4.3) A voz do diabo ou o canto do primeiro anjo

Parte deste subtítulo plagia deliberadamente o título da obra de Michel Poizat (1991), *La voix du diable*, e não o faz sem razão. Trata-se de aproximar a questão da voz e do canto com o profano e o diabólico, numa vertente que Poizat explora com rigor e honestidade, percorrendo pontos importantes da religião e da música e demonstrando as mais íntimas relações da música com o gozo e o satânico.

A proximidade da voz com o diabólico pode se centrar naquilo que ela tem de gozo, de um gozo fálico que se expressa no lirismo. Afinal, o canto, ou mesmo a voz como pré-configuração para o canto, traz algo da relação com a música. Como já mencionamos, a voz é cantada à medida que ela obedece a um ritmo, uma melodia e uma tonalidade muito própria. Deste modo, a voz está numa fronteira em que, de um lado, encontramos a linguagem; e, de outro, a música. No lado que faz fronteira com a música, encontramos, sobretudo, o gozo no cantar, o prazer que emana da música, uma vez que ela não se inscreve como um conjunto de signos, mas como um conjunto harmônico de sons. Esses sons são os responsáveis por, em alguma medida, provocar certa incitação do corpo, que faz com que o corpo entre em movimento. Nesse movimento corporal, há algo da sexualidade que desperta e que provoca gozo, assim como o próprio canto é produtor de gozo, pela excitação mesmo da música. Lembremos que, no conhecido mito do canto das sereias, o gozo pelo canto lírico é que faz com que o pescador busque a sereia e lance-se ao mar a procura desse gozo pleno e majestoso que o encanta, mas que o conduz à morte. Em suma, a busca pelo gozo infinito conduziu o pescador à morte, por ser este um gozo desenfreado, um gozo absoluto, um gozo mortífero e diabólico.

A busca pelo gozo lírico é a busca pela diva, pela sedução da voz e do som, é a sexualidade no campo da pulsão invocante e nos desfiladeiros da voz. O canto exerce sua sedução por tocar em algo da pulsão invocante. Neste sentido, o canto toca as fronteiras da sexualidade, do pecado, da luxúria e da libertinagem. Por isso, é visto como algo do campo demoníaco, nefasto e pecaminoso. Se a voz está no liame entre linguagem e música, é do lado da música que ela irá se associar com o satânico, pois a voz, desse lado, é o corpo e o sexo, o que vem a representar o pecado da carne. Já, do lado da linguagem, esta sempre ocupou os mais sublimes lugares dos anjos e das altitudes celestes, uma vez que a linguagem é o celso

dos valores intelectuais e estéticos de uma sociedade. Aliás, a mais augusta das linguagens é a dos anjos, pois é uma linguagem sem corpo, sem voz, sem ritmo. Trata-se de uma linguagem que é pura palavra, puro significante, sentido único, tal como nos diz Parret (2002, p.17, tradução nossa): “Não há voz a escutar: os anjos são sem corpo, sem voz e, por consequência, sem audição.”<sup>64</sup> Por nossa conta, acrescentamos: [...] sem sexo. Os anjos possuem uma linguagem “perfeita”, porque não ocorrem lapsos; mas, ao mesmo tempo, impossível, porque está fora da realidade sexual e corporal da existência humana. O aspecto mais elevado da linguagem humana nunca se igualará à sublime língua dos anjos.

A linguagem porta o que há de mais nobre, puro e esplêndido numa sociedade. Contudo, não será por está via que a voz se associa com o gozo, e sim no campo da sexualidade que ela desperta através da musicalidade que porta. A voz parece estar numa dicotomia entre o sagrado e o profano, entre o bem e o mal, entre o celestial e o infernal, entre o sublime e o ínfimo. Entretanto, no ponto que a estamos articulando, a voz se aproxima do profano, do infernal e do ínfimo, uma vez que está atrelada a um gozo vocal.

Satã foi efetivamente o primeiro anjo a cantar. Ele era aquele que ocupava o posto mais alto do campo celestial. No entanto, passou do céu para o inferno, pois foi aquele que, através do canto, invocou o mal, trouxe o espírito da maldade, da sexualidade, da dança e do ritmo. Ele foi o responsável por implantar o ritmo na música celestial das alturas, deixá-la com tons carnis e de sexualidade. Assim, espalhou o pecado e a maleficência pelo mundo, invocando os espíritos malignos que se atraem pelo pulsar do ritmo e do canto. Satã transformou-se no anjo mau por invocar algo do canto e da música, por profanar o sacro. Satã foi o primeiro a sexualizar o canto, a música e a voz. A partir de então, a voz passou a ser algo pecaminoso e demoníaco por estar atrelada à sexualidade. Do mesmo modo, o canto deixou de ser angelical, aquele canto das alturas, dos anjos, para ser o canto dos infernos, da voz, da luxúria, da vulgaridade e da bestialidade.

Satã cantou para se rebelar frente à palavra divina. O diabo foi o primeiro anjo a transgredir a lei de Deus. Através do canto e da música, tentou derrubar o verbo-Deus para que emergisse o gozo lírico, o esvaziamento da palavra em face ao preenchimento do som musical. Satã foi o primeiro a transgredir a lei divina e a implantar o gozo lírico, no qual a sexualidade está presente. Nas palavras de Poizat (1991, p.158, tradução nossa): “Somente Satã pode assim se colocar em rivalidade triunfante à lei divina. Só o diabo pode assim se

---

<sup>64</sup> “*Il n’y a pas de voix à écouter: les anges sont sans corps, sans voix et, par conséquent, sans ouïe*”. (Texto original).

definir como exedendo a lei do verbo-Deus, não somente porque ele lhe contraria, mas porque ele se define assim como não inteiramente regrado por esta lei.”<sup>65</sup>

O gozo lírico traz à tona a voz, o canto e a música, como estamos ressaltando, mas traz também a voz feminina. O que há de gozo está atrelado ao feminino, assim como o canto da sereia, o canto materno, a voz de Eva e o canto da diva, que portam algo da voz feminina, da voz da sedução, do agudo que desperta o gozo. Não por acaso, no cristianismo, o canto feminino, foi motivo de perseguição a mulheres durante a Idade Média. Neste período, as mulheres que cantavam eram consideradas bruxas, porque estariam evocando o diabo através do canto, estariam profanando a palavra divina ao cantar. Neste sentido, percebemos o quanto o canto está associado ao feminino, à sexualidade e ao pecado. Esses são justamente os elementos mais explorados pela ópera. Desde sua origem, a ópera não cessa de colocar em cena a questão do feminino, representado na voz da diva, bem como a sexualidade e a morte, uma vez que essa voz sempre é marcada por uma espécie de desfalecimento, tal como nos apresenta Jean-Michel Vives (2006) em ao menos dois textos de sua fantástica obra em torno da voz: *La vocation du féminin* e *La voi(x)e du féminin: entre regard et invocation*. Mais adiante, iremos nos dedicar com maior atenção à relação da voz e do feminino. No momento, nos interessa o que isto implica com o aspecto sacro e profano.

Satã é a representação do humano que não se conforma com a promessa divina de uma felicidade plena e eterna. Ao contrário, busca um gozo atual no corpo e na carne, sem esperanças para uma promessa futura. Neste sentido, transgride-se a máxima do paraíso em troca de um gozo carnal, atual e terráqueo, perturbando o projeto religioso da promessa e da existência do paraíso — no qual o gozo seria pleno e não haveria nem sofrimento, nem desilusões, nem angústia. Frente à derrubada desse projeto divino, se encontram os elementos que proporcionam o gozo carnal, dentre eles, a música, o canto, o ritmo, a voz, o sexo e a mulher. Desta forma, esboça-se uma divisão, um rompimento próprio daquele que é considerado como o adversário, o opositor, o acusador, o inquietador. Michel Poizat (1991, p.159, tradução nossa) nos chama atenção acerca da própria origem da palavra diabo:

A palavra “diabo” (do grego *diabolos*, cuja raiz primeira reenvia à “divisão”) é, portanto, particularmente pertinente nesta concepção de suas funções, assim como é pertinente pela ordem canônica já que o diabo pelo seu poder de se reencontrar aqui e lá ao mesmo tempo [...] é por essência aquele que engendra a confusão, que dissolve as preces dos fiéis e que substitui grito e urro à fala humana.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> “*Seul Satan peut ainsi se poser en rival triomphant de la loi divine. Seul le diable peut ainsi se définir comme excédant la loi du Verbe-Dieu, non seulement parce qu’il lui porte atteinte mais parce qu’il se définit ainsi comme non entièrement réglé par cette loi.*” (Texto original).

<sup>66</sup> “*Le mot ‘diable’ (du grec diabolos, dont la racine première renvoie à ‘division’) est donc particulièrement pertinent dans cette conception de ses fonctions, tout comme il est pertinent par l’ordre canonique puisque le diable par son pouvoir de se retrouver ici et là em même temps [...] est par essence celui qui engendre la*

O ponto é que o diabo ficou difamado como sendo esse opositor. A voz situa-se do lado do diabo por justamente ter sido julgada como gozo carnal; não ascendente aos céus. Isso se passa tanto nos mistérios do cristianismo da Idade Média como na arte profana da ópera. Na cena religiosa, a voz se aproxima do diabo naquilo que ele traz como voz grave, assim como risos, gritos, uivos, suspiros e gargalhadas que substituem a fala humana ou a palavra divina. Os gritos e urros denotam o gozo, a dor e o sofrimento. É importante observar que essas vocalizações são justamente aquelas de que tratamos no primeiro capítulo como “dejeito vocal”, ou seja, uma espécie de lixo sonoro que é considerado escatológico por não se inserir como fala, tampouco encontrar um lugar no mundo da linguagem. Por serem, por vezes, denominados como sinais paralingüísticos, até podem ter alguma serventia para a comunicação, mas o prefixo “para” — que significa “a margem de” — já demonstra o seu caráter de marginalidade frente à linguagem. Diante de tal marginalização, restou a essas vocalizações a expulsão do celestial mundo da fala e a conseqüente descida aos infernos para associar-se com Lúcifer. Em suma, essas vocalizações, consideradas como dejetos vocais, assumem um caráter de marginalidade tal que sua associação com o terror, a maldade e o pecado é quase inevitável. Os risos, gargalhadas e urros se inserem como manifestações vocais do mal e, por isso, não ocupam espaço no celestial mundo da linguagem.

A cena religiosa da Idade Média é povoada pelas vozes aterrorizantes que marcam a arte sacra barroca do Século XII, assim como, na arte profana, a aparição das vozes nos teatros e óperas marcará a inscrição do demoníaco. Inúmeras óperas fazem referência a essa inscrição, do mesmo modo que a característica vocal de Satã recupera as divindades infernais representadas na ópera barroca. É importante frisar que, de um jeito ou de outro, seja na obra sacra ou profana, a voz e a música representam algo do nefasto e demoníaco, cuja assimilação da voz grave representa de forma material a encarnação de Satanás no seio da obra de arte.

A voz de Satã vem representada na arte musical através, dentre outras coisas, da variação vocal entre o agudo e o grave e dos prolongamentos, que se executam nas óperas como forma de representar a morte e o que daí se sucede, como a passagem pelo purgatório e o juízo final. As variações vocais demonstram justamente a relação da voz com o carnal, demonstrando que ela se inscreve no corpo, num corpo sexualizado, capaz de seduzir e invocar o outro. A voz do diabo difere do canto angelical, leve e sutil, que não polariza entre o agudo estridente e o tremor do grave, pois o canto dos anjos é pautado por um tom suave e

---

*confusion, qui dissout les repères des fidèles et qui substitue cri et hurlement à la parole humaine.” (Texto original).*

contínuo, sem grandes modulações, nem mesmo discontinuidades rítmicas e melódicas. Ele é caracterizado pelo sopro leve e constante, enquanto o canto demoníaco marca as variações do grave e do agudo, o ritmo frenético e intempestivo, o contratempo do ritmo. É por esta característica inquietante que a música toma os aspectos satânicos, pois o inquietante é o poder de provocar e incitar o corpo para a sexualidade. A voz incita algo da sexualidade na medida em que, através do grito, transgride a lei do pai, toca num agudo que ultrapassa os limites do corpo e da proibição divina. A ópera nos parece um exemplo interessante por colocar em cena essa transgressão vocal, por se tratar de um gozo vocal, de um gozo sonoro. No teatro, por outro lado, o gozo está mais situado no campo da palavra e do simbólico.

Na dicotomia já apresentada — em que, de um lado encontra-se a fala e a linguagem; e, de outro, a música e o som —, a ópera se inscreve no lado da música e do som. Ela provoca, pela voz, um gozo vocal que não está articulado com os sentidos da fala, do discurso ou da linguagem. Trata-se de um gozo proveniente da voz, da pulsão invocante que se inscreve no ouvido, enquanto zona erógena, permitindo um circuito que perfaz a sexualidade no sujeito. Isso não quer dizer que o teatro também não possa ter esse mesmo poder de invocação e de gozo pela pulsão invocante. O que queremos salientar é o fato de que, quando acrescentamos música a uma dramaturgia, temos aí a possibilidade de tocar o sujeito por uma outra via que não a do sentido, mas a de um outro significante. Na ópera, temos, ao menos, uma aposta suplementar que vislumbra a possibilidade de um gozo, sobretudo vocal, que está para além do alcance simbólico das palavras e gestos frequentemente colocados em cena no teatro. Isso não nos impede de considerar, por exemplo, a fascinação da impositação da voz no teatro. Fascinação esta provocada pelo impostar, despreendida das significações da palavra.

Por outro lado, também podemos considerar que a “dramaturgia” da ópera pode enfraquecer a sua musicalidade. Em outras palavras, a associação da palavra à música poderia trazer um enfraquecimento do poder de invocação e encantamento que a música provoca, pois a música deveria ser uma arte totalmente desvinculada da linguagem. A música estaria fora do âmbito linguageiro do sentido. Essa era, por sinal, uma das críticas de Nietzsche a Wagner. Para Nietzsche, a ópera de Wagner era um empobrecimento do poder e potência da música, à medida que vinculava a palavra à música. A linguagem associada à música wagneriana enfraquecia a natureza pulsante e avassaladora da própria música. As considerações de Rosa Maria Dias (2005, p.14) apontam que Nietzsche lutava

[...] contra a tendência moralizante da música de Wagner, ou de qualquer outro tipo de música que tenha por objetivo querer dizer alguma coisa, “fazer falar o sentimento”, ou passar uma mensagem desse ou do outro mundo. Assim, livre da submissão ao sentido, a música desperta a criação, o poder de inventar novas possibilidades de viver e de pensar.

A música não foi feita para dizer algo, o seu poder de invocação não se situa nesse dizer; mas naquilo que ela tem de pura potência, a saber, a sua própria sonoridade, ritmia, melodia e harmonia.

#### 4.4) A voz feminina

Ao abordar o tema da voz na ópera, estamos tratando da voz feminina, uma voz que provoca e incita a sexualidade. A voz da diva é a fusão da música, do canto e da mulher, é a voz que coloca em cena algo do gozo. A voz feminina é, tal como no mito da sereia, a voz da sedução, a voz capaz de arrastar os homens e que os leva para a morte. Algo dessa ordem se passa com as representações que as divas colocam em cena na ópera que, tal como observa Jean-Michel Vivès (2006) no texto *La voi(x)e du féminin: entre regard et invocation*, quase sempre possuem um destino mortífero. As divas emprestam suas vozes para um canto feminino e sedutor que quase sempre tem um destino fúnebre. Vivès (2006) demonstra, nesse texto, uma pertinente relação entre a voz, o feminino e a morte, que inevitavelmente é sucumbida como destino vocal do feminino. A voz e a sedução conduzem à morte. Por outra via, Alain Arnaud (1980), em seu texto *La triste histoire de la petite Maria Meneghini Callas*, publicado no número 20 da *Revista Traverses: la voix, l'écoute*, explora a história real de Maria Callas. Esta, ovacionada nas óperas de toda a Europa nos anos 50, tem um final trágico pelo desfalecimento de sua voz e todo um apagamento da sedução que provocava nas óperas de Paris, Milão, Munique, Londres, Madri e outras. Arnaud (1980, p.06, tradução nossa), assim relata este triste fim: “[...] sem saber, um 29 de Setembro, ela deu o último recital de sua carreira [...] a prima-dona tenta, mas em vão, reencontrar a voz que a tinha irremediavelmente abandonada.”<sup>67</sup> A palavra “abandonada” ressoa de forma a dar a entender que a voz vem e vai, quebrando com certo imaginário que ostenta a idéia de que o sujeito tem uma voz, como se fosse uma propriedade sua. A voz “a tinha abandonado”. Neste sentido, a voz tinha o sujeito e depois o abandonou. Portanto, o sujeito não tem voz, mas é tido pela voz, da mesma forma que este sujeito foi, outrora, invocado, cantado pela voz. Ele, o sujeito, é possuído pela voz, que pode o abandonar a qualquer momento e não o contrário. Não somos senhores de nossa voz, mas escravos da voz. Ela pode nos abandonar, como nas afonias; nos

---

<sup>67</sup> “[...] sans le savoir, un 29 septembre, elle donna le dernier recital de sa carrière [...] la prima donna tenta, mais en vain, de retrouver la voix qui l'avait irrémédiablement abandonnée.” (Texto original).

impedir de falar, como na gagueira, em que o sujeito quer falar e não consegue; e nos fazer vocalizar apesar de nossa volição, com urros e vociferações.

Maria Meneghini Callas parece ter feito uma espécie de passagem ao ato, vivendo na própria carne, ou, mais especificamente, na própria voz, aquilo que representava na ópera. Sua vida é marcada por esse desfalecimento que mostra na realidade aquilo que o mito encena na representação, a saber, a voz da diva, da sedução e da morte. Vivès (2006) aponta esses elementos no seu texto. Ele demonstra que a morte no feminino está ligada com a agonia, com o agudo do grito que ultrapassa o sentido e a lei do significante, indo para além do princípio de prazer, num encontro com o gozo lírico, um gozo pleno, cuja morte é o destino.

A voz também toma destaque no feminino como um adorno revestido de um brilho fálico. Sabemos com Lacan (1998), a partir do texto *A significação do falo* (1958), que a mulher tenta esconder a falta apelando ao recurso da “mascarada”<sup>68</sup>. Esse recurso, segundo Lacan, é uma tentativa de a mulher se fazer amada por aquilo que ela não é, tentando sustentar um tipo ideal de sexo. A falta se inscreve na mulher como ausência de pênis, que é recoberta pelo fantasma de que há ou houve ou haverá ali um pênis. Na ausência dele, a mascarada tem uma função de suplência desta falta. Aquilo que a mulher tem de fascínio e sedução, que envolve e conduz o homem em sua direção, é de uma beleza que faz uma promessa de uma mulher fálica, de uma mulher provida de pênis, algo que se desmantela no real do corpo da mulher. A voz, neste ponto, é utilizada, junto com os demais adornos, como acesso à mascarada, na tentativa de mostrar uma mulher fálica, uma super mulher, uma mulher completa para a qual nada falta. Vejam, por exemplo, o tamanho da sedução e da promessa de completude que era atribuído a Maria Callas, tal como nos relata Arnauld (1980, p.06, tradução nossa): “O público cada noite mais delirante foi cada noite subjulgado pela majestade de seu porte, o ardor de seu olhar, a eloquência de suas mãos e a deslumbrante elegância de seus trajes.”<sup>69</sup> Há nisso tudo algo que ultrapassa a simples admiração pela voz de Callas. O que fascina é o quanto essa voz é embelezada, juntamente com as demais características citadas por Arnauld (1980), de um brilho fálico, de uma majestade que remete a um gozo pleno em função da crença de que ali havia uma mulher ideal, uma mulher capaz de levar multidões ao delírio, liberando um contra mi bemol de sete segundos. Contudo, a mascarada não teve outro destino senão o contra-ponto do falo, que é a própria castração, a

<sup>68</sup> Termo cunhado pela psicanalista inglesa Joan Rivière que designa um recurso feminino a alguns adornos como forma de mascarar a falta. Através da mascarada, a mulher se faria completa e poderia então ser amada pelo que ela não é.

<sup>69</sup> “*Le public chaque soir plus délirant fut chaque soir subjugué par la majesté de son port, l’ardeur de son regard, l’éloquence de ses mains et l’éblouissante élégance de ses toilettes.*” (Texto original).

falta, a ausência do canto que marcou o término de sua carreira, o fim de seu encantamento e o silêncio de sua voz. Morre Maria Callas e nasce o mito Callas.

A voz, então, é investida desses adornos que compõe aquilo que se chama, em psicanálise, de mascarada, como um recurso a suprir uma falta. Do ponto de vista imaginário, essa falta surge como ausência do pênis. Entretanto, no seu aspecto simbólico e real, ela remete a uma falta-em-ser, a uma falta que jamais será preenchida, pois não há objeto capaz de aplacar essa angústia em viver, essa dor em existir, que é inerente ao ser humano. A falta que estamos esboçando não é de um objeto perdido, mas de um objeto impossível, ou seja, é a falta daquilo que não se tem. Frente a essa falta surge o apelo da voz como invocação, como chamamento capaz de colocar o sujeito a procura do outro. Este chamamento proporciona um movimento induzido pela sedução que terá o caráter fascinante das divas, no qual o procurado e o encontrado não serão da mesma ordem, mas colocarão, ao mesmo tempo, a sexualidade em jogo e farão com que haja atração. A voz no feminino tem esse caráter de sedução, de máscara, de fascínio. Entretanto, ela leva à falta, à angústia e à morte, perfazendo o desejo feminino que, segundo Lacan (1998, p.701): “É pelo que ela [a mulher] não é que ela pretende ser desejada, ao mesmo tempo que amada.”

Na análise, a questão do amar e do ser amado toma características de certa insuficiência amorosa, que vem em lamúrias por parte das analisantes — que sua mãe não lhe ama, ou que nunca lhe amou —, ou se reflete na importância exacerbada que elas dão ao que o outro está pensando dela, se a viu, se ela está bonita, se não passa despercebida frente ao outro. Algo que, na ópera, também está inscrito através das lamúrias, da intensidade e variações da voz, do ritmo oscilante, que demonstram certo desencontro nos laços amorosos. Algo que gira em torno de um desencontro dos sexos, naquilo que Lacan expressou: “não há relação sexual”, ou seja, não há o encontro sexual, não há a completude na relação sexual. A metade da laranja, a cara-metade, a tampa da panela não é encontrada na relação sexual, porque não há paridade entre os sexos. Da mesma forma, a ópera será marcada por esses desencontros, pela não relação sexual, por uma dramaturgia lírica que demonstra o vacilo na voz e o engodo do amor e da sedução, mostrando que a relação sexual é permeada pela falta. Na ópera, a dimensão da perda é inegável, seja as perdas amorosas, seja a perda como morte, a perda da voz. Enfim, a ópera tem a sua glória por conta da articulação que faz entre a dimensão da perda e da falta.

Desta forma, a ópera nos é apresentada na introdução do livro de Michel Schneider (2001, p.11, tradução nossa) *Prima Donna: opéra et inconscient*: “Eu canto, eu morro. Eu

morro cantando. Eu canto ao morrer. Eis aí toda a ópera.”<sup>70</sup>. A ópera nos apresenta a dimensão real da falta, no seu caráter de privação no momento em que coloca em cena a morte. A morte e o amor são cantados nas óperas como forma de articular esses dois elementos vitais que também estão presentes no centro da Psicanálise, uma vez que Freud afirma que toda análise trata, definitivamente, de sexo e morte. Aí talvez resida o fascínio da ópera, pois ela coloca em cena esses dois elementos da vida psíquica, conduzindo o público a percorrer um percurso entre o esplendor e a tragédia, uma aventura que vai do sublime ao ínfimo, do encantamento ao desfalecimento, da sedução ao sexo, do sexo à morte. Desde seu nascimento, há quatro séculos, com *Orfeo* de Monteverdi (1607), a ópera leva a morte ao palco, perfazendo uma história de um luto impossível, que a cada vez reinscreve as insígnias do sexo e da morte, numa constante renovação lamurirosa da vida e da morte. A voz é o ponto que coloca esses elementos no palco, na medida em que ela reúne algo da dramaturgia, da poesia e da música, cantando a dor em existir, o sofrimento do ser e a angústia do desejo. A voz parece encarnar no feminino esse misto entre paixão e fúria, desejo e pecado, atração e culpa, por trazer justamente uma associação entre a mulher, o sexo e a voz com o demoníaco, com o sobrenatural e, quiçá, com o nefasto lado da existência humana mundana.

#### 4.5) A voz e a ópera

Michel Schneider (2001) se questiona porque seria a ópera cantada. Não poderia ser ela falada, tal como no teatro? Porque os atores cantam ao invés de falar? Poderíamos acrescentar a essas reflexões tão elementares e pertinentes de Schneider outra pergunta: o que o canto traria de diferente à fala? Teria o canto alguma propriedade especial de conduzir a dramaturgia e a poesia aos limites das emoções? Longe de nos propor a responder todos esses questionamentos, nosso papel talvez seja de agravar essas questões aos seus limites, ao ponto de conduzir o leitor a uma reflexão em torno dos poderes do canto e da voz para além da função simbólica das palavras. Nossa aposta é que a ópera possui um poder de sedução e encantamento por ser cantada. Isto não significa dizer que, se ela não fosse cantada, não poderia também provocar os mais variados efeitos no auditório. Mas, tal como ela é encenada, conjugando o drama com a música, ela o conduz a um destino que vai além do significante. Ela conduz a um destino fluente, cadenciado, cujo ritmo proporciona a elevação da voz nas alturas, em que a palavra torna-se ovacionada pela melodia, pela harmonia que toca naquilo que os humanos tem de mais íntimo e estranho, naquilo que nos conduz à euforia e à angústia,

<sup>70</sup> “*Je chante, je meurs. Je meurs en chantant. Je chante à en mourir. Voilà tout l’opéra.*” (Texto original).

à dor e à alegria, ao êxtase e à depressão. A voz que está aí encenada porta algo da invocação capaz de tocar no âmago do ser, naquilo que ele tem de mais profundo, lá onde só há falta.

Não se trata de colocar a música numa espécie de supra-sumo das artes, mas de ressaltar que potência está situada naquele que foi o seu primeiro instrumento, naquele instrumento que todos nós “tocamos”, nessa arte com a qual todos nós nos deparamos, a saber, a voz. A voz é o primeiro “instrumento” a ser utilizado, seja do ponto de vista ontogenético, seja do ponto de vista filogenético. Na tese de Rousseau (1993), que já foi apresentada neste trabalho, as primeiras línguas eram cantadas. Vimos também que as crianças que começam a balbuciar respeitam um ritmo e uma fluência que torna esta vocalização mais próxima do canto do que da fala. A voz, então, é esse instrumento musical por excelência, que todos, em algum momento, tocam à medida que cantam. Não estamos nos referindo ao sentido profissional ou amador do termo cantar, mas ao canto que faz parte da constituição subjetiva, um canto da voz da mãe que faz marca e inscrição no sujeito. É o canto da mãe que é escutado na voz feminina. É por isso que ela constitui o sujeito, porque remete a algo dessa inscrição real sonora do canto materno, dessa *lalangue* que constitui o sujeito e o coloca em lugar de sujeito desejante. Trata-se de som que nos cativa e nos leva em busca dessa voz. Eis aí parte da sedução. Estamos falando de um canto que também será cantado pelo sujeito, um canto que não é música propriamente dita, mas que é canto do balbucio, canto da voz, canto do sujeito, língua singular de uma música própria, que diz respeito ao sujeito.

A rigor, se estamos tratando da voz, podemos também recuperar um outro sentido desta que não se refere à fonação ou à voz do homem ou da mulher, mas a voz no sentido musical — as linhas individuais (monodias) e múltiplas (contraponto) na escrita de uma partitura. A palavra voz, em teoria musical, tem dois sentidos: a designação dos diversos tipos de vozes num canto (soprano, barítono, tenor, etc.); e as linhas individuais e múltiplas de uma partitura. Por esta via, a concepção acerca da voz pode ser aumentada e podemos entender que a voz, nesse sentido não fonador, faria parte da própria música e estaria desvinculada de todo e qualquer sentido, mas vinculada à música em si. Trata-se da voz da música, sem palavras, mas com um som capaz de conduzir o sujeito ao prazer de viver e de estar no mundo.

De todo modo, o importante é que a voz, num ou noutro sentido, porta algo que nos faz escutar ela mesma. A voz não é apenas um veículo para a condução das palavras, como pode ser, equivocadamente, tratada, pois, quando conseguimos nos desprender dos seus significantes e significados, podemos escutar seu som e então descobrir seus mistérios e seus encantamentos, sua riqueza para além dos sentidos. Podemos encontrar na voz a residência de

um sujeito, nos deparando com um real, um núcleo duro da constituição subjetiva, que Freud nomeia como o umbigo dos sonhos. É preciso escutar o som do inaudível, transpondo a barreira da realidade e do real, do possível e do impossível, para se deparar com o sujeito. Nas palavras de Michel Schneider (2001, p. 15, tradução nossa): “Na ordem habitual da vida, a sonoridade, o timbre, os intervalos da voz que nos fala são como que apagados atrás da significação do que ela nos diz, mas a significação desaparece no momento em que nossa escuta se coloca na direção da voz, dela mesma.”<sup>71</sup>

O psicanalista e o apreciador de ópera são atraídos pela voz justamente devido à separação acima apresentada, na qual, de um lado, se encontra o sentido; e, de outro, o som. É nessa bifurcação entre sentido e som que há algo de enigmático, fantástico e atraente, que atrai os psicanalistas, assim como os apreciadores de ópera. Ambos se encontram seduzidos pela voz do feminino, que é a voz da sedução. Ela atrai os amantes, pois é uma voz de lamúria, uma voz em prantos, uma voz de sofrimento, de dor, uma voz angustiada. Seja na ópera ou no divã, a voz se apresenta em lamúrias para ser escuta pelo apreciador de ópera ou pelo psicanalista. A voz do feminino é o que inaugura tanto o discurso psicanalítico quanto a cena da ópera. As histéricas disseram a Freud: “Deixe-nos falar”. Ele escutou esta voz, tal como o compositor de ópera que escuta e coloca em cena a voz do feminino. A voz feminina está presente tanto na ópera quanto na psicanálise, pois Freud começa escutando as lamúrias das histéricas, da mesma forma que o compositor de ópera coloca em cena as lamúrias da diva que conduz, assim como toda análise, ao sexo e à morte. Schneider (2001, p.16) chega inclusive a ilustrar, em palavras, uma possível cena de 1889 quando Freud recebe em seu consultório Emmy von N., que lhe fala com voz trêmula sobre suas mazelas. Schneider menciona também outra cena, algo que se passa em junho de 1964, em Paris, na Ópera Garnier, onde Maria Callas, interpretando *Norma*, canta à meia-voz seu mal-estar em não mais existir desde o momento que parou de ser amada.

O recurso à arte lírica como meio de esboçar o sofrimento da alma humana, tão presente nos consultórios de psicanálise, é a tentativa de encontrar na arte lírica os mesmos dilemas da vida humana. Em outras palavras, a arte esboça aquilo que a vida mostra no cotidiano, e a Psicanálise diante disso só tem a aprender. Tanto na ópera como na análise, o que é dito é da ordem do indizível, da mesma forma que, para ambas, a escuta não é daquilo que é audível, enquanto som, mas de um aspecto da subjetividade que toca no inaudível,

---

<sup>71</sup> “*Dans l’ordre ordinaire de la vie, la sonorité, le timbre, les intervalles de la voix qui nous parle sont comme effacés derrière la signification de ce qu’elle nous dit, mais la signification disparaît dès que notre écoute se porte vers la voix en elle-même.*” (Texto original).

naquilo que, apesar do som, torna-se impossível ouvir pelo seu caráter de real. Ópera e Psicanálise tratam de sexo e morte, duas coisas impossíveis de serem ditas e que, por isso mesmo, são constantemente agregadas de significantes, agregadas de sentidos e, a cada momento, surgem novas tentativas de redizer, de melhor dizer, de cantar as dores da alma, os sofrimentos do corpo. Hans Sachs, em *Die Meistersinger von Nürnberg*, quando perguntado acerca do que é uma ópera, responde: “Nada mais do que a interpretação das verdades sonhadas.”<sup>72</sup> (HANS SACHS apud SCHNEIDER, 2001, p.17, tradução nossa). Da mesma forma, Wagner diz que o artista deve estar consciente do inconsciente, ou seja, levar em conta o inconsciente revelado por Freud.

O que se passa entre a Ópera e a Psicanálise, em torno da questão da voz, remonta ao âmago da alma humana, pois o que está em jogo é o amor e a morte. Ópera e Psicanálise são lugares na cultura em que estes temas são tratados sem hipocresias, uma vez que o sujeito padece de amor, sofre da doença de amar, e ama por estar em falta. Esse amor não tem outro destino senão a própria morte. O amor e a morte encenados na ópera são *eros* e *tanatos*, pulsão de vida e pulsão de morte, as mesmas que permeiam uma análise. A Ópera é o fiel retrato do sofrimento humano na vida cotidiana. Isto é algo que Freud já havia reconhecido. Mesmo não sendo um grande apreciador de ópera e mesmo sem ir com frequência a óperas<sup>73</sup>, Freud (apud SCHNEIDER, 2001, p.19, tradução nossa) escreve, em 14 de maio de 1922, a Arthur Schnitzler a propósito da proximidade entre eles:

Vossa sensibilidade às verdades do inconsciente, da natureza pulsional do homem, vossa dissecação de nossas certezas culturais convencionais, a parada de vossos pensamentos sobre a polaridade do amor e da morte, tudo isso despertava em mim um estranho sentimento de familiaridade.”<sup>74</sup>

As palavras de Freud levam Schneider (2001, p.20, tradução nossa) a concluir que: “a ópera e a psicanálise não falam a mesma língua, mas dizem a mesma coisa.”<sup>75</sup>

A ópera também parece abordar a questão do fantasma, pois a cena não é necessariamente vista ou recordada, nem mesmo é ela um fato da realidade, mas é uma cena fantasmática, em que o fantasma é acessado e atua como forma de suprir aquilo que falta na relação sexual. O fantasma é o dispositivo que permite ao sujeito gozar, mas não numa possível completude dos sexos, pois não há nenhuma completude, não há relação sexual, não

<sup>72</sup> “*Rien d'autre que l'interprétation des vérités rêvées.*” (Texto original).

<sup>73</sup> Esse aspecto é observado por diversos autores, praticamente por todos os psicanalistas que têm feito relações entre a ópera e a psicanálise. Freud é também conhecido por não ter sido um apreciador de música e não ter dado muita importância a esta arte.

<sup>74</sup> “*Votre sensibilité aux vérités de l'inconscient, de la nature pulsionnelle de l'homme, votre dissection de nos certitudes culturelles conventionnelles, l'arrêt de vos pensées sur la polarité de l'amour et de la mort, tout cela éveillait en moi un étrange sentiment de familiarité.*” (Versão francesa).

<sup>75</sup> “*L'opéra et la psychanalyse ne parlent pas la même langue, mais disent la même chose.*” (Texto original).

há a complementariedade entre os sexos. Assim, a função do fantasma é fazer suplência nisso que falta e, com isso, o sujeito pode gozar. A ópera coloca o fantasma em cena. É justamente por isso que pode nos provocar alguma espécie de gozo, porque encontramos lá algo de nosso próprio fantasma, algo daquilo que nos falta. Nessa tentativa de complementariedade, é que o sujeito pode gozar com o fantasma muito mais do que com a arte lírica, assim como o sujeito goza com o fantasma muito mais do que com o corpo da mulher.

Dentre as diversas articulações entre ópera e psicanálise, gostaríamos de salientar que a própria maneira como a ópera está disposta parece ilustrar o aparelho psíquico: o fosso da orquestra seria o sub-solo do edifício psíquico; e a cena figurante, a parte representável — a parte da representação, do estético, do significante.

Podemos ainda estabelecer as múltiplas relações entre a diva e a histérica. Ambas provocam o encantamento, porém também acabam inevitavelmente mostrando o engodo da sedução. Trata-se, em ambos os casos, de uma voz, um canto que seduz, que atrai os homens, mas cujo o destino não é o sexo propriamente dito, mas a subtração deste. Na figura da diva, nos deparamos com a mesma questão das clássicas históricas de Charcot (apud FREUD, 1914, p.24), quando afirmava que a histeria “*c'est toujours la chose génitale, toujours...toujours...toujours*”. A diva é uma representação da histérica, da mesma forma que Flaubert o faz com *Madame Bovary*, onde a histeria é romanciada de modo magistral. A sedução exacerbada da histérica poderia, erroneamente, nos levar a pensar numa hipersexualização, ou numa mulher extremamente sexuada. Contudo, se nos deixamos conduzir por esta via, estaremos já seduzidos pelos seus encantos, pois, na histeria, essa hipersexualização mostra justamente o contrário, que ali isso falta, que o sexo está subtraído no desejo histórico, esse desejo de se colocar inteira ao outro. O próprio recurso à mascarada, mostra o quanto a histérica quer ser amada por aquilo que ela não é. Mostra também o quanto o sexo está fora da relação, pois o importante é a sedução, é tentar completar a falta pela denegação do sexo, por negar o sexo pelo seu exagero. Nega-se o sexo através da hipersexualização.

É interessante notar que, assim como a histeria chega aos consultórios de psicanálise, chega também às óperas. A voz, nos dois casos, atua como mecanismo histórico da sexualidade e da sedução. Na ópera, surge como um adorno, naquilo que encanta. Mas estando a voz do lado da sedução, ela também está do lado da denegação da sexualidade, ou seja, a voz da sedução coloca em cena o sexo para depois negá-lo. A voz atua na sexualidade ao mesmo tempo em que tenta negar essa sexualidade na sua demanda histórica, cujo mecanismo de sedução é o mais presente. A voz, neste sentido, tem um duplo papel, pois ela

incita a sexualidade, mas também a nega. As divas das óperas seduzem e, neste momento, colocam a sexualidade em cena, para, no momento posterior, morrer. Em presença do som sedutor da voz, o sexo sai de cena, sendo o contrário também verdadeiro, ou seja, em presença do sexo, a voz sai de cena. Por isso mesmo é que se castravam os meninos para ficarem com voz de menino, para não ascenderem à voz adulta, à vida sexual. Assim, eles permaneciam com voz de menino, uma voz dessexualizada, uma voz de anjo, que não tem sexo, castrado. Na mesma vertente, Schneider (2001, p.295, tradução nossa) faz referência à vida pessoal de Maria Callas que, segundo o autor, “[...] quase parou de cantar quando ela conheceu o amor de Onassis, e somente retomou a cena quando ele se desligou dela.”<sup>76</sup> Deste modo, a diva estaria encarnando, em sua própria vida, aquilo que era representado na cena da ópera. Voz e sexo estão interligados, porém a presença de um remete à ausência do outro. Assim ocorreu com Callas, assim se passa nas óperas, em que a voz toma o lugar do sexo e, quando este entra em cena, a voz silencia. Assim também ocorre na Psicanálise, pois a voz, enquanto som, está em cena na sedução das entrevistas preliminares, por exemplo. Contudo, essa mesma voz silencia quando, no divã, algo da sexualidade desperta e faz despontar a voz como objeto *a*. Quando a sexualidade entra em cena na análise, a voz, enquanto som silencia, para surgir a voz enquanto objeto *a*. A ópera refaz a psicanálise, e esta aprende com a ópera. Dessa forma, a vida segue a arte.

O fato é que, seja na vida, seja na arte, a voz está a serviço da sedução, que não sinaliza o sexo como poderia-se inicialmente considerar, mas sinaliza a sua denegação, a sua subtração. A voz e o canto, principalmente lírico, representam a subtração da sexualidade, tal como na voz do castrado, em que o sexo é negado. Essa articulação entre a voz e o sexo me fez recordar um episódio de Walt Disney, em que o Pato Donald é acertado por um vaso que cai da sacada de um edifício. A partir desse momento, sua voz se transforma e ele começa a cantar magnificamente. No entanto, em compensação, esquece seu amor por Margarida, a ponto de não mais reconhecê-la. Com a “nova” voz, ele ganha prestígio e sucesso como cantor, o que deixa Margarida ainda mais triste. Seguindo o conselho de um especialista, Margarida sob e na parte superior do teatro aonde Pato Donald iria se apresentar e, enquanto ele canta, ela acerta um vaso em sua cabeça. Assim, a sua verdadeira voz retorna, sua carreira de cantor acaba, mas também retorna o seu amor por Margarida. O que vislumbramos nesse episódio infantil é a disparidade entre a voz e o amor. Onde um está em cena o outro se apaga, tal como na vida de Maria Callas, de acordo com a citação de Schneider feita acima.

---

<sup>76</sup> “[...] cessa presque de chanter quand elle connut l’amour d’Onassis, et ne reprit la scène que lorsqu’il se détacha d’elle.” (Texto original).

Novamente vida e arte se mesclam e atingem não somente a nobreza da arte lírica, mas também a sutileza dos desenhos animados direcionados para o público infantil.

#### 4.6) A voz dos castrados

A voz sempre foi um objeto de adoração ao longo da história e em várias sociedades, isso já nos foi possível constatar, mas a voz das crianças toma um fascínio especial, ainda mais exuberante. A verdade é que a voz das crianças tem, através dos séculos, movido centenas de admiradores que cada vez mais se encantam com o canto infantil, com a sutileza vocal do coral infanto-juvenil. Estes admiradores denotam e questionam exatamente o que a voz infantil possui de tão bela e fascinante.

Tal questionamento nos remete à voz dos castratos. Embora eles tenham desaparecido das óperas e cantos já há muitas décadas, permanece a história dessa tradição de contar com homens que guardaram sua voz infantil, não ascendendo à virilidade adulta, mas continuando na posição de menino. Essas vozes levaram públicos ao delírio pela sua exuberância e fizeram história no mundo do canto lírico e da ópera.

A utilização de castrados para cantar começou na Espanha, em torno do século IX, quando mulçulmanos autorizara a utilização de castrados cantores em novas formas musicais. Isso se estendeu até o século XV, com a reconquista da Espanha pelos cristãos, o que fez com que os castrados se infiltrassem pouco a pouco nas cerimônias e nos corais de cantos nas capelas católicas. Com o concílio de Trento (1545-1563), os castratos começaram a aparecer cantando na Capela Pontifical em Roma. É interessante notar que, nesta época, os corais eram compostos somente por crianças. Sixto V autorizou, através da bula de 1589, o recrutamento de castrados, o que fez muitos homens aderirem a este chamamento. Para eles, a voz era uma faculdade mais nobre e superior que a virilidade humana e esta deveria estar a serviço de Deus. Eles acreditavam que, se este era o destino, deveriam colocar sua voz a serviço das honras do senhor, mesmo pagando o preço da supressão da virilidade. Em poucos anos, todo o coro de falsetes foi substituído por castrados. Anos mais tarde, tornaram-se um fenômeno, os castrados estavam presentes nos cargos de soprano e alto no coro de diversas igrejas por toda a Europa.

O canto dos castrados era um verdadeiramente fenômeno. Tratava-se de uma voz brilhante, límpida, emocionante, aguda, alta, com potência, tal como uma voz feminina, porém num corpo de homem. Aí estava “refeito” o mito de Aristófanes esboçado no *Banquete* de Platão (2001). De acordo com esse mito, haveria um tempo, mítico, no qual homem e

mulher eram um único ser. Uma vez divididos em dois, tentariam retornar ao estado anterior e, durante toda a vida, fariam tentativas de reagrupar aquilo que foi separado. Esse mito refaz a fantasia da unidade, do todo, da fusão entre os sexos — algo que surge, de certo modo, neste homem com voz de mulher, nesta voz aguda, alta, límpida, que provém de um corpo masculino. Neste aspecto, poderíamos dizer que estava imaginariamente reconstruída a unidade sexual: uma voz de mulher num corpo de homem. Isto vem a calhar com um propósito religioso da época, expresso nas palavras de São Paulo: “*mulieres in ecclesiae taceant*” [mulheres, calam-se nas igrejas]. Como já vimos, o canto e a voz feminina associados à sedução incitavam o pecado e a fornicação e, deste modo, estariam a serviço de Satanás. Por isso mesmo, as mulheres não poderiam colocar seus corpos a produzir vozes, pois elas poderiam conduzir os católicos aos pecados da carne. Desta forma, o canto feminino era expressamente proibido nas igrejas. Contudo, poderia ser substituído pelo canto dos castrados, que conservariam a beleza da voz feminina num corpo masculino, evitando assim a sua associação com a sexualidade, ou, ao menos, a sexualidade feminina estaria rechaçada. Isso foi um dos fatores preponderantes para o surto de castrados no canto religioso em fins do século XVI.

A utilização de castrados no canto sacro vinha ao encontro dos preceitos da glorificação de Deus, pois o canto de glória deveria ser um canto angelical, infantil e, sobretudo, descolado de todo e qualquer caráter sexual que o canto poderia excitar. O castrado assumia a posição angelical, esta daquele que está desprovido de sexo e, ao mesmo tempo, guarda a voz infantil dos anjinhos, ideal para o canto das alturas, para a glorificação de Deus no firmamento. Nas palavras de Jean-Michel Vivès (2006, p.03, tradução nossa): “[...] a voz do anjo vai intervir, e esta voz somente pode ser aguda, mas não deve ser feminina, nós poderíamos qualificá-la de ‘fora-sexo’, o que corresponde, aliás, muito bem à posição angelical e àquela do castrado.”<sup>77</sup> Esta foi uma das razões que fizeram com que o canto do castrados fosse sistematicamente associado com o canto angelical.

Esta associação entre o canto dos castrados e o canto angelical não seria para sempre, embora Alessandro Moreschi — um dos últimos registros de cantores-castrados — ainda tenha sido, no início do século XX, chamado de “*l’angelo di Roma*”. Com o advento da Ópera no século XVII, os castrados foram incorporados a esta arte e passaram a desocupar as igrejas para ocupar as óperas. Assim, aquela voz angelical destinada à purificação da alma, passou a

---

<sup>77</sup> “[...] la voix de l’ange va intervenir et cette voix ne peut être qu’aiguë, mais ne doit pas être féminine, nous pourrions la qualifier de ‘hors-sexe’, ce qui correspondet d’ailleurs assez bien à la position angélique et à celle du castrat.” (Texto original).

provocar um gozo lírico-profano. O canto sacro perdeu seus anjos, transformaram-se em demônios, promovendo um gozo não mais sacro, mas profano. A música angelical deu lugar ao grito das profundezas, a doçura vocal do anjo da glorificação foi substituída pelo grito agudo da morte do herói.

Deste momento em diante, iniciou-se uma nova etapa na história dos cantores-castrados, pois eles passaram a gozar de um prestígio especial na arte lírica, tal como gozavam na arte sacra. Porém, na ópera, recebiam todo o calor do público e o acalento dos seus admiradores. Outra diferença residiria no fato de que, enquanto associados a anjos, os castrados assumiam o papel daquele que porta uma mensagem, que é verdadeiramente o papel do anjo (transportar recados, mensagens). Nessa ótica, eles portavam a mensagem divina. Através de suas doces vozes, propagavam a palavra de Deus. O importante era a transmissão da palavra divina não o prazer do canto e da voz, mas no que esses elementos contribuíam para a pregação do dizer celestial. Com a inserção dos castrados na ópera, o gozo passou a ser estético, da ordem do som que a voz porta, passou a ser um gozo pelo canto independente dos significantes que ele porta, um gozo vocal estético, descolado de signos, significantes e significados. Michel Poizat (2001), por exemplo, soube, com fineza, mostrar que o gozo na arte lírica é marcado muito mais na clave do som do que do sentido.

Com a ópera, inaugurou-se um fazer com a voz que não era mais sacro, que não mais estava a serviço de Deus, mas da sexualidade, do gozo que o vocal pode proporcionar numa perspectiva para além do prazer em escutar uma música, mas o gozo nos vocalises, na profanação da voz. A figura do castrado viveu, portanto, esses dois momentos: de um lado, a glorificação de Deus no interior das igrejas; e, de outro, o grito agudo que tomou conta da cena lírica, provocando um verdadeiro delírio no público que ovacionava os cantores-castrados, que conheceram todo o glamour, prestígio e lirismo dessa arte.

Nem só de glória viveram os castrados, havia muitos opositores a esses cantores, pois os castrados também representavam uma figura abominável, que deveria ser combatida. Dentre os maiores opositores do século das luzes, estavam os iluministas, Voltaire e Rousseau. Para eles, os castrados representavam uma espécie de anti-racionalidade, penumbra e escuridão, pois o canto dos castrados estava muito mais associado ao barroco, em que o importante era a emoção emanada nas óperas e não a razão. Os cantores-castrados não surgiam com as idéias iluministas, tampouco eram frutos da razão, mas traziam algo do gozo, do sexo, da castração em ato, da castração na voz que era cantada cada vez mais alta. Representavam uma mescla de sexo, gozo e morte, uma combinação insuportável para os

filósofos das luzes, uma vez que estes buscavam a clareza, a racionalidade, o sentido, a palavra e não a voz.

Na ópera, a voz dos castrados toma um outro sentido, não mais a voz do anjo da enunciação — em que se destacam a enunciação, em primeiro lugar; o enunciado, em segundo; e a voz dessexualizada, em terceiro —, mas a voz do canto que toma relevância enquanto música, enquanto estética vocal, independente da palavra, da mensagem que é ou não conduzida, ou da enunciação e do enunciado. A voz toma destaque nessa associação entre poema, música e teatro que compõe a ópera. Para Jean-Michel Vivès (2006, p.07, tradução nossa): “Goza-se da voz como de um objeto autônomo, sem se preocupar realmente com o sentido que ela pode veicular. Pior, goza-se ainda mais quanto mais separada do sentido e da lei do significante ela se encontrar.”<sup>78</sup> Neste sentido, não se vai à ópera da mesma forma que se vai ao teatro, pois, neste último, importa mais a relação com a palavra e com o discurso e menos a relação com a voz. Na ópera, se passa algo pela voz, em seu “aspecto puro”, quer dizer, como som. Se a ópera nasceu e se sustenta com o propósito de “*parlar cantando*”, é, sobretudo nessa segunda etapa, no “*cantando*” que reside a sua magia. É isso que a diferencia de qualquer outro espetáculo que seja do estilo “*parlar parlando*”, pois o gozo, na arte lírica, está associado ao vocal, descolado do significante, ao grito e, ao canto, descolado dos sentidos da cultura.

Na medida em que o castrado guarda a voz infantil, ele engendra no público toda a pulsionalidade da voz enquanto sexualidade infantil. Aprendemos com Freud que a sexualidade é infantil e, sendo a voz um objeto pulsional, ela estará fortemente associada a este caráter infantil. A voz infantil, enquanto aquela que desperta o gozo talvez seja a mesma fórmula que faz o pedófilo gozar quando em contato com a voz da criança. Não se trata de uma voz de mulher desejante, mas é a voz de menina, marcada pela tonalidade, intensidade, ritmo e timbre característicos do infantil, que faz o pedófilo gozar. Seria esse mesmo gozo que a voz do castrado desperta? A voz do castrado estaria associada ao gozo pedófilo da voz infantil? A mudança da voz masculina, que se passa na puberdade, seria a marca de uma passagem do infantil para o adulto, do menino para o homem? Estaria aí a castração simbólica atuando nessa passagem de menino para homem? A castração real seria a forma de negar a castração simbólica e com isso permanecer, sob o aspecto vocal, um eterno menino? Para Quignard (1987, p.30, tradução nossa), essa muda é uma “[...] doença sonora que só a

---

<sup>78</sup> “*On jouit de la voix comme d’un objet autonome, sans se soucier réellement du sens qu’elle peut véhiculer. Pier, on en jouit d’autant mieux qu’elle se trouve plus détachée du sens et de la loi du signifiant.*” (Texto Original).

castração [da realidade] cura.”<sup>79</sup> Esta é uma afirmação polêmica, pois não se trata de uma doença, salvo se considerarmos esta doença como o mal-estar na cultura — a dor inerente a todo falante que se sente estranho/estrangeiro em sua própria voz. Neste sentido, a castração (na realidade) não cura, pois esta “doença” não é curável por ter sido engendrada pela castração simbólica. A castração, na realidade, não tem poder de cura sobre esse estranhamento da voz que ocorre independente da mudança ou não do timbre vocal. A castração da realidade parece ser uma tentativa de permanecer menino, de negar a passagem para o estatuto de homem, conservando, assim, a voz de menino, a voz infantil e a ilusão de uma voz considerada dessexualizada. A castração, na realidade, ao contrário do que poderia aparentar, é a negação do sexo, a negação da castração simbólica, é a evitação da perda (castração) da voz infantil e a tentativa de guardar uma voz “original” para um gozo narcísico. A tentativa narcísica de conservar a voz infantil é uma forma de evitar a perda, de evitar a castração simbólica através da castração da realidade. Dessa maneira, é uma forma de guardar a voz imaginária com a qual o sujeito se identifica e de permanecer nessa sexualidade infantil, nesse lugar de objeto de gozo do Outro, sem ascender a uma voz que possa também desejar, perpetuando um laço imaginário com a sustentação de uma voz dessexualizada, infantilizada e desprovida de desejo. O sujeito busca, com isso, certa unissonância vocal, tentando evitar a perda da voz e a realização de uma totalidade sonora imaginária que não se sustenta no plano da sexualidade.

Pascal Quignard (1987, p. 33, tradução nossa) se dedica a dissertar sobre a mudança de voz nos rapazes, na primeira parte de seu apaixonante livro *La leçon de musique*, e nos coloca algumas questões frente à perda da voz e à tentativa de reencontrá-la: “Onde está minha infância? Onde está minha voz? Onde estou — ou ao menos onde está aquilo que fui? Eu não me conheço mais, nem mesmo ao me ouvir falar. Como me rejuntar a minha voz?”<sup>80</sup>. Segundo Quignard (1987, p.35, tradução nossa), as mulheres não passariam por esta perda, pois permaneceriam durante toda a vida como “sopranos”: “Às mulheres a voz é fiel. Aos homens a voz é infiel. Um destino biológico os submeteu, ao seio mesmo de suas vozes, a serem traídos. Sujeitou-os a serem abandonados. Sujeitou-os a mudar. Sujeitou-os a trocar.”<sup>81</sup> Na mesma página, Quignard descreve a tristeza de Mozart, em 1770, em Bolonha, quando percebeu a perda da sua voz infantil. Como forma de reparar esta perda, Mozart começou a

<sup>79</sup> “[...] maladie sonore que seule la castration guérit.” (Texto original).

<sup>80</sup> “Où est mon enfance? Où est ma voix? Où suis-je — ou du moins où est ce que je fus? Je ne me connais même plus par ouï-dire. Comment me rejoindre dans ma voix?” (Texto original).

<sup>81</sup> “Aux femmes la voix est fidèle. Aux hommes la voix est infidèle. Un destin biologique les a soumis, au sein même de leur voix, à être trahis. Les assujettit à être abandonnés. Les assujettit à muer. Les assujettit à changer.” (Texto original).

compor, pois a composição, diferente da voz, nunca iria mudar, é um escrito que permanece; já a voz muda, falta, falha, enfraquece. Por esta “traição” da voz masculina, os homens, na história da música, permaneceram mais ligados à composição — a isto que não trai, que permanece — sendo poucas as mulheres que se dedicaram a este ofício. Em contrapartida, as grandes vozes da música, que levam o público ao fascínio, são femininas. As sopranos são as grandes responsáveis pelos sortilégios que a voz e o canto provocam na ópera. Esta ligação das mulheres com o canto reside, dentre outras coisas, nessa “fidelidade” da voz feminina. Ela é um contínuo, um prolongamento que não sofre as mudanças e a infidelidade da voz masculina — o que não impede, evidentemente, que as vozes femininas também não estejam sujeitas ao inevitável destino cadente da voz, à sua característica de objeto faltante que se presentifica na ausência ou falha de som, como por exemplo, no mutismo ou na afonia. A voz feminina não está totalmente isenta dos desfiladeiros faltantes da voz que traem o sujeito na sua intenção de falar ou cantar. A voz, na posição de objeto *a*, se mostra ainda mais potente quando se subtrai do sujeito ao falar ou cantar. É dessa forma, perdendo o poder de cantar, que Maria Callas, por exemplo, passou de diva encantadora do canto lírico para o mito “Callas”, pois quando seu canto calou, sua voz foi ouvida, sob a égide do mito, aos “quatro” cantos do mundo.

Nos homens, há uma espécie de luto pela perda dessa voz “originária”, de modo que se faz necessário domesticar a “nova” voz ou se conformar com esta voz, assim como certa questão de identidade é requisitada a advir junto com essa voz que, desse momento em diante, passará a identificar o sujeito. A mudança de voz refaz, em partes, a perda de uma voz antiga e mítica, aquela que na pulsão invocante é o objeto perdido, uma voz perdida que nunca se encontra, pois é uma voz impossível. A perda da voz infantil, no homem, está miticamente ligada com a queda do paraíso, com essa *pomme d'Adam* que ficou engasgada no pescoço dos homens. A sabedoria popular nos ensina que a voz grossa advém desse caroço da maçã de Adão que os homens portam, e a maçã é o fruto do amor, o símbolo da sexualidade e do pecado original. Comer o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal significou a queda do Éden e a entrada na sexualidade, com o custo desse angu-de-carço enroscado, que significou a perda da voz angelical, aquela dessexualizada, para permanecer uma voz grave, aquela que sofreu os efeitos da gravidade e caiu, tal como um objeto, junto com o paraíso. A perda da voz paradisíaca é, de certo modo, reeditada em cada púbere quando este sente sua voz angelical caindo em função de sua entrada na sexualidade genital. Em substituição, resta uma voz baixa, caída, uma voz rouca, efeito do *Angst* que está na garganta, na saída da voz. O pecado original nos deixou roucos. Dessa forma, a voz do castrado, que tanto encantou nas

óperas e nas igrejas da baixa Idade Média, é uma tentativa de retroceder ao jardim do Éden, de procurar este tempo perdido, este lugar mítico de felicidade, este momento assexual do homem. É a nostalgia de um corpo unívoco, de uma voz uníssona, leve e doce como o sopro de um anjo. A voz do castrado é uma tentativa de um gozo pleno, sem sofrimento, de um prazer incomensurável, descolado da luxúria, do desconforto e da pecaminosidade do sexo. Essa voz é a negação da carne, da sexualidade, da existência mundana e da condição humana. A transitoriedade da voz, a queda desse objeto, o seu caráter fugaz e faltoso são ônus que pagamos por sermos sexuados. Com a queda do paraíso, a voz está sujeita a nos abandonar, a nos trair e a mudar. Na vida cotidiana, revivemos essa falta em cada ato de fala, em cada canto, em cada vocalização, em cada silêncio, em cada mutismo. A voz reinscreve a nossa sujeição à própria morte que se engendrou no momento em que nos tornamos sexuais. A introdução do sexo na condição humana nos tirou a eternidade da vida, nos colocou frente ao efêmero da voz, frente à transitoriedade da vida e à condição da morte. Contudo, também nos deu a possibilidade de viver, entre o amor e o desejo, entre a fala e a voz, entre a presença e a ausência, entre o som e o silêncio, entre a vida e a morte.

A voz do castrado traz algo de potente, intenso, de um agudo incomparável, de uma exigência sem precedentes nem condições, pois a voz do castrado é a representação do canto das alturas, da voz angelical, imutável, eterna, fiel, da glorificação e da perenidade. A voz humana, diferentemente da angelical representada pelos castrados, é caduca, se transforma, se perde, se esvai em cada sopro. No barítono, isto é mais representativo. Já a soprano busca ir aos limites dessa transitoriedade, beirando os da lei e do gozo, mas, por fim, acaba por desfalecer. Diferentemente, a voz do castrado desperta algo do infantil, conduz a uma sexualidade infantil, assim como toda sexualidade leva ao infantil. A voz do castrado é de um gozo quase ilimitado, pois ela tenta ultrapassar os limites do corpo e do tempo na medida em que a voz não sofre os efeitos do sexo e da idade. Durante toda sua existência, o castrado conserva sua voz infantil e “dessexualizada”. Uma voz que se pode gozar, pois refuta os limites do sexo e da lei. Sem sexo, sem lei: gozo eterno.

A voz infantil associa-se igualmente à voz do anjo, tal como a voz do castrado. Esta associação deve-se em função de uma suposta inocência atribuída à criança que a concebe características angelicais. Devemos frisar que se trata de uma suposta ingenuidade atribuída à criança. A ingenuidade diz respeito a aquilo ou a aquele que está ou que insiste em tentar ficar fora do campo da sexualidade — o que não se aplica às crianças, pois sabemos, desde Freud, que as crianças não estão fora da sexualidade, muito pelo contrário, a sexualidade começa e se constitui na infância e as mesmas são seres ávidos por sexo. A rigor, nos humanos, não há

como ficar fora da sexualidade, tenta-se nega-la, evita-la, reprimi-la, mas não é possível sair disso que nos constitui, seria equivalente a sair de nós mesmos, nos descolar de nosso próprio corpo. Isso só é possível com a morte, mas esta também é o fim da existência.

A figura do anjo está fortemente associada à enunciação e ao mensageiro, algo que, a rigor, se distancia do infantil, na medida em que *infans* é justamente “aquele que não fala”, portanto incapaz de ser mensageiro. Desse modo, o *infans* não portaria a enunciação, nem o enunciado, nem o bem dizer; mas o grito daquele que não fala, daquele que não articula os sons e sim os produz desordenadamente na forma de grito. Algo que está mais próximo do gozo do que do sentido. A figura do anjo está fortemente associada ao mensageiro, porque o anjo seria o comunicador perfeito, aquele que não cometeria enganos. Uma vez que o anjo se situa fora da sexualidade, sua voz é dessexualizada, sem corpo, sem materialidade sonora e, portanto, portadora da linguagem perfeita, sem os equívocos que o corpo engendra, sem os atos falhos que o sexo embute, sem as falhas e gagueiras da voz. Ele é o mensageiro ideal, tal como o anjo Gabriel que traz as boas novas, sem lapsos corporais nem ruídos de linguagem, pois a mensagem é transmitida por uma fala interior, sem o desconcertante atravessamento da voz. Nas palavras de Parret (2002, p.15, tradução nossa): “É a corporalidade dos humanos que gera a opacidade na comunicação. Assim a ausência de corpo e de voz [cabe acrescentar, de sexo] nos anjos, é o que garante a transparência da significância e a comunicação perfeita.”<sup>82</sup> Trata-se, na linguagem dos anjos, de uma fala interior, de uma fala sem voz, sem materialidade sonora, apenas palavra interior, em que o corpo e a voz não são condições para a fala, uma vez que se trata de uma linguagem diferente da dos homens. Por outro lado, essa linguagem — perfeita — é impossível para os humanos, pois somos inscritos na sexualidade, nossa fala depende da voz para existir. Uma vez que nossa voz, assim como nosso corpo, falha, porque somos seres em falta, nossa linguagem não é perfeita. A voz é atravessada pelos desígnios da pulsão que conduz à toda sorte de lapsos. O corpo e, por consequência, a voz e o sexo, nos humanos, não são obstáculos, como supôs São Thomas de Aquino<sup>83</sup>, mas condições. Para Thomas de Aquino, a linguagem exterior somente é necessária porque o corpo é um obstáculo. Logo, sem corpo, a linguagem interior seria possível e, então, teríamos o anjo. Com corpo, a linguagem interior, segundo Thomas de Aquino, não é possível, pois o corpo é um obstáculo a esta. Entretanto, na nossa leitura, o corpo é condição para a linguagem

<sup>82</sup> “C’est bien la corporalité des humains qui générè de l’opacité dans la communication. Ainsi l’absence de corps et de voix chez les anges, c’est bien ce qui garantit la transparence de la signification et la communication parfaite.” (Texto original).

<sup>83</sup> “A linguagem exterior que se faz pela voz somente nos é necessária por causa do obstáculo do corpo.” (Thomas de Aquino apud Parret, 2002, p. 16, tradução nossa). “Le langage extérieur qui se fait par la voix ne nous est nécessaire qu’à cause de l’obstacle du corps.” (Versão francesa).

exterior, e, então, temos o humano. Cabe especificar que não se trata de dizer que o homem fala apesar de sua precariedade linguageira, mas através dessa precariedade. Diferentemente disso que disse Thomas de Aquino, é por estar inscrito na sexualidade com seu corpo e sua voz que o sujeito fala. Isso quer dizer que a voz, o corpo e o sexo, na linguagem humana, são condições para a fala. É impossível dispensar um desses três elementos, pois, se eliminamos um deles, os demais também serão eliminados e não haverá nem fala, nem linguagem. Uma vez que não há linguagem interior no humano, tal como há nos anjos, o corpo, a voz e o sexo são condições para o falante. Dizer que o corpo, a voz e o sexo são obstáculos, é a negação da condição humana, negação do corpo e do sexo. É uma tentativa de ascender, narcisicamente, ao mundo angelical, a um mundo que não nos pertence. Nos anjos, o querer dizer é o próprio dizer, enquanto que, nos humanos, o querer dizer é atravessado pela voz — esta parte do corpo em falta — para se tornar um dizer. O querer dizer, ou até mesmo o bem dizer, se enfraquece com esse atravessamento da voz que coloca a condição sexual, e, portanto, faltosa, no dizer. A voz — enquanto corpo e sexo — é condição para a fala. Negar isso é negar o corpo, a voz, o sexo e, quiçá, a própria vida e existência. Nos anjos, esses elementos não são condições, também não são verdadeiramente obstáculos, eles não precisam de uma linguagem exterior, pois possuem uma linguagem interior. Já, nos humanos, a linguagem exterior, assim como o sexo e o corpo, são condições da nossa existência, existência esta que não está presente no mundo angelical.

Se posicionarmos o anjo do lado da palavra e da enunciação, colocaremos, necessariamente, a criança, enquanto *infans*, do lado da não-palavra, do lado do grito. Neste sentido, a criança estaria mais próxima do grito demoníaco do que o canto angelical. O grito é da ordem do nefasto, do diabólico, tal como os gritos de possessão ou os gritos daqueles que ardem nas chamas do inferno, enquanto o canto angelical é a enunciação da palavra e da glória divina. Paradoxal? Sabemos que, depois de Freud (1905), a criança deixou de ser anjo. Contudo, no imaginário, ela ocupa essas duas identificações: de um lado, a ingênua, a pura; e, de outro lado, aquela que traz o grito demoníaco, a sexualidade abominada, perfazendo, desse modo, as figuras de anjo e demônio. Sob o prisma vocal, a criança assume esse duplo papel de anjo e demônio. Algo de similar ocorre com a mulher. Como já apontamos, ela é identificada como beleza e encantamento, mas também, desde a queda do paraíso, como pecaminosa e infernal. Até mesmo a música pode receber essas duas conotações na medida em que ela pode ser a música das alturas, aquela do canto gregoriano, como também o *Inferno musical* retratado por Bosch, em que se configura uma música mais densa, com um ritmo freneticamente sincopado. Percebemos então que, no mínimo, os elementos música, mulher e

criança possuem uma estrutura paradoxal que se mostra numa dupla vertente, ora com aspectos doces, angelicais, meigos e suaves, ora em aspectos densos, pesados, nefastos, hostis e diabólicos. Trata-se de uma dupla posição que oscila entre anjo e demônio, entre céu e inferno, entre a palavra e o grito, entre a fala e a voz.

#### 4.7) O grito

O grito possui alguma coisa de terrível dado que, por exemplo, nas óperas, em geral, ele é colocado em ato em momentos de morte e dor. Isso demonstra que existe algo para além da própria vida e que esse algo não se coloca em palavras, mas na voz em seu “estado” puro. O grito é, na ópera, geralmente, praticado por mulheres, raramente por homens, o que vem a reforçar o seu caráter sedutor e sexual. Quando praticado por homens, frequentemente está presente na voz dos castrados, que representam essa figura da criança, da mulher num corpo de homem — enfim essa condição que foi, durante algum tempo, motivo de eloquência nas óperas, mas que desapareceu como algo a ser reprimido e esquecido. Para Michel Poizat (2001, p. 193, tradução nossa) há uma espécie de batalha entre o grito e a fala, “[...] marcando por aí a vitória reafirmada e terrível do grito sobre a fala.”<sup>84</sup>

O grito ligado à mulher e, principalmente, à morte da mulher se dá em função do gozo. A partir desse gozo, é que se criam as condições dramáticas para colocá-lo em cena. Tomando a ópera como uma arte para tratarmos da voz, podemos dizer que é, através do grito e da voz, que a morte, por exemplo, é encenada, e não o contrário. Não se trata de a morte encenar o grito e sim de o grito encenar a morte. Nas palavras de Poizat (2001, p.203, tradução nossa): “Na ópera, a voz não é a expressão de um texto — o teatro está aí para isso — é o texto que é a expressão da voz.”<sup>85</sup> Tal discussão enfatiza a batalha referida acima entre o grito e a palavra. Nesta batalha, vence o grito, pois ele é o “carro-chefe” da arte lírica. Se a ópera possui o poder de tocar nos seus apreciadores, isso se deve à experiência vocal que é posta em ato e não ao estabelecimento da palavra enquanto texto dramaturgico. Assim como na ópera, o sujeito é constituído miticamente no campo do grito, é este que possibilita a palavra, é, pelo grito, esse real inominável, que o sujeito é iniciado no psiquismo e será este mesmo grito que tocará o sujeito numa ópera ao ponto de provocá-lo naquilo que lhe é mais íntimo. O sujeito encontra na arte lírica aquele grito que outrora lhe foi escutado, ou seja, encontra no grito da

<sup>84</sup> “[...] *marquant par là la victoire réaffirmée et terrible du cri sur la parole.*” (Texto original).

<sup>85</sup> “*Dans l’Opéra, la voix n’est pas l’expression d’un texte – le théâtre est là pour ça – c’est le texte qui est l’expression de la voix.*” (Texto original).

soprano algo de seu próprio grito infantil, o grito daquele que não fala. É se defrontando com este grito que o sujeito se depara com algo de sua própria falta. Podemos ironicamente dizer que o grito do sujeito é escutado através da arte lírica, e ele é tocado naquilo que lhe falta, naquilo que a voz da soprano vem a marcar a sua própria falta. Será isso que provocará, no espectador, as mais variadas reações, dentre elas, um forte amor pela arte lírica. O sujeito torna-se um amante da ópera por aquilo que ela porta dele, em que medida ela lhe toca naquilo que lhe falta. É por esta falta fundante que se passa algo do amor.

Freud (1919[1918]), em seu texto *Sobre o ensino da Psicanálise nas Universidades*, nos diz que a formação em Psicanálise leva em conta o aprendizado com outros campos do saber como a Filosofia e as Artes. Por esta via, as artes fornecem um forte aprendizado para a Psicanálise. Ao contrário do que fizeram alguns psicanalistas que tentaram psicanalisar a arte, cabe a nós aprender algo do sujeito humano através da arte. Neste sentido, podemos dizer que o que se passa numa ópera ao nível da voz, conforme estávamos discutindo no parágrafo anterior, pode ser remetido à cena psicanalítica. A voz na ópera procede a invocação do sujeito naquilo que lhe é mais íntimo, a saber, o canto materno. Ao despertar esse “canto” da subjetividade, promove uma transferência amorosa do amante para a ópera. O amante de ópera busca algo de si na ópera, operação parecida com que faz o sujeito ao buscar uma análise, em que, através da transferência o sujeito, tenta encontrar algo de si no analista. Em ambas as situações (análise e ópera), o sujeito será frustrado quanto ao seu intuito, pois o analista nada sabe sobre o seu sofrimento e tampouco a ópera está a serviço de desvendar os sofrimentos do sujeito. No entanto, nessa operação de transferência, algo se produz com esse sujeito, algo o toca nesse percurso transferencial que provoca, minimamente, mudanças na sua subjetividade. O sujeito não encontra as respostas para seu sofrimento, mas faz desse sofrimento algo que ele possa gozar da vida. A morte trágica torna-se arte lírica. As mazelas continuam a existir, porém o sujeito faz outra coisa com isso, não mais a produção de sintoma, mas a produção daquilo que Lacan encontra em Joyce, um *Sinthome*. Nisso, o sujeito não precisa do sintoma para gozar, mas goza da própria vida, sem, no entanto, subtrair as mazelas do cotidiano nem aquilo que Freud nomeou como a infelicidade comum. Os sofrimentos do dia a dia persistem. Contudo, através da arte e da Psicanálise, aposta-se que o sujeito pode fazer desse sofrimento outra coisa diferente do sintoma, que o sujeito consiga efetivamente viver. A ópera faz, desta forma, uma operação muito próxima da Psicanálise. Em ambas, podemos encontrar esses efeitos que ultrapassam os propósitos de uma obra de arte. Tais efeitos surgem como um *plus*, algo que não era esperado, mas que surge como uma consequência e ultrapassa a ordem da demanda para encontrar a ordem do desejo. Trata-se de

um efeito que não era demandado, porém chega pela força do desejo. É um “a mais” que faz diferença, pois “[...] haverá muito a ganhar se conseguirmos transformar seu sofrimento histórico numa infelicidade comum.” (FREUD, 1895, v.2, p.316). Haverá muito a ganhar se conseguirmos promover esse “a mais”.

O grito é fundamentalmente o início da voz, da palavra, da linguagem e quiçá do sujeito humano, pois no início era o grito. Há algo de real nesse grito mítico, ilocalizável e ruidoso, pois o grito é aquele que vai possibilitar o início da cadeia de significantes, é aquele que está no âmago do ser e do qual não temos acesso, não conseguimos nomear, localizar. Enfim, trata-se de um real que escapa ao simbólico. Talvez, na literatura psicanalítica, o exemplo mais emblemático seja aquele em que Freud observava seu neto manuseando um carretel. Quando o atirava longe, o mesmo pronunciava os sons “o-o-o-o” e, quando puxava o carretel para junto de si, pronunciava “ah-ah-ah”. Freud faz uma espécie de *forçage* ao afirmar que a criança dizia com os sons “o-o-o-o” a palavra alemã *Fort* (lá, longe) e, com os sons “ah-ah-ah”, dizia a palavra *Da* (aqui). Freud opera de modo a colocar a linguagem no grito, a transformar esse balbuciu em palavras, em tentar simbolizar o real do som colocando-o em jogo. Em verdade, é algo que as mães fazem ao transformar o grito da criança em desejo, ou seja, o grito é traduzido como fome, sono, dor de ouvido, etc. O grito, esse vocalise que está na pré-história do sujeito, é um puro som que não se articula com significante algum, mas, ao mesmo tempo, ele possibilita o início da cadeia significante. É através dele que a cadeia significante começa.

Abordávamos, em parágrafos anteriores, certa oposição e batalha entre grito e palavra, podemos agora completar acrescentando que esta batalha se dá, sobretudo, no campo da ópera, pois o grito é a possibilidade de engendramento da palavra. O que não quer dizer que haja continuidade entre o grito e a palavra. Embora haja ruptura, haja descontinuidade entre um e outro, há também uma definição recíproca entre um e outro. As oposições e batalhas entre o grito e a palavra dizem respeito às operações lógicas que os dois conceitos procedem, de modo a articularem elementos diferentes. No entanto, eles também estão articulados entre si, não como continuidade, mas descontinuidade, em que o grito proporciona a palavra, assim como a palavra significa o grito. O real do grito antecipa o simbólico, mas o simbólico da palavra também precipita o grito. Neste sentido, podemos considerar que o real é efeito do significante, na medida em que o real do grito é precipitado pelo simbólico da palavra, assim como a própria voz é efeito do simbólico. Como afirma Harari (1997, p.188): “Em princípio, seu posicionamento [de Lacan] no grafo indica que a voz é um efeito do significante.”

Algo de semelhante ocorre, em termos de articulações, de continuidade e descontinuidade, entre o grito e o silêncio. A princípio, poderíamos dizer que o grito é oposto ao silêncio, e onde está o grito não está o silêncio e vice-versa. Esta é uma observação ainda muito superficial e imaginária, pois, analisando a fundo essas relações, percebemos que as articulações entre o grito e o silêncio vão além disso. De início, há descontinuidade entre o silêncio e o grito. Contudo, pela via simbólica, e o suporte da clínica psicanalítica é significativo neste momento, constatamos que o silêncio, muitas vezes, é gritante. A ausência de voz e demais sons, não é suficiente para dizermos, do ponto de vista significativo, que não há algo gritante. O silêncio pode ter essa função gritante, assim como o grito, pode ser, também pela via simbólica, silenciador, no sentido de fazer silêncio. Dessa forma, o grito, no registro simbólico, é silenciador; assim como o silêncio, numa análise, grita por significativo, clamando a instalação da palavra.

Por uma articulação real, podemos dizer que o silêncio não existe, que ele passa a ser uma construção inconsciente, pois o ruído, o som, o grito, vai além daquilo que os nossos ouvidos ouvem. O grito está para além do som e, pela via real, pode ser estridente aos ouvidos sem necessitar de som. O real presente no grito vai além da materialidade sonora da vociferação e da fisiologia do nervo auditivo, tocando nos limites do sentido. O grito não é nem presença, nem ausência de som, mas alguma coisa outra da qual é impossível nomear, porque é algo que não cessa de não se inscrever, deixando sua marca enquanto real. É importante pontuarmos, que enquanto objeto *a*, a voz se inscreve não pela sua presença, mas por sua ausência. É pela ausência que ela se inscreve como objeto faltante, ou seja, ela torna-se objeto na medida em que falta e não enquanto presente.

O matemático P. Soury (*apud* POIZAT, 2001, p.123, tradução nossa) disse: “[...] o silêncio é para a música o que o espaço é para a arquitetura”<sup>86</sup> Da mesma forma que a música, a voz mantém esta mesma relação com o silêncio, pois o silêncio é este vazio sonoro no qual o som irá operar, comprimindo e relaxando o ar desse vazio para a formação do som. Em outras palavras, o som corta o silêncio em pedaços, provoca descontinuidade no espaço sonoro, corta o silêncio e, neste movimento, produz o próprio som. Há uma relação de par e oposição entre o som e o silêncio, assim como entre o grito e o silêncio, pois o grito precisa do silêncio da mesma forma que a vida precisa da morte, tornando-se isso uma condição de existência. Para existir, o grito precisa do silêncio, da mesma forma que o grito se precipita onde o silêncio se lança.

---

<sup>86</sup> “[...] *le silence est à la musique ce que l'espace est à l'architecture.*” (Texto original).

Pode-se também dizer que o grito é o silêncio da palavra. O grito, na sua articulação com o registro real, silencia algo do simbólico, silencia a palavra. Da mesma forma, a palavra silencia o grito, a palavra toma o lugar do grito. O silêncio absoluto é muito parecido com o grito absoluto, pois, em ambos, há um *continuum*, um ruído ou um som que se propaga intermitentemente e isto estará muito próximo do silêncio. Esses termos, se levados ao absolutismo, não encontram espaço no inconsciente, pois o inconsciente não é o puro *continuum*, há um movimento oscilante, rítmico, pendular, que traz à tona a descontinuidade, a ruptura seja do som, da voz, do grito, do silêncio. Esse movimento oscilante é o próprio ritmo que está na estrutura do sujeito, o qual estamos enfatizando neste trabalho como uma tentativa de demonstrar seu papel na voz e na articulação com o inconsciente, pois é esse ritmo oscilante que produz o sujeito do inconsciente. O inconsciente se produz nesse ritmo que marca o sujeito.

Michel Poizat (2001), ao tratar da questão do grito e do silêncio, expõe duas formas de silêncio: o que fala e o que uiva. O silêncio que fala é aquele que entra em relação significativa com a música, fazendo parte dela através dos tempos, pausas, suspiros, espaços. Trata-se do silêncio que conversa com a música, entrando numa relação de presença e ausência de som, do qual o silêncio é apenas um elemento musical. O silêncio é a contraparte do som. O silêncio que fala com a música, é um silêncio significativo, que, numa análise, pode ser interpretado, pois está inscrito no simbólico. O silêncio que uiva, por sua vez, é um silêncio absoluto, que não contrapõe presença e ausência, mas é um silêncio de presença massiva e mortificante, em que não há lugar para pausas, suspiros, hesitações. Trata-se do silêncio do gozo absoluto, da própria morte. Este silêncio não é pulsátil, não é representacional, não entra no circuito da linguagem, é uma espécie de real que resta fora de toda e qualquer simbolização. Neste sentido, não dialoga com a música, é incapaz de ter em conta a dimensão do Outro. Este silêncio uiva, não fala, mas mantém um traço contínuo e presente, próximo do nada e do tudo, fora do simbólico e próximo da incomensurabilidade do real.

O silêncio também possui uma forte relação com o divino, pois, se observarmos a proibição de aplausos em igrejas católicas, perceberemos que isto é uma forma de deixar o silêncio do senhor entrar no coração dos fiéis. Esta interdição está presente sobretudo depois das músicas orquestradas pelo órgão. O silêncio também está presente como sinal de respeito, adoração e consideração frente à proibição de aplausos a execução do hino nacional. Isso simboliza um ato de respeito frente à pátria, porque deixa que o silêncio tome conta do ambiente após a execução da música que representa uma nação ou um povo.

No que tange ao aspecto religioso, o silêncio é ainda mais significativo, pois o silêncio simboliza a comunhão com Deus, a elevação da alma e a representação do paraíso. O ruído, o barulho, o som estridente e o grito, por um lado, aludem ao aspecto demoníaco, em que produzir sons em diversidade é ser complacente com Satanás. Enquanto que o encontro com Deus se dá pelo silêncio, pela introspecção e ausência de som, o pacto com o diabo se dá pelo sonoro, permeado por uivos de almas infelizes que vagam pelas trevas, ardendo em chamas e gritos. Neste ponto, o divino e o diabólico se encontram, pois um trata do silêncio absoluto e eterno e o outro trata do som azucrinante e ensurdecador, mas ambos tratam som e silêncio em termos absolutos, inteiros, sem quebras, pausas, hesitações. Há somente presença, seja de som, seja de silêncio, não havendo, desta forma, a articulação entre som e silêncio, que é o que opera a música, ou seja, a dialética presença/ausência de som e silêncio. Se tratarmos o som como um *continuum* absoluto, encontraremos sua outra face, a saber, o silêncio absoluto. Em outras palavras, o som em sua maneira constante, não seccionado por pausas e intervalos, “equivale” ao silêncio. Nesse prisma, podemos dizer que o silêncio paradisíaco pode muito bem ser “transformado” em barulho infernal. Sob este aspecto, entre o céu e o inferno não falta mais que um passo.

No mundo físico, não temos silêncio, mas a alternância de ruídos que promovem os diversos sons que escutamos. Se considerarmos a hipótese de haver um ruído constante, tal como o ruído espacial da explosão do *Big-Bang*, que ainda repercute no universo, este ruído, pelo seu caráter constante, torna-se silêncio. Deste modo, som e silêncio são pares opostos, um depende do outro, pois um se define pelo outro, um requer a presença do outro para existir. Na concepção maniqueísta de considerarmos o mal como totalmente mal e o bem como totalmente bem, caímos no engodo de considerar o som e o silêncio como coisas separadas e puras, rompendo com a reciprocidade que lhes é característica. Não há esse estado puro, em que encontraremos apenas o som ou apenas o silêncio, assim como não há o bem puro, no sentido de ser totalmente bem, nem o mal puro, como totalmente mal. Esses juízos de valores são também mesclados e são, sobretudo, atributos, pois não se sabe o que é o bem, nem mesmo o mal, mas atribuímos valores a esses significantes.

A articulação entre som e silêncio é fundamentalmente o que constrói o ritmo, pois o ritmo sempre é oscilação, presença/ausência. Não há ritmo se pensamos logicamente na possibilidade de existência de um som ou de um silêncio absoluto. A possibilidade de haver um grau zero do ritmo implicaria na possibilidade de também haver um grau zero do som e do silêncio. Isso existe apenas de modo hipotético e não na realidade. O ritmo é algo que suporta a coexistência do som e do silêncio, proporcionando movimento e cadência, os elementos

mínimos e necessários para que algo do desejo se instale no sujeito. O ritmo é a descontinuidade da continuidade, é o corte, a secção. Por isso mesmo, ele está inscrito na ordem simbólica da presença/ausência, na significação das pausas, não é absoluto, único, mas fragmentado, decepado.

Lacan (1965, tradução nossa) nos proporciona uma frase importante no que tange à questão do grito e do silêncio, no Seminário (inédito) *Problèmes cruciaux de Psychanalyse*, especificamente na classe do dia 17 de março de 1965, diz: “O grito faz precipício onde o silêncio se lança.”<sup>87</sup> Isto demonstra que não é o grito que rompe o silêncio, mas o contrário. Lacan nos apresenta que o grito faz uma cavidade e é nesta cavidade onde o silêncio se precipita. Argumenta, com isso, que o grito faz um buraco para o silêncio advir, e não que o silêncio seja alguma espécie de traço linear que é rompido com o grito. É fundamentalmente o contrário, na medida em que é o grito que abre a cavidade, o buraco, o espaço para o silêncio, o antecedendo e criando as condições para sua precipitação. Por esta via, o silêncio rompe o grito. O grito faz surgir o silêncio.

Como podemos observar, o som e o silêncio estão articulados, assim como o grito e o silêncio, de modo que a oposição que ora visamos não é entre som e silêncio, mas entre o grito/som/silêncio de um lado, e a linguagem/significante/sentido, de outro. Formam-se, então, dois pólos distintos e opostos: de um lado, aquilo que poderíamos considerar da ordem do som; e, de outro lado, aquilo que poderíamos considerar da ordem da linguagem. O grito e o silêncio estão situados no lado oposto da articulação languageira, estão fora do mundo da linguagem. Entretanto, a quebra entre som e silêncio, por exemplo, é o que possibilita a articulação significante e o recorte do sentido. O canto poderia se situar tanto do lado do som, como do lado da linguagem, ou até mesmo no meio termo entre esse dois pólos, pois o canto pode oscilar tanto para um lado quanto para outro. O canto é o intermediário por conter elementos da linguagem e elementos do som e do silêncio.

O canto pode ser tanto o canto dos pássaros como algo descolado da linguagem, embora seja com esse canto que Schreber alucine para encontrar algo da metáfora paterna delirante e da linguagem. Contudo, o canto também pode trazer algo de linguagem, na medida em que a música tem uma linguagem própria além, é claro, das palavras que são cantadas. Vale a pena observar, e isso é algo que Michel Poizat (2001) em seu livro *L'opéra ou le cri de l'ange* também salienta, o fato de que, no uso corrente de uma língua, estamos em geral mais ligados ao sentido ou à significação do que aos sons da língua. Poderíamos dizer que o som situa-se ao fundo, enquanto que o sentido torna-se figura, para utilizarmos uma nomenclatura

---

<sup>87</sup> “*Le cri fait gouffre où le silence se rue.*” (Texto original).

da Psicologia da Gestalt. No entanto, somos tomados por um inquietante sentimento de estranheza quando nosso interlocutor fala com sotaque muito diferente do nosso. Para além dos julgamentos morais, juízos de valores e xenofobismo que essa situação possa desencadear, o cerne desse sentimento de estranheza reside no fato que aquele som da língua, que antes era fundo, agora se tornou figura e isso pode provocar diversas reações. Além dessas de cunho social que já foram citadas, também teremos o estranhamento por nos deparamos com a diferença, com algo do familiar que reside nesta diferença. Mas há também um movimento jocoso, até mesmo chistoso, nessa situação. O comportamento de rir ou de encontrar algo de prazeroso na fala acentuada do interlocutor se deve ao gozo vocal, não o gozo da língua, das palavras, mas o gozo do som vocal, algo de estranho e exitante nessa voz que nos faz gozar pelo som e não pelo sentido. O mesmo ocorre quando estamos aprendendo uma língua estrangeira, pois o som da língua nos provoca inquietação e nos atrai mais a atenção do que o sentido das palavras. Mas isso não é uma questão cognitiva, e sim o ressurgimento do objeto voz na materialidade sonora, configurando um gozar através de restos, de resquícios que o sotaque recupera.

Algo de semelhante ocorre ao escutarmos uma música, pois os dois planos (figura/fundo) são alterados. Em geral, na música, nos atemos mais ao som — tornando-o figura — do que propriamente ao sentido das palavras que compõe a letra ou o poema de uma música. Podemos perceber, inclusive, que as pessoas cantam determinada música se guiando muito mais pelo ritmo e melodia do que pela letra da música. Por diversas vezes, somos surpreendidos quando lemos uma determinada letra de música e nos atemos ao sentido das palavras. Neste momento dizemos coisas do tipo: “Ouço esta música há muito tempo e nunca me dei conta que ela dizia tal coisa”. Na música, estamos presos ao som, fundamentalmente, ao ritmo e à melodia.

Michel Poizat (2001) também cita outro exemplo que está na direção oposta do anterior, ou seja, quando o sujeito está pegado mais ao sentido do que ao som. Trata-se de um sujeito bilíngüe que, após sair de uma sessão de cinema, não consegue precisar se o filme estava sendo exibido na versão original ou dublado, pois o sujeito estava tão preso ao sentido que não consegue precisar qual era o som da língua ou em que idioma o filme estava sendo exibido.

É do lugar de som que a voz provoca gozo, ou seja, é nesta ostentação de plenitude que os restos vocais provocam gozo. O gozo está ligado com a voz através do som, pois é o real do som que ficou perdido e não a voz como veículo da fala, das palavras e da significação. No campo simbólico da língua, a voz se inscreve como objeto pequeno *a*, objeto

pulsional e objeto causa de desejo pela sua ausência. Para falar, é necessário que a voz falte enquanto objeto *a*. É pela ausência da voz enquanto objeto da pulsão invocante que a fala pode advir. Paradoxalmente, a voz se faz presente no mutismo, na afonia, na disfonia, na gagueira, etc. Harari (1997, p.188) nos diz que: “A voz não se confunde com a fala; inversamente, cabe argüir que é precisamente o que lhe falta. Dito de outro modo: ao falar, falta a voz.” A voz como objeto pulsional causa desejo por marcar o sujeito na falta, é como objeto perdido que esta inscrição se faz presente. Se o sujeito tem algo de desejante, é a tentativa de recuperar o objeto perdido, deseja isso que lhe falta. O que falta é algo do real do som que o simbólico não consegue recuperar, um resto vocal que se perdeu. O sujeito fala como forma de tentar tamponar a falta da voz. Ao falar, tenta pegar a voz, mas ela é o que falta na fala. Por mais que o simbólico tente dar conta desse real da voz que em algum momento se inscreveu como traço psíquico, jamais será possível recuperar isso. O sujeito passará a vida em busca desse objeto perdido, mas não o encontrará, não encontrará nenhum objeto capaz de satisfazer a pulsão, não encontrará esse prazer absoluto, encontrará apenas a falta.

O gozo ligado à voz está também associado ao som, pois há um momento mítico em que este som se inscreve no sujeito. É o momento em que a voz é puro som, ou seja, o grito. O grito surge como o primeiro elemento vocal, um grito que será interpretado pelo Outro, geralmente representado na figura de um pequeno outro, que se ocupa desse sujeito. A interpretação do Outro transformará o grito puro em um grito para, ou seja, um grito direcionado a alguém. Com isso, a mãe, ou qualquer outra pessoa que faz essa função de Outro, interpreta o grito transformando-o, através do seu desejo, em demanda. Essa demanda não será respondida, mas frustrada para que se torne desejo. Pelo desejo do Outro, o grito que é transformado em demanda também passará a ser desejo, na medida em que não for atendida.

Com isso, Lacan assegura um de seus mais conhecidos aforismas: “O desejo é o desejo do Outro”, pois é através do Outro que algo do desejo e conseqüentemente da demanda se instala no sujeito. Uma vez inscrito no campo do desejo, e também da falta, na medida em que é uma experiência de falta que o sujeito vive, este começa a demandar, e o que é demandado nunca será alcançado, mas fará o sujeito desejar. Esse aforismo lacaniano traz a partícula genitiva “do” que leva a um duplo sentido, é o desejo do Outro, enquanto desejo dele e também desejo do Outro, no sentido de desejar o Outro, de ir a sua direção. A partir daí, a tentativa do sujeito é recuperar algo daquele som, do grito inicial da experiência sonora. Mas o som, o som vocal, fica perdido, assume o lugar de objeto perdido, objeto causa de desejo, objeto que fará circuito pulsional por ser um objeto faltante. Se o objeto vocal não

estiver perdido, o desejo não se inscreve. O sujeito seguirá buscando o gozo com o objeto e, por esta via, o sujeito tenta recuperar por completo esse objeto. Na tentativa de viver aquela experiência vocal inicial, situada no registro real da experiência psíquica, o sujeito segue gozando com o objeto vocal. A possibilidade de reencontro total com o objeto perdido será a própria morte, ou seja, algo que está fora da vida, fora da existência. Nas palavras de Poizat (2001, p.149, tradução nossa): “A morte torna-se o único lugar possível de retorno a este real inicial ainda não trabalhado pelo simbólico.”<sup>88</sup> É somente na morte que este reencontro poderá acontecer. Contudo, se assim o for, não provocará efeitos, pois a morte é esse lugar do nada, do absoluto, algo que está fora da experiência do viver. Volta-se, com isso, ao mito, o mesmo mito que funda esse momento mágico da experiência de satisfação e prazer vocal que retorna na possibilidade de reencontrar o objeto faltante na morte.

#### 4.8) A voz inaudível

Quando nos propomos a investigar a voz, inevitavelmente surge uma questão que se torna um contraponto no estudo da voz, algo que aparentemente não diz respeito a voz, mas que coloca um questionamento frente aos nossos propósitos de pesquisa que estamos desenvolvendo nesta tese. Trata-se da surdez, ou uma pergunta acerca do sujeito surdo frente aos efeitos da voz. Como se passa algo da pulsão invocante no sujeito surdo? Seria o surdo afetado pelos efeitos da voz? Perguntas que nos inquietam e que nos colocam em reflexão.

Temos, em diversas passagens neste texto, feito referência à voz no liame entre o som vocal e a invocação, uma vez que esta última está mais associada ao desejo do que propriamente ao sonoro. No entanto, o som da voz é importante para a formação de uma pulsão invocante na medida em que é este som que erotiza o corpo, da mesma forma que o toque erotiza a pele, como por exemplo, a região anal. Na erotização das zonas, tem algo da materialidade sonora que irá formar o circuito pulsional, mas não basta ter apenas o aspecto material sonoro, é necessário haver também o desejo para que a invocação se instale como pulsão invocante. A pulsão invocante não se refere exatamente ao som, mas ao objeto *a* — voz — naquilo que ele tem de ausência, de não sonoro. Como, aliás, já vimos, a voz está presente como objeto causa de desejo na ausência de som e, neste sentido, não é exatamente o som que instala uma pulsão invocante. É diante desse contexto vocal que beira entre som vocal e

---

<sup>88</sup> “*La mort devient le seul lieu possible de retour à ce réel initial non encore travaillé par le symbolique.*” (Texto original).

desejo que surge a pergunta sobre o surdo. Como se instala a pulsão invocante no sujeito surdo?

No que tange à invocação, estamos seguros de que o poder da invocação reside muito mais no lado do desejo do que no lado da sonoridade vocal. A invocação é a voz do pai, do grande Outro que chama o sujeito. Se ela tem esse poder de chamamento, isso não deve ser reduzido ao aspecto sonoro, não é pelo som que se faz esse chamamento, mas sim pelo desejo. Caso contrário, a invocação seria reduzida à uma questão física e fisiológica, em que seria necessário haver o som — no seu aspecto físico, me refiro à propagação das ondas sonoras, — assim como o pleno funcionamento do aparato fisiológico para a “captação” desse som. A invocação não é nada disso. A invocação envolve algo do desejo do Outro que tem o poder de chamar o sujeito, e colocá-lo em movimento, em direção ao desejo, em direção ao grande Outro. Isso não é efeito do som, mas do desejo.

Por outro lado, o som tem sua função enquanto “erotizador” da zona auricular, ou seja, há algo da materialidade sonora que excita o ouvido como zona erógena. Cabe, no entanto, precisar que a excitação que o objeto voz provoca não se deve pela sua presença, enquanto som. A voz se constitui como objeto pulsional e objeto causa de desejo pela sua ausência, é enquanto objeto perdido que ela se configura como objeto pulsional invocante. O objeto perdido não deve ser entendido como um objeto que era, em algum tempo passado, presente e, por algum motivo, se perdeu ou foi perdido. O objeto perdido não deve ser entendido como algo que era presente e se perdeu, mas como algo que jamais esteve presente. Trata-se da perda de um objeto que o sujeito nunca teve. Geralmente entendemos que se perde algo que se tem, mas, na pulsão invocante, nunca se teve o objeto, de modo que se perdeu algo que não se tinha. A presença desse objeto foi apenas alucinada em algum tempo mítico e primordial. Posteriormente, o sujeito passou a demandar a presença desse objeto, que se instalou via o desejo do Outro. Efetivamente não é a voz, enquanto som vocal, que se constitui como objeto da pulsão invocante, mas sim algo do real da voz, que está, desde sempre, perdido e que se configura como objeto pulsional.

O som que é demandado pelo sujeito é um som vocal, que foi alucinado no real da voz, um real que em nada se confunde com a realidade física e fisiológica da voz, mas um real que está além da realidade física e biológica. Trata-se de um real que marca uma sonoridade impossível, um real que não é apreendido pelos meios de significação, um real da voz que escapa ao som e escapa ao simbólico, pois reside no campo do impossível. Esse real da voz não pode, por exemplo, ser registrado num aparelho gravador. É esse real da voz que foi alucinado em um tempo lógico e do qual o sujeito busca incessantemente, ou seja, o sujeito

busca o reencontro com essa voz alucinada, busca esse real do objeto voz. A presença do objeto voz somente se faz pela reincidente procura do objeto perdido. A presença dessa voz não se dá pelo sonoro, não é a presença do som, mas pela constante busca da voz perdida. É uma presença que se presentifica pela sua ausência. É pela marcante ausência da voz que ela se faz presente no sujeito como demanda. Lacan (1995, p. 13) afirma que “Freud nos indica que o objeto é apreendido pela via de uma busca do objeto perdido.” Destaca, ainda, que “A primazia dessa dialética coloca, no centro da relação sujeito-objeto, uma tensão fundamental, que faz com que o que é procurado não seja procurado da mesma forma que o que será encontrado.” (LACAN, 1995, p.13). Trata-se, enfim, de uma voz que foi instaurada pelo desejo do Outro e não pelo som. É pelo desejo do Outro que a voz se fez ausência no sujeito. Diante dessa ausência, o sujeito demanda o reencontro com o objeto perdido.

Toda essa argumentação nos conduz minimamente a alguns postulados. Primeiramente, podemos, a partir de então, cogitar que, se a voz é um objeto perdido, isso também valeria para o surdo. Uma vez que a voz é, desde sempre, objeto faltante, qual seria então a diferença, em termos de constituição subjetiva, da falha bio-fisiológica da audição no sujeito surdo? O caro leitor poderia interceder nesse momento dizendo que são de ordens diferentes a ausência de objeto e a surdez enquanto ausência da audição do som. Com certeza, trata-se de especificar que a realidade fisiológica na qual o surdo está inserido não tem uma relação direta com a ausência do objeto voz, enquanto objeto faltante. São duas perspectivas que incidem sobre registros diferenciados da experiência psíquica. Em outras palavras, a ausência do som, pela limitação biológica, se inscreve no plano da realidade fisiológica, ou no registro imaginário da experiência psíquica. Contudo, ela não deixa de ter pontas no real, uma vez que se trata de uma falta real no corpo. Já a ausência de objeto se articula, de forma diferente, com os três registros (imaginário, simbólico e real) da experiência psíquica. De todo modo, cabe reforçar que a falta de objeto não está circunscrita a apenas um registro da experiência psíquica. Em todo objeto ou na sua ausência, há algo de real, simbólico e imaginário. Cabe também reforçar que, naqueles que possuem audição, nos ouvintes, há algo da voz que é inaudível, algo que não se consegue ouvir, pois seus fundamentos situam-se no campo da não audição, no campo real do inaudível, esse campo que apresenta o objeto como ausente. Trata-se de uma ausência de objeto que o simbólico tenta reparar deslizando os significantes para substitutos fálicos, que tentam ocupar o lugar do objeto faltante, mas que efetivamente é uma ausência real do objeto voz. Essa ausência de objeto, esta voz inaudível, está no cerne de toda estrutura e constituição subjetiva, seja no sujeito ouvinte, seja no sujeito surdo. A voz não pertence ao registro sonoro, cria-se uma antinomia entre o ouvido e a voz,

uma vez que o princípio da realidade que rege o ouvido não será o mesmo da voz como objeto *a*. Assim como na pulsão escópica, conforme Lacan (1988) aponta no Seminário XI, há uma antinomia entre a visão e o olhar, em que o olhar se dá apesar da visão. O olhar é pulsional, a visão é fisiológica. Da mesma forma, na pulsão invocante, a subtração do sonoro vocal faz emergir algo do objeto pulsional invocante. É enquanto silêncio que a voz grita, produzindo um barulho que desassossega o sujeito. Dito de outro modo, é na fala que a voz falta enquanto objeto *a*.

Isso não coloca uma plena equivalência entre ouvintes e surdos, pois há diferenças entre esses sujeitos, mas fundamentalmente serão diferenças no registro imaginário, do qual os efeitos são reais. O imaginário não é um registro inferior ou menos importante em comparação com os registros simbólico e real, tal como muitos psicanalistas assim o entenderam. O aspecto imaginário, mas também real da surdez, produz seus efeitos, que se diferenciam dos efeitos produzidos em sujeitos ouvintes. Tem algo na surdez que é intocável: o fato do sujeito surdo não ter acesso ao mundo sonoro. Essa diferença não pode ser desconsiderada, pois é uma privação do som. Isto significa que o sujeito surdo pode romper vários limites e ir muito além, mas há uma privação, um limite do corpo que será intransponível.

A voz, como objeto faltante, está no cerne da constituição do sujeito. Essa voz traz algo de inaudível, porque ela não é sonora, mas é uma “alucinação” real da voz, um real do som que está além da materialidade sonora. Por este processo, todo sujeito passa, pois é algo da estrutura. É claro que cada um passa a sua maneira: com falhas, com espaços em aberto; mas os sujeitos, de algum modo, passam. Já no que tange à audição, esta particularidade do surdo, nos coloca um diferencial importante, pois o surdo pode, pela via simbólica, romper com diversos limites sociais e morais impostos pela surdez, mas não romperá com o limite do corpo. Como exemplo de rompimento de alguns limites, lembro-me de um sujeito surdo que conheci na minha adolescência e que tocava bateria. Pela vibração do som e pelo comportamento gestual dos demais músicos da banda, ele conseguia fazer o acompanhamento rítmico, na bateria, de acordo com a música que estava sendo tocada. Contudo, não conseguia executar, com precisão, evoluções, rufos, viradas ou ataques. Há, nesse exemplo, uma espécie de rompimento com os limites da surdez, inclusive com alguns limites de habilidades, na medida em que observar os gestos dos outros músicos durante a música lhe dava base para captar algo do ritmo da música. Pode-se dizer que a visão tomava, em partes, o lugar da audição. No entanto, o rompimento dos limites da surdez também encontra seu limite. Embora esse sujeito tenha rompido vários limites sociais, morais, de habilidades e

capacitação, como tocar bateria, por exemplo, há um limite que ele não conseguirá romper, que é o do próprio corpo. Em suma, este sujeito poderá conseguir muitas coisas na vida, rompendo com vários limites, mas de uma coisa temos certeza, ele não ouvirá. Esse é o limite intransponível do corpo.

Ainda aproveitando o exemplo do parágrafo acima, podemos, por outro lado, nos questionar acerca da tamanha força de invocação e da pulsão invocante sobre este sujeito, ao ponto dele buscar com muito desejo algo do objeto faltante, rompendo vários limites. Mas, se ele consegue tocar um instrumento, isso não se passa apesar de sua deficiência auditiva, mas através de sua deficiência auditiva. Esse real do corpo o conduziu para um além. Isso nos leva a refletir acerca do tamanho do poder de invocação que se abateu sobre esse sujeito e até mesmo sobre a maneira como a pulsão invocante se inscreveu de forma a promover um resto de som — tal como as vibrações: efeitos do som — que são aproveitadas pelo sujeito. Algo desse resto sonoro é recuperado para proporcionar o objeto voz. Isso se passa através de uma forte inscrição da pulsão invocante no sujeito, operando nele um desejo que o invoca, que o conduz em direção a este som inaudível, a este instrumento musical “intocável”, que, em última instância, o conduz na direção da voz perdida do objeto impossível. É pela total ausência de objeto que o sujeito se vê tão fortemente invocado e convocado a procurar esse objeto perdido. No caso apresentado como exemplo, trata-se de uma total ausência de objeto, que provoca um efeito de demanda por este objeto, que, uma vez transformado em desejo, transpõem diversos limites. É por esta falta marcante que o sujeito insiste na busca pelo som, algo que se mostra explicitamente na execução da bateria. O sujeito, ao reconhecer os limites, pode explorar as possibilidades. Jacques Alain-Miller (1988, p. 184, tradução nossa) assinalou no texto *Jacques Lacan et la voix*, que buscamos a voz através do canto, da fala, da música como forma de fazer calar a voz como objeto pequeno *a* ou para fazer calar a voz como objeto causa de desejo. Diz ele:

Se nós falamos, se nós fazemos nossos colóquios, se nós conversamos, se nós cantamos e se nós escutamos os cantores, se nós fazemos música e se nós a escutamos, a tese de Lacan [...] comporta que é para fazer calar o que merece se chamar a voz como objeto pequeno *a*.<sup>89</sup>

Buscamos, de diversas formas, a voz como forma de fazer silenciar a sua ausência como objeto *a*, mas também, se a buscamos, é porque ela nos falta.

Um dos pontos que permeia toda a articulação das relações de objeto é o que ele tem de fálico. É por estar o objeto investido de um brilho fálico que ele toma relevância da mesma

---

<sup>89</sup> “*Si nous parlons autant, si nous faisons nos colloques, si nous bavardons, si nous chantons et si nous écoutons les chanteurs, si nous faisons de la musique et si nous en écoutons, la thèse de Lacan [...] comporte que c’est par faire taire ce qui mérite de s’appeler la voix comme objet petit a.*” (Texto original).

forma que entra na dialética fálica da presença e ausência, o que mostra uma intensa proximidade com o objeto fálico. A rigor, todo objeto de desejo é falicizado, na medida em que esse objeto recebe os significantes fálicos. O próprio gesto de significação é fálico, uma vez que, para Lacan (1998, p. 699), a significação é fálica, pois “O falo é o significante privilegiado dessa marca, onde a parte do logos se conjuga com o advento do desejo.” Ademais, a busca pelo objeto é uma tentativa de incorporá-lo. Na medida em que ali está o falo, o objeto deve ser incorporado. O reencontro com o objeto, o qual o sujeito tanto busca, se dá na medida em que se tenta incorporá-lo. No objeto voz, a incorporação se daria pela própria penetração dos sons pelo ouvido, como forma de absorção do objeto voz. Isso é algo que, para o surdo, pode tomar formas de uma busca frenética, como parece ser o caso do exemplo apresentado anteriormente.

É tomando a voz como objeto faltante que devemos considerar a surdez, pois ela é parte do inaudível da voz. Há que se ter o cuidado de não reduzir a complexidade da surdez aos seus elementos aparentes. Me refiro a conclusões apressadas que tomam o sujeito surdo como desprovido da pulsão invocante e guiado pela pulsão escópica, na medida em que esta ocupa maior espaço na sua vida cotidiana. De um lado, podemos considerar que a visão toma um lugar importante na vida de um sujeito surdo. Contudo, afinal, qual será a dimensão da inscrição da pulsão escópica neste sujeito? Seria ela ainda mais pulsante que num sujeito ouvinte? Perguntas semelhantes e às avessas poderiam ser levantadas acerca da pulsão invocante no sujeito surdo: haveria a inscrição da pulsão invocante no sujeito surdo? Seria esta inscrição mais flébil que no sujeito ouvinte? Em síntese, nossos questionamentos acerca dessas questões se resumem em perguntar acerca da relação da pulsão invocante com o fato fisiológico da surdez. Até o momento estamos propensos a considerar que a ordem pulsional é, no mínimo, diferente da ordem fisiológica, e que o fato de o sujeito surdo se apoiar na visão para poder viver no cotidiano não nos diz muito acerca da inscrição da pulsão escópica ou invocante. Isto porque a ordem pulsional envolve um discurso sobre a sexualidade que não tem uma relação direta com o comportamento aparente do sujeito no dia a dia de sua vida. O que não significa dizer que a pulsão não tem efeitos sobre o cotidiano, muito pelo contrário, a pulsão se inscreve no sujeito de forma a determiná-lo na sua vida. Entretanto, isso não se mostra no comportamento, pois este pode ser mascarado, se mostra então no discurso subjetivo.

A voz é objeto perdido, e, como tal, faz sua marca seja em sujeitos surdos, seja em sujeitos ouvintes. O sujeito é guiado por um real da voz — que está presente como resto vocálico na ordem da pulsão invocante — e não pela realidade fisiológica do aparelho

auditivo. O que está em jogo com o objeto voz é o gozo que daí se desprende e não o princípio de realidade. Trata-se de algo que vai além do princípio de realidade e além do princípio do prazer, que toca em algo do gozo, desse misto entre sofrimento e prazer, desse gozo sintomático da forma de viver. Isso não mantém relações com a realidade fisiológica da audição. No entanto, reconhecemos que o substrato orgânico é condição para a formação pulsional, uma vez que Freud (1915, v. 14, p.127) definiu a pulsão:

[...] como sendo um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente, como uma medida da exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo.

Dessa forma, a pulsão não surge do mundo exterior, mas do próprio organismo. A pulsão envolve então o psíquico, mas também o somático. Neste sentido, ela faz a ligação entre a mente e o corpo. A pulsão tem uma força constante sendo provocada por uma fonte interna que faz o psíquico trabalhar, gerando os representantes pulsionais. Segundo Lacan (1988, p.157): “A constância do impulso proíbe qualquer assimilação da pulsão a uma função biológica, a qual tem sempre um ritmo.” Em resumo, a pulsão faz uma ligação entre o psíquico e o somático. No entanto, parece que o somático não se refere exatamente às funções biológicas, pois estas estariam ligadas ao instinto e não à pulsão. Isto porque as funções biológicas, como alimentação, sono e sede, são satisfeitas do ponto de vista instintual, diferentemente da pulsão, cuja satisfação é parcial e, por isto mesmo, mantém um ritmo constante. Este é um ritmo que não oscila, que mantém uma regularidade. A relação da pulsão com o somático não se dá propriamente com as funções biológicas do instinto, estas não têm a ver com a pulsão. Deste modo, a relação da pulsão é com o corpo, com o somático, mas não propriamente com as funções biológicas do instinto que são satisfeitas. Freud (1915, v.14, p.124) já estabelecia distinções entre a pulsão e outros estímulos: “Obtivemos agora o material necessário para traçarmos uma distinção entre os estímulos instintuais e outros estímulos (fisiológicos) que atuam na mente.”

No caso da pulsão invocante, há ainda um diferencial em relação à pulsão anal, na medida em que a voz não é uma função biológica ou, ao menos, ela não tem uma finalidade biológica, mas possui um substrato orgânico, no sentido de que ela (a voz) é gerada no corpo. Embora não seja um produto natural da biologia, a voz surge no somático, por ela envolver uma série de órgãos que biologicamente exercem outras funções, mas que também produzem, como um *plus*, a voz. Em suma, a voz é um produto orgânico, mas não biológico, no sentido natural do termo. De todas as pulsões, ela está mais próxima da experiência inconsciente e mais próxima da pulsão freudiana, na medida em que ela preenche os requisitos pulsionais. Ao

mesmo tempo em que não é biológica, ela possui um substrato orgânico, perfazendo, assim, as características pulsionais.

Estando a voz estabelecida como um produto corporal, mas não necessariamente biológico, cabe acrescentar que a pulsão invocante se passa no liame entre o corpo — a ressonância da voz no corpo — e o psíquico, os representantes da pulsão na mente. Cabe ainda algumas precisões: o fato de a pulsão poder prestar alguns serviços à função biológica não deve dar margens para uma redução do conceito de pulsão à mera função biológica. Isto porque o objeto de uma função biológica, como alimentação, por exemplo, é absoluto, no sentido que este objeto (que é o alimento) irá satisfazer esta função de nutrição. Nas palavras de Michel Poizat (1996, p. 186, tradução nossa): “Que a pulsão possa estar a serviço de certas funções biológicas, que ela possa se manifestar por certos traços biológicos é uma coisa; uma outra é reduzi-la a isso que recusa a análise dos textos freudianos.”<sup>90</sup> O objeto pulsional é objeto parcial, incapaz de satisfazer totalmente a pulsão. Há algo da pulsão que permanece insatisfeita, da qual o objeto não dá conta, por não ser um objeto absoluto, mas um objeto que promove uma satisfação parcial, sendo ele próprio um objeto parcial. Além, é claro, de a pulsão ser uma força constante, sempre insatisfeita, pois, se fosse satisfeita, não seria constante. Aliás, podemos acrescentar com Freud (1915) que o objeto não só é variável, mas também que a pulsão está ligada a ele apenas para satisfazer-se. Diz Freud (1915, v. 14, p.128) acerca do objeto pulsional: “É o que há de mais variável numa pulsão e, originalmente, não está ligado a ele, só lhe sendo destinado por ser peculiarmente adequado a tornar possível a satisfação.”

Sendo a voz um objeto pulsional, ela está inscrita como objeto parcial. Trata-se de um objeto que assume um lugar substituto, uma vez que não há um objeto absoluto capaz de satisfazer a pulsão. Enquanto objeto substituto, não será ela o objeto por excelência, de modo que a realidade fisiológica, se é que assim podemos nomear, da voz, não é propriamente o objeto da pulsão invocante da mesma forma que o alimento é o objeto da função fisiológica da alimentação. Em outras palavras, o que do orgânico está presente na pulsão invocante não é da ordem biológica, assim como a alimentação é para o organismo. O alimento tem um lugar biológico definido para sua função, enquanto que a voz é um objeto parcial para a pulsão invocante. Para Lacan (1988), não é o alimento que satisfaz a pulsão oral da mesma forma que ele pode satisfazer um instinto de fome. Do mesmo modo, não será a voz (na sua

---

<sup>90</sup> “*Que la pulsion puisse être à l’ouvrage dans certaines fonctions biologiques, qu’elle puisse se manifester par certains traits biologiques c’est une chose; l’y réduire en est une autre que récuse l’analyse des textes freudiens.*” (Texto original).

materialidade sonora) que irá satisfazer a pulsão invocante, pois segundo Lacan (1988, p.159): “O objeto da pulsão, como é preciso concebê-lo, para que se possa dizer que, na pulsão, qualquer que ela seja, ele é indiferente?” Lacan, por fim, conclui que a importância do objeto, que é o menos importante, pode ser definida como: “[...] a pulsão o contorna.” (LACAN, 1988, p.160). Desta forma, novamente não será o objeto que proporcionará a satisfação da pulsão, mas sim o contorno que esta faz sobre ele. A satisfação pulsional está na borda, no próprio contorno que a pulsão faz sobre o objeto. Ela é uma satisfação pelo trajeto, percurso, pela sua própria erotização, onde o objeto apenas está presente para ser contornado, não sendo ele próprio o responsável pela satisfação, que sempre será parcial. É verdade que o objeto voz, assim como os demais, possui uma materialidade. No entanto, ele a esvazia, pois o objeto voz contorna um vazio. A materialidade do objeto é apenas a forma na qual o objeto é encarnado de uma certa presença, de uma certa matéria. Entretanto, a pulsão mostra que há aí um jogo fálico em que esta presença também demonstra uma ausência: a castração, o esvaziamento da materialidade sonora do objeto voz. A característica própria do objeto, que o torna um operador lógico da pulsão, é sua falta, é a impossibilidade do (re)encontro com o objeto perdido.

Estamos neste ponto tratando de ordens completamente diferentes. O aspecto orgânico da pulsão invocante, este que na pulsão faz fronteira com o psíquico, não é o mesmo orgânico presente no aspecto biológico, fisiológico ou instintual de um organismo. Isto porque o orgânico da pulsão invocante ultrapassa os limites da biologia para tocar no corpo, naquilo em que este último se relaciona com o psíquico. A definição freudiana de uma fronteira entre o mental e o corporal presente no conceito de pulsão nos remete a uma noção de corpo e mente completamente diferente da noção esboçada pela ciência biológica. Freud faz referência ao orgânico e situa a sua importância no conceito de pulsão. Contudo, esse orgânico, ou algo do corporal, não é um conceito biológico, não é o mesmo corpo que a biologia estuda. Michel Poizat (1996, p. 186) tenta definir esta questão da seguinte forma:

Se, de fato, a pulsão se reduzisse à função biológica (por exemplo: de se alimentar) não poderia haver contingência de objeto para satisfazer esta pulsão/função. A função biológica de nutrição somente pode se satisfazer da obtenção de alimentos enquanto que Freud, apoiado por toda a experiência analítica, nos diz claramente que a pulsão ligada à oralidade (por exemplo) pode se satisfazer de qualquer outra coisa e mesmo — é o caso da sublimação — pode se satisfazer de uma perpétua substituição de seu objeto! É, aliás, para significar esta contingência do objeto que Lacan propôs sua noção de objeto *a*.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> “*Si en effet la pulsion se réduisait à la fonction biologique (par exemple: de se nourrir) il ne pourrait pas y avoir contingence de l’objet pour satisfaire cette pulsion/fonction. La fonction biologique de nutrition ne peut se satisfaire que de la prise d’aliments alors que Freud, appuyé par toute l’expérience analytique nous dit clairement que la pulsion liée à l’oralité (par exemple) peut se satisfaire de toute autre chose et même — c’est le*

A suposta materialidade do objeto voz cai por terra na clínica lacaniana já no estudo preliminar sobre a psicose, em que ela (a voz) aparece como presença real no sujeito psicótico. Contudo, essa voz que fala no psicótico não é material, não é sonora, mas possui um efeito real para o psicótico que a alucina. É por este efeito real que o sujeito não duvida do que ouve, mas, no plano da realidade material, não há voz nem som. O efeito real da voz é o que faz com que o psicótico não duvide do que ouve, de modo que não é a materialidade sonora que se encontra no primeiro plano. Isso nos reporta a passagem bíblica em que Assim como Abraão (Gênesis, XII, 1) não sabia o que escutava, mas acreditava que escutava a voz de Deus que lhe dizia: “Saia de sua terra, do meio de seus parentes e da casa de seu pai, e vá para a terra que eu lhe mostrarei”. O que Abraão escutava não se passava pela via sonora, não era uma voz sonora, mas a voz do Outro, enquanto desejo do grande Outro que instaurava a lei. Nas palavras de Vivès (2006, p. 02): “A voz é aqui portadora de um desejo para o sujeito, de uma lei subjetivante.”<sup>92</sup>

Com isso, podemos avançar um pouco mais na questão que nos faz eco, a saber: estaria o sujeito surdo inscrito na pulsionalidade invocante, uma vez que não dispõe de um aparato orgânico para isso? Tudo nos leva a crer que o que o sujeito surdo não dispõe de um mecanismo bio-fisiológico para o processamento do sinal acústico, mas o aspecto orgânico da pulsão, aquele que está em “diálogo” com o aspecto psíquico, não se reduz a este corpo biológico. A inscrição no corpo pulsional faz deste corpo algo diferente de um conjunto de células e tecidos com funções biológicas, faz o corpo pulsar. Esta é a inscrição da pulsão invocante e será esta inscrição que representa o orgânico da pulsão. Entretanto, isso no sujeito surdo não se reduz a uma deficiência do sistema sensorial auditivo. É totalmente possível que apesar desta deficiência ou até mesmo através desta deficiência auditiva, algo da invocação se instale no corpo pulsional como falta e faça o sujeito alucinar algo da voz no seu corpo pulsional e, a partir de então, sair em busca deste objeto faltante, do objeto alucinado. Quanto mais busca o objeto, menos o encontra, porém mais ele toma proporções de objeto pequeno *a*, objeto causa de desejo. Dessa forma, temos algo da pulsão invocante inscrita no sujeito surdo como forma de “transformar” a deficiência do sistema sensorial auditivo em falta de objeto, “transformando” com isso o corpo bio-fisiológico em corpo pulsional marcado pela falta, pela ausência de objeto. Nesse momento, não se trata mais da falta, enquanto falha fisiológica, mas

---

*cas de la sublimation — peut se satisfaire d'une perpétuelle substitution de son objet! C'est d'ailleurs pour signifier cette contingence de l'objet que Lacan a proposé sa notion d'objet a.*” (Texto original).

<sup>92</sup> “*La voix est ici porteuse d'un désir pour le sujet, d'une loi subjectivante.*” (Texto original).

de uma falta em ser que se apresenta na pulsão invocante. É um corpo em falta, um corpo pulsional que sofre as oscilações rítmicas de uma voz, a voz do som, da materialidade sonora, mas a voz como objeto pequeno *a* da pulsão invocante, uma voz em falta, um objeto faltante. É frente à invocação que o sujeito é invocado a responder como sujeito. Essa invocação que vem do grande Outro e que se passa, sobretudo, pelo desejo e não pelo sonoro. É pelo desejo que o sujeito sai da posição de objeto para ascender a posição de sujeito. Nisso, está presente inicialmente algo da demanda que se instalou no sujeito a partir de uma falta: a falta de objeto. Desta demanda o sujeito foi convocado ao desejo pela invocação. Será esta invocação que fará o sujeito se movimentar na vida, buscando o seu ritmo, o encontro com o seu pulsar, para, então, poder buscar algo na vida, invocado pelo chamado do Outro. Eis aí o sujeito em Psicanálise, que não é nada parecido com o indivíduo biologicamente definido como surdo. Trata-se de um sujeito que se constitui através de sua surdez, não na sua deficiência auditiva, mas naquilo que ela (esta falta) representa a incompletude de seu próprio ser.

#### 4.9) A voz, o ritmo e a lei

Freud iniciou sua clínica ouvindo as histéricas, reconhecendo na insistência de suas falas algo da psicanálise que elas puderam lhe ensinar. Lacan, por sua vez, começou seu percurso por outra estrutura, diferente daquela que Freud clinicava. Lacan teve suas primeiras experiências clínicas com a psicose na *Infirmierie spéciale près de la préfecture de police*. Nesse momento ele ainda não era psicanalista, mas psiquiatra. Sua tese de doutorado versa sobre a paranóia: *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (1932) na qual figura principalmente o Caso *Aimée*. Percebemos, deste modo, que Freud e Lacan começaram por percursos diferentes e se encontraram no momento que Lacan se colocou a ler Freud. Nessa leitura, Lacan recuperou com muita vivacidade os ensinamentos do pai da psicanálise e enfatizou com vigor um dos pontos centrais da teoria e da prática psicanalítica. Trata-se da questão do pai e da lei. Isto que, para Lacan, tomou as dimensões do grande Outro, assim como o desenvolvimento da chamada Metáfora Paterna. Não ao acaso, Lacan pôde esboçar esses conceitos. Se isso lhe foi possível, dentre outras coisas, é porque o trabalho sobre a psicose contribuiu para se chegar nas questões referentes à lei e ao pai que são de fundamental importância tanto para a neurose quanto para a psicose. Quando abordamos a questão da lei, muito frequentemente nos referimos à psicose, porém a lei é um ponto central em todas as estruturas clínicas, não só na psicose.

Além de sua importância para as estruturas, a lei também terá uma forte articulação com a voz, no sentido que estávamos abordando esta última no subtítulo anterior. Neste, falávamos de uma voz a-fônica, aquela que não se resume ao som. Frente a esta voz não sonora do grande Outro, podem ser veiculados o desejo e a lei. O que Abraão, por exemplo, ouve da voz de Deus é um imperativo paterno, um imperativo a ser seguido, um mando que vem do pai todo-poderoso e que instaura algo da submissão no filho. Esta passagem bíblica narra a história do filho —Abraão— que é incumbido de uma missão que lhe chega pela voz divina. Esta voz porta um imperativo: ele deve abandonar a sua herança e a casa de seus pais para ir para uma terra prometida, na qual ele será o responsável pela criação de um novo povo. Na verdade, a história de Abraão é muito semelhante ao delírio de Schreber, na medida em que este também ouve vozes divinas que dizem que ele deve tornar-se mulher para ser copulado por Deus, pois assim dele brotará uma nova geração, mais justa e honesta. Apesar de algumas diferenças, tais como o caráter homossexual do delírio schreberiano, os dois elementos, voz e lei, estão presentes tanto na crença religiosa quanto no delírio psicótico. Devemos também considerar que o delírio levou Schreber para um hospital psiquiátrico, onde passou os restos de seus dias, enquanto que a crença de Abraão construiu uma nova e potente religião. Quanto ao caráter estrutural, há uma semelhança entre o delírio psicótico e a crença religiosa. Essa semelhança situa-se justamente onde as estruturas convergem em direção a dois pontos que se articulam, a saber: a voz e a lei.

O que faz com que Schreber delire e Abraão tenha seguidores? Pode-se resumir simplesmente que a diferença está na relação que cada um estabelece com a lei paterna, que é veiculada pela voz do pai. Abraão se submete à lei do pai ou a lei de Deus, e o faz através de sua crença incondicional no imperativo paterno, se submetendo aos ditames desse pai, colocando-se, e colocando também seu próprio filho (Isaac), à disposição do pai de uma forma submissa ao autoritarismo. A voz que porta o imperativo paterno é aceita incondicionalmente por Abraão, independente da imaterialidade sonora dessa voz, pois, através de sua crença, esta voz passa a ser real. Abraão se submete ao comando autoritário do pai da horda primitiva, um pai terrível, temível, colérico, exigente, imperativo, voraz — assim é o Deus do antigo testamento, um pai sempre insatisfeito, a quem os filhos precisam se doar inteiramente, doar seus pertences ou a vida de seus familiares como prova da sua devoção, do seu amor e de sua fidelidade. Abraão cumpre o mando divino e sai pelo mundo guiado pela ordem recebida. No Caso Schreber, este possui fortes falhas na inscrição subjetiva do nome-do-pai, ou da lei paterna. Há algo nesse processo que o registro simbólico da experiência psíquica forcluiu, deixando uma falha na inscrição da lei. Isso que o simbólico expulsou

retornou em Schreber através do real das vozes que escutava. O pai que não havia sido simbolizado, introjetado como o fora na horda primitiva, retornava no delírio de forma feroz, com vozes ensurdecedoras que, através da ausência de som, ressoavam incessantemente em Schreber. Este tenta reparar essa falha na inscrição da lei paterna através do delírio, em que o pai (Deus) fala, através dos pássaros falantes, com ele e lhe diz que ele deve ser copulado pelos raios divinos, como uma puta, para parir uma nova geração. A voz que transmite a lei em Abraão não é a mesma voz delirante de Schreber, pois esta é uma alucinação real da lei que não foi outrora (num tempo lógico) simbolizada. A lei em Abraão é um mando, um imperativo para o gozo do Outro, desse Outro não barrado que exige o amor incomensurável e insuportável de seu filho. Este imperativo diz a respeito de uma ordem da qual ele deve cumprir para gerar um novo mundo, tendo, portanto, uma nobre missão a ser cumprida.

Vivès (2006, p.02, tradução nossa) irá argumentar que é na voz que a lei se realiza: “É na voz que reside então a dimensão performativa da lei.”<sup>93</sup> É através da voz que se “imprime” algo do pai. A função paterna se dá através desse veículo sonoro, assim como a não introjeção da lei paterna e a sua forclusão também se dão pela voz, tal como em Schreber. O Deus tirânico do antigo testamento também se expressava pela voz. Através dela, impunha seus ditames, tal como o pai da horda primitiva. Na dimensão performativa da voz, encontramos a tirania do pai da horda primitiva e a rivalidade do menino com o pai no mito de Édipo. Também encontramos a possibilidade de aceitação da lei do pai que se transmite pela voz e a possibilidade de, reconhecendo essa lei e essa voz que a porta, se servir do pai. É somente dessa forma, se servindo do pai, que é possível ir além dele. Esse foi o posicionamento de Lacan ao reconhecer sua filiação freudiana. Quanto mais reconheceu seu lugar de filho frente ao pai, mais além dele pôde ir. De início, inclusive, Lacan queria ser lacaniano. Em seus momentos como psiquiatra, propôs, através da sua tese de doutorado, novas nosografias para a Psiquiatria francesa, como foi a *Paranóia de autopunição* presente no caso *Aimée* e também o *Delírio a dois*, presente no crime das irmãs Papin. No entanto, sabemos que não é por esse momento das novas descobertas lacanianas que Lacan teve seu nome inscrito na Psicanálise, mas foi num momento muito posterior a este jovem psiquiatra. Quando Lacan afirmou, com veemência em Caracas (1978) que ele era freudiano, isso já no final da sua vida, foi o momento em que mais contribuições proporcionou à Psicanálise e que teve maior reconhecimento na comunidade analítica e acadêmica. Quanto mais velho, mais pôde se reconhecer como filho de Freud e, por isso, pôde ir além de Freud. Enquanto era um jovem psiquiatra que não estabelecia filiação alguma, tentou, talvez em vão, inscrever seu nome na

<sup>93</sup> “C’est dans la voix que réside alors la dimension performative de la loi.” (Texto original).

Psicanálise e na Psiquiatria. Contudo, essa tentativa de ser lacaniano, de inscrever seu nome na Psicanálise, somente se consolidou quando afirmou ser freudiano.

A voz veicula a lei e permite a sua existência. A voz, e não necessariamente o sonoro vocal, transmite algo do Outro, do pai, que é inscrito no sujeito como lei. Esta voz paterna invoca o sujeito que se sente convocado a ir em busca desse desejo que a falta instaurou através da lei. Em Schreber, a voz é o retorno real da lei que outrora não foi simbolizada. Esta lei, não introjetada, volta de forma cruel, colocando o sujeito numa relação de objeto para o gozo do Outro: um objeto para que o Outro possa gozar. Enquanto objeto, não há desejo, pois também não há falta, porque não houve a inscrição da lei que barra o gozo do Outro. Esse gozo seguiu sem lei, sem falta, e o “sujeito” se coloca como objeto para o gozo do Outro, não se inscrevendo na lei, nem na falta e muito menos no desejo que vem a ser um derivado dos dois anteriores. Deste modo, o imperativo paterno que Schreber deve cumprir lhe é imposto pela condição de objeto na qual ele é colocado e se coloca. Abraão, por sua vez, aceita incondicionalmente esse imperativo. A voz em Abraão é uma performance do pai terrível, mas não da lei, pois o pai é aquele temível que impunha sua “lei” de forma autoritária e despótica. Não há nele inscrição da lei, ele não é guiado pelo seu desejo, mas pela crença nos ditames do pai terrível, aceitando fanaticamente suas ordens.

A voz se articula com a lei na medida em que a colocamos do lado do pai. Ao contrário do que se pode conjecturar, ela não estaria do lado materno. A voz da mãe, assim como o canto materno e o “manhês” poderiam ser considerados como os responsáveis pela instalação de uma pulsão invocante no sujeito? Sem dúvida, este é um ponto importante a se considerar. Entretanto, se a voz pode porta algo da invocação, isso que chama o sujeito, essa voz está articulada com o desejo do Outro — esse desejo do qual a lei é o significante transmitido nessa invocação que convoca o sujeito a fazer da lei seu próprio desejo. A lei, neste sentido, é transportada pela voz que a conduz, perfazendo um percurso que destina a própria vida do sujeito. A lei aí é veiculada pela voz do pai, é do lado paterno que ela se inscreve. Abécassis (2004), em seu livro *La voix du père*, explora muito bem as relações entre a voz, o pai e a lei, perfazendo um percurso atravessado pelo desejo através da incorporação da voz do pai e, por conseqüência, da própria lei.

A lei do significante serve para barrar o gozo vocal, para que o sujeito não se entregue a esse gozo desenfreado e mortífero. A voz, por sua vez, também é o veículo para a lei. Deste modo, a voz tem uma dupla referência: por um lado, a voz desempenha ou faz a performance da lei; por outro lado, e ao mesmo tempo, é a lei que lhe barra, interditando algo da voz presente no canto sedutor e mortífero da sereia materna. Cantar, ou gozar com a voz, é algo da

sexualidade, atrai o sujeito para o gozo absoluto que deve ser interdito para que a morte não advinha como efeito. Nessa interdição, a voz faz um duplo papel na medida em que ela porta a lei do pai, por um lado; e na medida em que a lei que ela porta lhe interdita. Vivès (2006, p.03, tradução nossa) resume esta articulação no seguinte aforismo: “A voz sem a lei transborda no gozo mortífero, a lei sem a voz permanece letra morta.”<sup>94</sup> O gozo mortífero da voz pode ser constatado na ópera quando a soprano grita no agudo mais alto de sua voz beirando a morte, o que efetivamente, em muitas óperas, é marcado pela morte da diva que desfalece após algum pico de agudo vocal. Em outras palavras, a voz na sua extremidade é como a vida levada ao extremo: faltam menos de dois passos para encontrar a morte. Nesses momentos, parece que a lei foi subtraída, salvo a lei maior, da morte. Contudo, a lei do significante, aquela que coloca um sentido para barrar o gozo, não está em cena.

É fato muito comum nas óperas, por exemplo, ter-se acesso ao enredo da ópera, antes mesmo de sua encenação. Isso não empobrece, em nada, o espetáculo de uma ópera, ao contrário do que aconteceria com um filme ou, em menor grau, com uma peça de teatro. Isto porque a ópera, diferentemente do cinema e do teatro, não tem uma forte inscrição naquilo que é veiculado pela lei do significante e do sentido, que seria o enredo ou a dramaturgia, mas se inscreve no real da voz como um corpo. O gozo na ópera não está vinculado à lei do significante, mas ao real do corpo que a voz põe em destaque. É no real do som vocal que o apreciador de ópera encontra seu gozo. Ademais, os enredos das óperas, ao menos das mais clássicas, são simples e, em geral, envolvem amor e morte. Neste sentido, não é o enredo que faz com que esses clássicos se perpetuem, mas o gozo lírico que a voz proporciona na execução de cada ópera.

O que insiste em cada ópera é o iterativo gozo da voz que minimiza os efeitos da lei e do sentido para dar lugar a algo que está fora do sentido, no campo real do gozo da voz. Esta oposição entre o sentido, o significante e a lei de um lado e a voz, como puro real do gozo, de outro, talvez seja a mesma oposição que já apresentamos alhures entre a fala, como um discurso de sentido, formada de significantes, de um lado; e a voz, como real do corpo, que está fora do sentido e da lei do significante, de outro. Apesar de serem diferentes, a lei requisita a voz para se efetivar e a voz necessita da lei para não ser um gozo pleno e mortal, de modo que, embora diferentes, uma requer a outra.

Se, por um lado, a lei é necessária para barrar o gozo vocal que beira a morte; por outro, a lei também depende da voz para se efetivar. A voz é o que veicula a lei, é através da voz que a lei ganha seu poder. Isso pode ser observado no canto sacro, em que a palavra de

<sup>94</sup> “*La voix sans la loi verse dans la jouissance mortifère, la loi sans la voix reste lettre morte.*” (Texto original).

Deus ou a lei divina é transmitida pelo canto e pela ladainha. Isso também pode ser observado, como já foi citado, na voz do psicótico que tenta, de forma delirante, restabelecer a lei que foi forecluída e que retorna na voz alucinada do pai. Isso não deve se confundir com o tom e timbre de vozes autoritárias que tentam estabelecer a autoridade através desse aspecto imaginário do tom ou do timbre da voz. A voz que porta a lei e a autoridade do pai não é, necessariamente, aquela voz austera, grave e alta como, por exemplo, a dos estadistas totalitários do século passado; mas uma voz que inscreve a lei. A voz do autoritarismo que vem ilustrada, por exemplo, na voz de Hitler não deve se confundir com a voz que porta a lei, por mais que esse estadista, assim como outros, apostaram que sua autoridade estaria, dentre outros fatores, vinculada ao timbre de sua voz. Sob o aspecto imaginário, realmente há relações e houve certa sedução através dessas vozes. No entanto, elas não expressavam o poder da autoridade que a lei do pai transmite, mas o autoritarismo despótico e ditatorial. O tom enfático e determinado com o qual Hitler conduzia seus discursos demonstrava uma voz ousada e firme, da mesma forma que Fidel Castro apostava na voz de seus discursos com duração não inferior a quatro horas, assim como Stalin, Mussolini e o papa Pio XII empunharam seus autoritarismos nos tons de suas vozes. Tais exemplos nos levam a considerar certa vinculação, ainda que, sob esse prisma, imaginária, entre a voz e a lei. Um pai tenta, muitas vezes, impor sua autoridade sobre um filho com o tom áspero e rude de sua voz. Isso pode ser a expressão da autoridade? A lei não reside, necessariamente, nesse tom de voz. Isso pode demonstrar justamente o contrário, é por não ter autoridade e por não portar a lei que um pai, muitas vezes, precisa apelar a uma outra voz — rude, grave, alta, e que não é a sua habitual — como forma de tentar, pela via autoritária, construir sua autoridade de pai.

É verdade que do ponto de vista social, a lei é estabelecida pelo escrito, na medida em que uma lei, ao menos em nossa sociedade, só tem validade quando é redigida e sancionada. No entanto, a transmissão da lei é mais pela voz do que pelo escrito. Ademais, não estamos, necessariamente, tratando a lei como o conjunto de regras que circulam numa constituição, por exemplo. Não é, necessariamente, a lei da constituição ou de qualquer outro código a que estamos nos referindo, mas fundamentalmente a lei que se inscreve no sujeito pela via do significante e o introduz no mundo da linguagem, da regra e da ordem social. Essa lei que, para ser escrita em letra impressa, deve estar inscrita na ordem subjetiva como significante maior. É essa lei inscrita de que trata a Psicanálise e da qual nos ocupamos nesta parte do texto. A transmissão da lei que a voz porta é fundamentalmente essa lei que vai se inscrever no sujeito muito mais que se escrever, e da qual o significante, como representante da lei, é evocado ou até mesmo invocado na voz que não é necessariamente sonora, mas uma voz da

invocação que porta o desejo do grande Outro. Sendo esse grande Outro o representante da lei, estará também essa voz portando a lei do Outro.

Moisés, por exemplo, quebra a tábula dos dez mandamentos para fazer valer a transmissão da lei pela voz. Theodoro Reik (1974), em seu livro *Le rituel – Psychanalyse des rituels religieux*, faz uma série de considerações acerca do uso do chofar nos rituais religiosos e litúrgicos do judaísmo, em especial as sonoridades desse instrumento e suas relações com a lei. Algo que Vivès (2006, p. 10) assinala: “O som do chofar não seria outro de fato que a voz de Deus, mas sob sua forma antiga de animal totêmico onde ele era colocado à morte por ocasião da cerimônia sacrificial. Nesse sentido, o chofar evocaria uma prática do gozo antes da lei.”<sup>95</sup> O chofar é uma voz arcaica do pai, aquele da horda primitiva, que tinha um gozo absoluto (não castrado) e proibia o gozo dos filhos. Certo dia, os filhos se reúnem e decidem matar o pai e comer sua carne para incorporar sua força e poder. Entretanto, ao fazer isso, eles também estavam incorporando a lei. Esta que outrora reinava pela voz autoritária e despótica do pai, agora está inscrita nos filhos. O totem é o símbolo desse pai, é o pai morto, internalizado enquanto lei subjetiva. O chofar seria então a voz do pai no totem, essa mesma voz que outrora trouxe a lei, agora também porta algo de um gozo que antes estava interdito. A voz cumpre, assim, sua dupla função: de um lado, aquela que porta a lei; de outro, aquela que conduz ao gozo. O gozo e a lei aparecem então associados na voz. De acordo com Vives (2006), é por sentir culpa que se toca o chofar, e não o contrário. Assim como o menino se masturba por se sentir culpado em desejar a morte do pai, toca-se o chofar pela culpa; e não o contrário, o que poderia parecer à primeira vista, em que o sujeito iria se sentir culpado por ter tocado o chofar, assim como por ter se masturbado.

No Seminário X, Lacan (2002, p.319) fala em mais de uma classe sobre a voz e a relação com o chofar: “Eu disse que não sabia o que se articula do Outro no *Shofar*, digamos clamor da culpabilidade, que cobre a angústia.” O chofar então representa esta voz do pai, seja de perdão ou culpa, mas a voz do pai arcaico que se faz incorporar no som do chofar. O chofar é um instrumento de sopro feito do corno de cabrito ou de caprino macho selvagem usado pelos hebreus nas sinagogas durante os rituais de celebração do *Rosh-Hashana* — fim de ano — e *Yom Kippour* — dia do perdão. Há três grupos de notas que somente se diferenciam pela mudança no ritmo: A *Tekîa* — uma longa emissão de sopro sem interrupção; o *Schebarim* — som interrompido; e a *Térûa* — som estrondante. O interessante é que o

---

<sup>95</sup> “*Le son du schofar ne serait autre en fait que la voix de Dieu mais sous sa forme ancienne d’animal totémique où il était mis à mort lors de la cérémonie sacrificielle. Sur ce versant, le schofar évoquerait une pratique de la jouissance d’avant la loi.*” (Texto original).

chofar não traz algo do sentido ou da significação, mas algo do som puro, não significável: “As notas sopradas no shofar não possuem qualidade significável, pois não se encontram articuladas sob a regência significante.” (HARARI, 1997, p. 189). Neste momento, visualizamos a voz como puro som e não como fala significante. Lacan (2002, p.286) se refere também à experiência única do chofar, “[...] do seu caráter comovente ou movente do surgimento de uma emoção [...]”, pois, para ele, o chofar “[...] repercute pelas vias misteriosas do afeto propriamente auricular [...]”.

No episódio bíblico do Êxodo (XIX, 19-20), quando Deus fala com Moisés no Monte Sinai e lhe outorga os dez mandamentos, Deus lhe transmite a lei pela via de uma voz muito poderosa, uma voz em forma de trovão, algo que o som do chofar parece tentar recuperar. É neste “som” (voz) de Deus que a lei é transmitida. “O som da trombeta aumentava cada vez mais, enquanto Moisés falava e Deus lhe respondia com o trovão”. O som do trovão também pode ser recuperado nos órgãos tubulares das igrejas, que proliferam um som grave e estremeecedor. O trovão é a própria voz de Deus<sup>96</sup>, enquanto portadora da lei e dos mandamentos divinos. Uma lei subjetivante que se torna transmissível pela veiculação que a voz oferece. Não é por acaso que Deus transmite a lei através da voz, mas ele assim o faz por saber que a eficácia da lei está associada à voz. A lei necessita desse ponto vocal para não se tornar letra morta. Da mesma forma, a voz “nua e crua” provoca um gozo que conduz à morte, sendo necessária a intervenção da lei. É desta forma que o sujeito encontra sua possibilidade de existência, como sujeito de desejo, atravessado pela lei e marcado pela falta; e não um objeto para o gozo infindo do Outro. O que faz essa mudança de posição (de objeto para sujeito) não é o sentido que a fala veicula, mas sim a voz do Outro como invocação do sujeito. Nesse momento, o sujeito se questiona: *Che vuoi?* E, a partir desse momento, pode se instaurar algo do sujeito por um questionamento na ordem do desejo que a voz porta. A ordem do desejo não está articulada com os sentidos da fala, mas com a lei do significante que promove a falta que constitui o sujeito do desejo.

No episódio bíblico citado acima, a voz de Deus que responde a Moisés em forma de trovão é representada no próprio chofar.

É necessário ressaltar que, tanto quando se trata do trono como da voz, importa esse *shofar* soando continuamente, durante o momento do pacto no monte Sinai, como pano de fundo, marcando a presença de Deus, de um Deus que desce para impor — e esse é um dado por demais interessante — uma constelação significante: o *Decálogo*, os dez mandamentos. (HARARI, 1997, p.190, itálico do autor).

---

<sup>96</sup> Em hebraico, a palavra *qol*, designa tanto trovão, quanto voz.

O chofar também representa e é soado toda vez que se faz uma aliança, tal como essa de Deus com o povo hebreu através dos dez mandamentos transmitidos a Moisés. Lacan ainda cita outros lugares em que o chofar aparece na Bíblia de Jerusalém, tal como a aliança descrita no Livro segundo Samuel ou na excomunhão de Spinoza, onde o chofar soa anunciando a excomunhão de um membro da comunidade e a renovação dos laços de pertencimento daqueles que permanecem na comunidade. Pela aliança ou pacto, a voz do chofar serve não mais como som puro, e sim como significante que estabelece a lei e firma o pacto que faz laço social. Para Lacan (2002, p.291), parece se tratar de mais de uma função vocal isso que está representado no chofar: “[...] essa função do *Shofar*, na medida em que ela também é posta em equivalência ao que em outras passagens do texto bíblico chamam o murgir, o rugir de Deus. O interesse desse objeto é de nos mostrar esse lugar da voz e de qual voz.”

Se a voz cumpre essa performace entre o gozo e a lei, cabe dizer que isso ocorre em função de um ritmo, que, no chofar, por exemplo, assume toda uma importância, assim como na voz, pois será o ritmo que dará a performace dessa voz para ora portar a lei e ora portar algo do gozo. O ritmo é o elemento que fará a encarnação da lei na voz, pois é no ritmo da voz que algo da lei se transmite. Nisso, reside a ligação da voz com a música. Se em diversos momentos desse texto fizemos uma aproximação entre a voz e a música, isso se deve pelo elemento rítmico que une essas duas coisas, esse mesmo elemento que proporciona uma performace da voz na qual ela veicula lei e gozo. A voz, para ter sua eficácia enquanto tal, depende do ritmo, pois ele é o substrato que coloca a voz em movimento — não uma noção de ritmo que inclua uma métrica e um tempo bem definido, mas um ritmo que introduza a voz num movimento fluente e vital a ponto de poder transmitir algo da lei como letra viva. Se o gozo está atrelado à voz, isso ocorre também por uma operação rítmica, pois o ritmo permite o gozo, tal como na arte lírica em que o canto da diva somente provoca um gozo por estar num ritmo que faz sua voz reverberar em sua alma. Esse efeito de reverberação somente é possível se há um ritmo que sustente esse pico agudo presente, por exemplo, no grito da soprano. É por estar num ritmo que o grito toma consonância com o corpo e provoca efeitos de reverberação capazes de provocar o gozo. Dessa forma, o ritmo está associado à voz para que esta possa portar ora a lei e ora o gozo, perfazendo um percurso que inclui a articulação dos elementos: voz, ritmo, lei e gozo.

O ritmo que está presente não é linear e contínuo com uma constância inabalável, mas é, sobretudo, um ritmo que promove quebras, um ritmo que, por ser sincopado, oscila entre o tempo e contra-tempo, promovendo a quebra e a ligação. Trata-se de algo que vem a ser a própria expressão da lei, na medida em que a lei também promove quebras e desconcertos

para que o sujeito, no contra-tempo, encontre seu tempo. O ritmo pode ser então entendido como algo que representa a lei, pois o ritmo traz a cadência, a quebra, a (des)continuidade e também a queda, como a lei que cai sobre a cabeça do sujeito. A lei cai do ar, do céu, para ter sua validade, assim como caiu de Deus para Moisés e caiu do céu para a terra. “No fato desta queda da lei simbólica do ritmo, o sujeito deixa de ser sustentado [...]”<sup>97</sup> (DIDIER-WEILL, 1995, p. 282, tradução nossa). Em outras palavras, o sujeito deixa de estar suspenso pelo eu para cair como corpo sob o efeito da lei gravitacional. Assim, o sujeito cai para encontrar o seu ritmo e cai para poder viver sua própria sideração, para tentar não passar os dias de sua existência sob o efeito suspensivo do narcisismo superegóico.

A voz, o ritmo e a lei se articulam formando uma interdependência recíproca, pois um elemento depende do outro. Na gênese, encontramos: “No princípio era a voz [...] tudo foi feito por meio dela, e, de tudo o que existe, nada foi feito sem ela” (JOÃO, I, 1, 3). E, se no começo havia a voz e tudo era feito através dela, quer dizer que a voz estava no princípio de tudo e fundava inclusive a lei da vida. A voz, nesse momento, era o próprio nada, na medida em que só existia a voz de Deus, uma voz que tinha o poder de criação. Herman Parret (2002, p.08, tradução nossa) pontua o aspecto performativo da voz de Deus: “A importância da enunciação divina é que ela é dotada de um poder de performatividade absoluto: ela efetua o que enuncia somente por sua enunciação. Trata-se, de fato, do ato performativo descrito por Austin como ‘Dizer, é fazer’.”<sup>98</sup> Portanto, a voz de Deus dizia: “Que exista a luz! E a luz começou a existir”, pois a voz criava em cima do nada ao mesmo tempo em que ela era o próprio nada. “A terra estava sem forma e vazia; as trevas cobriam o abismo e um vento impetuoso soprava sobre as águas.” (Gênesis, I, 2-3). A voz enquanto manifestação do desejo do grande Outro divino estava no princípio de tudo. Contudo, seu aspecto material, fugaz e volátil, também demonstrava que nada havia, salvo essa voz espectral de Deus. Parret (2002, p.08, tradução nossa) pontua que a potência da voz de Deus se instaura pelas suas enunciações:

De fato, esta “fala interior” é frequentemente descrita como um sopro, fala espiritual e não material, fala inaudível: já que a humanidade ainda não existia, quem poderia estar à escuta do dizer do criador? Este dizer não é dialógico uma vez que ele não faz chamado a nenhum comentário de nenhum protagonista.<sup>99</sup>

<sup>97</sup> “Du fait de cette chute de la loi symbolique du rythme, le sujet cessant d’être soutenu [...]” (Texto original).

<sup>98</sup> “L’importance de l’énonciation divine est qu’elle est dotée d’un pouvoir de performativité absolue: elle effectue ce qu’elle énonce par sa seule énonciation. Il s’agit bien, en effet, de l’acte performatif décrit par Austin comme Dire, c’est faire.” (Texto original).

<sup>99</sup> En effet, cette ‘parole intérieure’ est souvent décrite comme un souffle, parole spirituelle et non pas matérielle, parole inaudible: puisque l’humanité n’existe pas encore, qui pourrait être à l’écoute du dire du créateur? Ce dire n’est pas dialogique puisqu’il ne fait appel à aucun commentaire d’aucun protagoniste. (Texto original).

Didier-Weill (1995, p.46, tradução nossa) nos chama atenção para essas três formas de nomear o real que seriam: confusão (sem forma e vazia), trevas e abismo. O que havia era um real. Esse nada que aparece como sem forma, trevas e abismo é o puro real, mais exatamente, o real da voz na medida em que esta é sem nada, sem forma, escura e está num abismo, na medida em que cai. No entanto, essa voz porta um imperativo performativo capaz de criar o mundo. Herman Parret (2002) situa esta voz como uma pura enunciação, uma voz silenciosa, não sonora, até porque, como citamos acima, não haveria ninguém para escutá-la. Trata-se de um sopro “espiritual”, no sentido que vêm do psíquico e não do orgânico, uma palavra inaudível, no sentido que é um sopro não materializado no meio fônico e uma palavra espiritual. Se a voz está no princípio, ela está no princípio da lei, dos comandos divinos, dos imperativos de Deus que se realizam única e exclusivamente pela força da voz. É claro que não se trata da força da voz no seu aspecto fonético ou fônico, mas o quanto a voz está associada com o desejo do grande Outro que cria o mundo e legisla sobre ele. A voz do criador é também lei na medida em que instaura a ordem: “[...] a performatividade radical de Deus está em sua criação assim como em sua legislação, esferas da necessidade metafísica e da obrigação moral.”<sup>100</sup> (PARRET, 2002, p.09, tradução nossa). Há algo na enunciação divina que se faz pelo desejo, na medida em que esse Deus assume o lugar de grande Outro. Esse desejo nada tem a ver com o som da voz, mas com a voz enquanto invocação — aquela que porta o desejo — algo que Parret (2002), enquanto filósofo da linguagem, chama de “gesto”, mas que se aproxima muito dos pressupostos psicanalíticos defendidos nessa tese. Vejamos o que diz Parret (2002, p.09, tradução nossa) sobre o assunto: “A enunciação de Deus se revela um dizer sem voz. É assim que o dizer de Deus está mais no gesto que na voz. Quando Deus ‘enuncia’ criando, legislando, o silêncio reina.”<sup>101</sup> No entanto, é preciso situar algumas diferenças entre isso que diz o filósofo da linguagem e o que tentamos dizer em nosso trabalho. Parece que Parret valoriza muito a enunciação, enquanto nós valorizamos a voz. Esta, para Parret, é concebida como sonora e, no momento da criação, em que não há som, ele introduz o termo “gesto”. Nós, por outro lado, tomamos a voz (independente de ser ou não sonora) como invocação — aquela que pode portar o desejo — e não como gesto. Contudo, em relação a este momento da criação, estamos de acordo frente aos seguintes pontos: em primeiro lugar, trata-se de uma voz inaudível, performativa e criadora; em segundo lugar, esta

<sup>100</sup> “[...] la performativité radicale de Dieu est dans sa création aussi bien que dans sa législation, sphères de la nécessité métaphysique et de l’obligation morale.” (Texto original).

<sup>101</sup> “L’énonciation de Dieu se révèle un dire sans voix. C’est ainsi que le dire de Dieu est plus dans le geste que dans la voix. Quand Dieu ‘énonce’ en créant, en légiférant, le silence règne.” (Texto original).

voz não é dialogada, quer dizer, não encontra um pequeno outro para dialogar; em terceiro lugar, não se trata de uma voz sonora; por fim, trata-se de uma voz que engendra ou porta a lei através do enunciado performativo e criador.

Totalmente diferente da voz de Deus no momento da criação é a voz de Deus quando este fala a Adão, ainda no Livro do Gênesis. Neste momento, há um diálogo entre os dois, um dizer que é enunciativo, interlocutivo, comunicativo e discursivo. Neste diálogo, há uma comunicação — falha, na medida em que o dizer de Deus não teve a mesma força em que na criação. Deus diz a Adão para não comer o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. Porém, este dizer não teve efeito, foi comunicativo e fraco, diferente do dizer da criação que mostrou uma voz performativa e eficaz. Esta eficácia mostra o quanto o dito comunicativo é fraco e falho se comparado com o dito performativo da lei que mostra a força do desejo do Outro. Dessa forma, perfila-se a voz como essa invocação que está no princípio de tudo e que tudo cria, e a lei como a ordem, o mando que esta voz porta, ou seja, a lei que a voz faz cumprir. Por outro lado, percebemos que aquilo que Deus proíbe a Adão (não comer o fruto proibido) é justamente o que ele faz. A lei e a falta imputadas a Adão o fazem despertar para o seu próprio desejo. Neste sentido, houve um dizer forte, não pelo seu aspecto comunicativo, mas por despertar o desejo através de uma proibição, de uma lei. Na psicanálise, podemos dizer que o “fazer” do psicanalista não é dialógico ou interlocutivo. O paciente não conversa com o analista. O que está em jogo é a voz como real do corpo em cena, uma voz evocativa, que evoca os murmúrios, os sons corporais, os gritos, os suspiros, os choros. Enfim, trata-se de uma voz que remete não a um conteúdo, tal como ocorre num diálogo, mas que remete a um sujeito suportado pelo desejo que lhe habita.

O ritmo, como elemento terceiro dessa articulação, entra em cena no momento da criação quando consideramos que o ritmo é o pulsar da vida, ou a própria vida. Se a voz é a vida ou/e gera a vida, então, essa voz, que estava no princípio, portava o ritmo ou, no mínimo, dava ritmo ou vida às coisas que produzia. O ritmo, como sinônimo de vida e movimento — aquilo que faz o sujeito “andar” —, também surge num momento mais avançado da criação, quando Deus percebeu que não havia homem para cultivar o solo e “Então Deus modelou o homem com a argila do solo, *soprou-lhe nas narinas um sopro de vida*, e o homem tornou-se um ser vivente.” (Gênesis, II, 7, grifo nosso). Este sopro, que dá vida, é o ritmo e a voz conjugados. De um lado, esse sopro é voz, pois é um puro corpo da voz, destituído de todo e qualquer significante; por outro lado, também é ritmo, na medida em que esse sopro coloca o sujeito em cadência, no compasso rítmico do seu pulsar, podendo, a partir de então, fluir no mundo, não permanecendo como natureza morta, mas como natureza viva. Nesse momento, a

voz se articula com o ritmo, mas não com a lei. A articulação com a lei vem no momento dos comandos que são dados. Cabe ainda precisar que este sopro, que dá vida ao homem, é diferente daquele sopro que, no princípio, reinava impetuoso sobre as águas. Isto porque o sopro que dá a vida ao homem está articulado com a voz e faz ritmo, compasso com a voz. Neste sentido, promove uma interação que dá vida e movimento cadenciado. Já aquele outro sopro é o caos absoluto, é o real indescritível, que está fora da cadeia, que não entra no ritmo, que não tem andamento nem compasso, é um turbilhão forte, impetuoso e desorientado. Trata-se de um sopro aritmico, que não se configura como elemento vocal, muito menos musical, sendo, portanto, a expressão do puro real: indefinível.

Sobre esse momento da criação, em que havia apenas a voz, podemos dizer que no começo era o verbo, isso quer dizer, no começo era o traço unário — o traço unário enquanto inscrição de um puro grito, de uma voz real que faz uma marca, um traço. É este traço que se encontra no início. É um traço unário vocal, inscrito como traço no real. Na coletânea de artigos intitulada *Au commencement était la voix*, organizado por Marie-France Castarède e Gabrielle Konopczynski, encontramos diversos artigos que portam discussões em torno da questão desse princípio. Para Alain Didier-Weill (1995, p. 44, tradução nossa): “É a este nível que intervém a distinção entre a criação do buraco do *Urverdrängt* (não *Fiat Lux*, mas *Fiat buraco*) e a nominação desse buraco.”<sup>102</sup> O buraco vem a ser esse real inominável, essa falta absoluta. Era essa falta que estava no princípio de tudo e, como tal, sustentava uma posição fundadora, pois, a partir desse buraco, foi possível construir o mundo. Nesse momento inicial da criação, nesse puro real, não havia lei, apenas o caos. O sopro violento sobre as águas era o caos, o real, sem ordem, que é barrado pela lei que a voz porta quando diz: “Que exista a luz!” A partir de então, o real desordenado começa a ser silenciado para advir um outro sopro, esse da voz de Deus, como pai criador, que cria nomeando. Por um gesto performativo de enunciação, Deus cria nomeando as coisas do mundo. É o pai do nome que transmite uma ordem e uma lei. E aqui temos a articulação da voz e da lei. Há, em outro momento da criação, como já mencionamos, uma outra articulação da voz com o ritmo, será um outro sopro, aquele que dá vida a Adão. Este, então, se articula com o ritmo na medida em que coloca Adão em movimento.

Ainda há, no momento da criação, a voz de Deus que conversa com Adão no jardim do Éden. No entanto, aqui a voz tem um outro estatuto, discursivo e interlocutivo, na medida em que se trata de um diálogo entre os dois. A voz adâmica, neste momento, não é criadora

---

<sup>102</sup> “*C’est à ce niveau qu’intervient la distinction entre la création du trou de l’urverdrängt (non pas Fiat lux mais Fiat trou) et la nomination de ce trou.*” (Texto original).

nem evocativa ou invocativa, mas interlocutiva e nomeadora. Adão posiciona seu dizer do lado da nomeação, aquele significante inicial que instaura um nome próprio. De acordo com o Livro do Gênesis, Deus apresentava os animais a Adão e este os nomeava. O que está em jogo nesse momento é o aspecto simbólico da nomeação, o significante primeiro que instala o nome. Neste sentido, a voz de Adão não é invocativa, nem performativa tal como a divina na criação, mas é nomeadora: “A palavra de Adão somente faz nomear, e estes nomes são gerados por uma criatividade que joga sobre o arbitrário e o contingente.”<sup>103</sup> (PARRET, 2002, p.20, tradução nossa). A voz em Adão está inscrita no discurso simbólico, um discurso fundador, na medida em que o nome próprio é o S1. No entanto, também está inscrita no registro simbólico da experiência psíquica, através de um S2. Trata-se de uma nomeação que se dá no interior da linguagem e, portanto, é plenamente discursiva, sonora, articuladora e nomeadora. Já a voz do criador não é dialógica, interlocutiva, nem mesmo está situada no interior de uma linguagem previamente dada, mas é uma voz invocativa, performativa, criadora e legisladora.

Em resumo, teremos três tipos de sopros (*qol/voz*) em três momentos diferentes no Livro do Gênesis. No primeiro momento, surge o sopro real e turbulento, próximo do caos, desarticulado e violento, aquele no qual se encontrava o universo antes da criação. Nesse momento, não temos nem voz, nem lei, nem ritmo, apenas uma espécie de voz forte e violenta que é o “vento impetuoso”. No segundo momento, surge o sopro da voz de Deus que diz o imperativo/performativo *Fiat lux*. Nesse momento, temos uma voz articulada com o significante e, sobretudo, com a lei significante. Nessa articulação, a voz é aquela que porta a lei. A voz não é mais aquele sopro violento e turbulento, mas algo que imprime a lei pelos significantes que veicula. No terceiro momento, surge o sopro que dá vida ao Homem. Nesse momento, temos um sopro articulado com o ritmo, na medida em que este sopro provoca uma fluência no homem que faz com que ele entre em movimento e em contato com os demais seres da criação. Esse ritmo é um elemento de interação e articulação do homem com os outros seres. A voz (sopro) promove então o ritmo e a cadência de Adão. Dessa forma, temos os três diferentes sopros em cena na gênese do mundo. A esses se acrescentam outros dois momentos vocais do *Gênesis*, nos quais a voz não é invocação, mas ela está a serviço da fala, do discurso e da comunicação. São eles: a passagem em que Deus conversa com Adão no jardim, neste momento, como já salientamos, a voz é comunicação interlocutiva; e o momento

---

<sup>103</sup> “*La parole d’Adam ne fait que nommer, et ces noms sont génères par une créativité qui joue sur l’arbitraire et le contingent.*” (Texto original).

da nomeação dos seres por parte de Adão. Aqui a voz é nomeadora, discursiva, sonora e simbólica.

Acerca do momento da criação, o *Fiat Lux*, poderíamos considerar que não se trata de colocar a luz ou a plasticidade do mundo num momento inicial, pois sabemos que antes mesmo da luz — que permite a visão e a contemplação daquilo que é plástico — há a voz, que está no centro da criação. Antes da criação da terra, do céu e da luz, havia apenas Deus, que existia a partir dessa voz criadora. Como Parret (2002, p.10, tradução nossa) nos lembra, o paraíso é sonoro: “Se a gente se interessa pelo *Paradiso*, isto não é para descrever sua luminosidade, mas sua sonoridade.”<sup>104</sup> Dessa forma, podemos dizer que o importante não foi o *Fiat Lux*, mas o *Fiat Vox*, tal como Jean-Michel Vivès nomeou seu seminário na Universidade de Nice Sophia-Antipolis no ano 2005-2006. No início, havia a voz, e a voz era Deus, aquela voz fundadora, tal como sustenta o já citado evangelho de João (I, 1). Esta voz, no princípio, representava a falta absoluta, um nada, mas também ela era a possibilidade de criação, a possibilidade da existência do mundo, do sujeito e da vida. A voz instaura o sujeito no mesmo momento em que ela representa a falta, esta mesma falta que estava no princípio. A voz veio dar ordem ao caos absoluto em que a terra e o firmamento se encontravam, possibilitando a vida. Em resumo, no começo era a voz...

#### 4.10) A voz e o tempo

Abordar o tempo não é nada fácil. Faz-se necessário um recorte para definir de que tempo estamos tratando, pois podemos citar, apenas a título ilustrativo, as várias tomadas desse tema no arcabouço psicanalítico: o tempo lógico, o tempo de uma sessão, os tempos da pulsão, os tempos do desejo, a atemporalidade inconsciente, os tempos da lei, o tempo a *posteriori* e o tempo subjetivo. Podemos excursionar também em outras áreas, encontrando as referências ao tempo na teoria musical como marcação, andamento e cadência, ou também quebra, como na síncope — em que a marcação sofre uma ruptura, que, por mais iterativa que seja, como é o caso do samba, reinscreve essa ruptura e seguimento a cada vez. No caráter iterativo do samba, continuidade e descontinuidade configuram o tempo da marcação que compõe esse ritmo. Na Lingüística, o tempo pode ser entendido como absoluto. Neste caso, teremos uma cristalização da língua. Tal cristalização pode ser entendida como relativa se considerarmos que a língua está em constante mudança através do tempo. Temos, ainda, o tempo lingüístico da diacronia, em que há uma língua que se perfila num tempo, e o tempo

<sup>104</sup> “*Si on s'intéresse au Paradiso, ce n'est pas pour en décrire sa luminosité mais sa sonorité.*” (Texto original).

sincrônico, em que os fatos lingüísticos ocorrem de forma simultânea. Os tempos lingüísticos expressos nos dois eixos, diacronia e sincronia, apresentam, respectivamente, a ordem da sucessividade e da simultaneidade<sup>105</sup>. Na Literatura, teremos a fugacidade do tempo, e uma não cronologia, assim como as narrativas podem jogar com o tempo de cada personagem e época.

Iremos nos deter algumas linhas para esboçar o que Saussure havia colocado a respeito do tempo. Não estamos nos referindo a um Saussure canônico, “oficial”, aquele que ficou amplamente conhecido através do *Curso de Lingüística Geral*, mas a um Saussure polifônico, “extra-oficial”, que também está presente no *Curso*, mas que, fundamentalmente, aparece nos manuscritos e nos anagramas. Este Saussure tem uma verdadeira obsessão pelo tempo. Esta obsessão foi atenuada na versão oficial do *Curso*, mas, nos Manuscritos, percebe-se mais do que uma reflexão sobre este ponto. “[...] a questão do tempo cria para a Lingüística condições particulares, até mesmo uma questão central e podendo chegar a cindir a Lingüística em duas ciências.”<sup>106</sup> (SAUSSURE, *apud* PARRET, 2002, p.62, tradução nossa). Saussure argumenta em favor de um duplo sentido do tempo: continuidade e transformação. Para ele, a língua se continua e se transforma, o tempo altera os signos lingüísticos da mesma forma que proporciona uma continuidade. Saussure não estabelece se esse tempo é cronológico, cosmológico, objetivo ou natural, mas isso também não tem relevância para nossos estudos e considerações. Encontramos, nos Manuscritos que atualmente se situam em Harvard, um tempo linear como modo de intervenção do tempo na fala<sup>107</sup>. Nesse tempo, Saussure parece dar valor à questão da sonoridade: “Localização no tempo. Mas somente localiza-se em relação à sonoridade, não em relação a um fonema.”<sup>108</sup> (SAUSSURE *apud* PARRET, 2002, p.65, tradução nossa). Temos então um Saussure que entende o tempo mais perto da sonoridade do que da semiologia. Sendo assim, trata-se de um pressuposto que pode estabelecer relações com o ritmo e a voz. O tempo da sonoridade é o tempo do ritmo, assim como é também o tempo da voz. Neste sentido, essa teoria de Saussure se aproxima da articulação que estamos tentando defender que trata a voz indissociada do ritmo. Para nós, ritmo e voz perfazem um trajeto simultâneo e sincrônico na construção da sonoridade.

<sup>105</sup> Para se ter um apanhado filosófico e semiológico a respeito da questão do tempo, sugerimos a leitura do livro *La voix et son temps* de Herman Parret. Bruxelles: Ed. DeBoeck Université, 2002.

<sup>106</sup> “[...] la question du temps crée à la linguistique des conditions particulières, voire une question centrale et pouvant aboutir à scinder la linguistique en deux sciences.” (Texto original).

<sup>107</sup> A este propósito ver: ARRIVÉ, Michel; NORMAND, Claudine. **Saussure aujourd’hui**. Paris: Presses de l’Université de Paris X, 1955.

<sup>108</sup> “Localisation dans le temps. Mais on ne localise que par rapport à la sonorité, pas par rapport à un phonème.” (Texto original).

Interessa-nos, sobretudo, estudar as relações da voz com o tempo num recorte que venha ao encontro dos nossos propósitos que tratam de articular, como já é sabido, a voz, o ritmo e o inconsciente. A Literatura, por exemplo, nos ensina, através da aliteração<sup>109</sup>, que, respeitando determinado tempo, os vocábulos quando colocados repetidamente de forma simétrica sugerem a feitura de um som vocal. Diferentemente de uma onomatopéia, em que se expressa a imitação do som, a aliteração é a sugestão do som que não está no vocábulo, mas na sua vocalização. Esse ritmo que a aliteração promove sugere a constante reinscrição do som de um vocábulo num tempo fixo, proporcionando uma métrica que, por seu caráter repetitivo, pode levar a uma supressão temporal pela própria fugacidade do tempo. Vejamos, por exemplo, uma estrofe do poema *Violões que choram* do Dante Negro, o catarinense Cruz e Souza (apud NICOLA, 1991, p. 163):

Vozes veladas, veludasas vozes,  
Volúpias, dos violões, vozes veladas,  
Vagam nos velhos vórtices vorazes  
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas...

É interessante notar como o poema, coincidentemente, traz as vozes veladas, veludasas e volúpias, que são justamente o que estamos discutindo nesta tese. Talvez, durante todo o trabalho, estejamos abordando as duas faces da voz que se configuram como cara e coroa de uma mesma moeda, a saber, as vozes veladas e, ao mesmo tempo, voluptuosas. Isso dá um tom de sedução para a voz, pois ela traz algo de velado, gerando uma voluptuosidade, uma sexualização da voz. Temos aí, ainda mais próximo, o caráter sexual da voz, aquele mesmo definido na Psicanálise como objeto *a* da pulsão invocante. A voz velada traz à tona o velado do sexo, a repressão da voluptuosidade, mas também, como já foi visto, o gozo e a morte. O aspecto veludoso da voz talvez se encontre nessa volúpia que a voz velada porta, mas que cai por terra com o gozo ínfimo que conseqüentemente leva à morte.

Mas não é exatamente esse viés que nos interessa nesse poema de Cruz e Souza, e sim a relação frutífera que ele proporciona quando articula a voz, o ritmo, o tempo, a repetição e a musicalidade. Nessa articulação, ele demonstra algo que ultrapassa a riqueza dos significantes ali postos: o som. Este é o que Cruz e Souza traz de mais poderoso e invasivo. Ao ler o poema, entramos numa métrica que — para além do recurso estético característico dos poemas do simbolista catarinense — nos conduz a uma sonoridade em que o vocábulo repetido parece extrapolar o seu próprio fonema para encontrar um som ritmado, que se destaca em detrimento dos significados que poderiam ser veiculados pelo poema. O tempo estabelecido para a

<sup>109</sup> “Repetição de fonema(s) no início, meio ou fim de vocábulos próximos, ou mesmo distantes (desde que simetricamente dispostos) em uma ou mais frases, em um ou mais versos; aliteramento, paragramatismo.” (FERREIRA, 2004, p. 98).

repetição de cada vocábulo recupera o ritmo e a voz. Nesse encontro entre ritmo e voz, está em jogo uma estética vocal desprendida de todo e qualquer sentido. Essa supressão do sentido faz emergir a vocalização, algo de um gozo vocal muito próximo daquele que abordamos em relação à ópera. Parret (2002, p.161, tradução nossa) diria tratar-se, simplesmente, da “[...] policronia dos tempos da voz polifônica [...]”<sup>110</sup>. A genialidade de Cruz e Souza, ao menos em nossa análise, o que não exclui outras, é o fato de fazer do texto escrito uma obra sonora, um texto vocal, musicalizado em suas vogais que reverberam iterativamente um som. Quanto mais esse som é repetido, mais se desprende do tempo e da significação, tornando-se independente da cadeia temporal, algo que bordeia o real sonoro de uma voz acústica que faz eco. Isso ocorre de forma muito parecida com uma brincadeira infantil, em que as crianças se colocam a repetir incessantemente uma mesma palavra até o ponto em que ela se descola do seu sentido e do tempo de execução, permanecendo um puro som reverberante que provoca um gozo pelo seu completo *non sense*, um gozo que reside no estético sonoro da voz desvinculado do tempo e do significante.

É comum encontrarmos análises dos poemas de Cruz e Souza que valorizam outros aspectos de sua obra, tal como os símbolos, as posições universalizantes do sofrimento e da angústia do ser humano e, é claro, a obsessão do poeta pela cor branca ou por tudo aquilo que sugere alvura. Porém, nos é mais interessante o lado *Verlaine* de Cruz e Souza, em que a musicalidade assume o ponto principal de sua obra, tal como estávamos expondo no parágrafo anterior, e nos conduz a um lirismo que fundamentalmente articula os elementos: voz, ritmo, tempo e música.

A repetição, presente não somente nos poemas de Cruz e Souza, mas na grande maioria dos poetas simbolistas, nos conduz a pensá-la de forma articulada com a diferença. Não estamos, necessariamente, tratando aqui do conceito de repetição na Psicanálise. A repetição, nos poemas de Cruz e Souza, se faz com diferença, apesar de, muitas vezes, ser um mesmo vocábulo que se repete. Ele provoca, em termos de sonoridade, uma musicalidade e um ritmo que não são da ordem da igualdade ou de uma reprodução do idêntico, sem diferenças, mas da ordem de uma repetição com diferenças que se engendra a cada vocalização. A repetição, nesses poemas, pode até dar a impressão de que há algo de idêntico que volta a cada vez que um mesmo fonema é repetido. No entanto, o fonema se descola da sua posição de fonema — aquela que o concebe como: “Unidade mínima distintiva do sistema sonoro de uma língua” (FERREIRA, 2004, p.919), ou, em outra definição, em que “[...] o fonema não é um som, mas uma entidade sonora abstrata manifestada através de certos sons.”

<sup>110</sup> “[...] *polychronie des temps de la voix polyphonique [...]*” (Texto original).

(MAIA, 1991, p.21) — para se colar a posição de uma partícula sonora indistinta do sistema musical vocal. Esse sistema não forma unidades, nem mínimas, nem máximas, mas um som vocal ritmado. O que se destaca não é o fonema como unidade sonora distintiva, que se atrela a um conceito e forma um signo lingüístico, tal como definiu Saussure (2002) em seus célebres cursos; mas, fundamentalmente, o que se destaca é a pura repetição do som que nos conduz muito mais à musicalidade e à ritmicidade vocal que aos possíveis signos que possam ser transmitidos.

Se o fonema abandona sua posição enquanto tal para ascender a outra posição de uma partícula sonora indistinta no sistema musical, o que se repete não é o que há de idêntico no fonema — isso se há algo de idêntico, e até porque esse já não o é mais —, mas uma cadência sonora que é interrompida pela descontinuidade que o ritmo introduz através de seu movimento de ligação e ruptura. A cada um desses movimentos (ligação e ruptura), algo se inscreve nesse sistema musical que lhe imprime diferenças e não uma repetição idêntica e absoluta. É a (re)inscrição de um novo tempo no lirismo poético que perfaz um ritmo singular e distinto. Essa mesma inscrição temporal permite que o ritmo nunca seja idêntico, mas que, a cada nova inscrição, algo de diferente surja, fazendo do ritmo algo vivo e dinâmico. Caso contrário, poderia-se, *grosso modo*, dizer que o samba, por exemplo, não seria criativo, uma vez que estaria sempre repetindo uma cadência. Assim o é, ele sempre repete uma mesma cadência, mas, a cada vez que repete, algo de diferente se insere, fazendo com que ele nunca seja exatamente o mesmo, por mais semelhanças que possa haver entre a execução de um mesmo ritmo em tempos diferentes. Aí reside a riqueza criativa e pulsante do samba, que nunca morre; muito pelo contrário, provoca um despertar pulsante, diverso e inovador. Atrás dele, “[...] só não vai quem já morreu”.

Ademais, para concluir essa polêmica, parece ser um consenso entre foneticistas que um determinado enunciado nunca se repete de forma idêntica, por maior que sejam suas aproximações. Poderíamos dizer que a voz está para a polifonia assim como o tempo está para a policronia. Se isso ocorre na produção vocal, poderíamos transpô-lo para a produção rítmica, resultando a polirritmia. Vejam, por exemplo, o que disse a professora Eleonora Albano a respeito da repetição de um determinado enunciado:

Você sabia que, por maior que seja a semelhança auditiva entre dois enunciados, as medidas físicas utilizáveis na sua descrição dificilmente atingem valores idênticos? A razão disso é que as condições exatas de produção de um enunciado nunca se repetem. Há, no máximo, aproximações — nunca identidades. Assim, mesmo o físico tem de estabelecer critérios de classificação para dizer que o som que produzo agora é o mesmo que produzi há pouco. Isso, incidentalmente, vale também para outros fenômenos acústicos que não a fala. (MAIA, 1991, p.10).

O que estamos aqui articulando talvez extrapole uma possível análise do poema simbolista que havíamos nos proposto a discutir, mas introduz novos elementos que nos fazem pensar a relação entre a voz, o ritmo, o tempo e a música. Esses elementos podem ser resumidos em voz e ritmo, na medida em que o tempo e a música estão inseridos no elemento rítmico, ou mesmo, no elemento vocal. A voz e o ritmo são dois elementos que se clamam um ao outro, pois o ritmo é aquilo que dá possibilidade à voz, permite sua cadência, sua excecussão, assim como a voz incita o ritmo, pois, através dela, o ritmo se mostra. Deste modo, a voz e o ritmo são elementos que se articulam e operam de forma conjunta e recíproca. “[...] ouve-se várias ‘vozes’ superpostas na voz, e todas estas vozes que se combinam polifonicamente, portam seu próprio tempo. Todo um buquê de temporalidades constitui assim o tempo da voz.”<sup>111</sup> (PARRET, 2002, p.166, tradução nossa).

A questão do tempo nos é importante nesse momento, pois é impossível pensarmos o ritmo descolado do tempo. O ritmo é uma execussão temporal, algo que ocorre dentro de um tempo, é a marcação, andamento de um tempo, assim como pode muito bem ser a sua negação, quando, por exemplo, se executa um ritmo no contratempo ou ocorre a própria síncope. Há um diálogo entre ritmo e tempo, assim como o tempo também tem sua própria ritmia. Talvez, tempo e ritmo, em alguns momentos, se confundam, pois eles são apenas desdobramentos de um no outro. Deste modo, quando articulamos tempo e voz, estamos também articulando ritmo e voz, que vem a ser o tema central de nosso trabalho. Ademais, não há como concebermos a voz fora de suas temporalidades. A polifonia vocal se dá em função de uma policronia e de uma polirritmia. Tempos e ritmos, além de plurais, podem ser também contraditórios. Isso faz com que a polifonia nem sempre seja sinfônica, mas engendre um sistema capaz de proporcionar a polifonia vocal, da qual emana toda a riqueza da voz.

Nessa temática da pluralidade vocal, Parret (2002) investiga e classifica essas vozes em enunciante, narrativa, modalizada. Para os nossos propósitos neste trabalho, não iremos nos deter em cada uma dessas vozes, até porque Parret trata das vozes do discurso gramatical e retórico, enquanto nós estamos interessados nas vozes do corpo. Isso não exclui as vozes do discurso, mas trata-se de estudar a voz no seu aspecto corporal, rítmico e sexual. Há também os tempos da melodia e do ritmo. Os tempos da melodia permitem a harmonia da voz, enquanto que os tempos do ritmo permitem a polirritmia que engendra o movimento e a cadência. Cabe, talvez, neste momento, lembrar da tese defendida por Theodor Lipps, a

---

<sup>111</sup> “[...] on entend plusieurs ‘voix’ superposées dans la voix, et toutes ces voix qui se combinent polyphoniquement, portent leur propre temps. Tout un bouquet de temporalités constitue ainsi le temps de la voix.” (Texto original).

*Rythmus-Theorie*, na qual ele dá um papel importante para o ritmo, tanto na música quanto no aspecto psicológico. Para ele, a música, no nível profundo da vida anímica, é ritmo, e o ritmo é simplesmente inconsciente. Lipps propôs, então, uma concepção de música enquanto ritmo, no nível psíquico. Este ritmo seria puramente inconsciente.

A voz é aquilo que atravessa o tempo. Se Deus sempre se comunicou com os humanos através da voz, não estaria ela num patamar que atravessa o tempo, diferentemente do olhar e da visão que requerem um tempo presente? Deus, diferentemente dos santos e de Nossa Senhora, nunca fez aparições ou se mostrou de forma plástica, através de uma imagem, mas sim pela sua invocação, pela sua voz que faz chamado e que é também meio de comunicação. Neste sentido, a voz não está presa ao momento presente, mas pode atravessar os séculos, como algo que se continua. O caráter fugaz e espectral da voz faz com que ela possa perpassar o tempo, assim como o príncipe Hamlet, que, apesar de ver o fantasma de seu pai, somente teve certeza de que realmente se tratava de seu pai (Ato I, cena V) quando este lhe falou. Através de sua palavra e de sua voz, o espectro consegue transmitir a Hamlet o imperativo da vingança.

Fundamentalmente deve-se notar o papel da voz nisso que lhe é atribuído, ou seja, a confiança de Hamlet no fantasma vem a partir da voz no momento em que o fantasma lhe fala. Portanto, o que está em cena é algo da voz muito mais do que do olhar. Trata-se da mesma voz que fica ressoando em Hamlet os ecos da vingança, que ele não consegue executar. A voz é muito mais presente do que a presença do espectro. A voz diz: “Sou o espírito de teu pai” (SHAKESPEARE, 1999, p. 30), e Hamlet acredita.

A voz que tem efeito como lei e ordem é aquela que corta o tempo cronológico para voltar e reaparecer na dinâmica interna do sujeito. O espectro paterno tem poder em Hamlet pela força de sua voz. O espectro é a própria voz, voz de um pai que insiste em retornar. Na prática clínica, encontramos muitos exemplos do soar e ressoar da voz paterna que faz eco no sujeito, não da maneira espectral que aparece em Hamlet, mas de uma maneira fantasmática — no sentido psicanalítico do termo, tal como o abordamos no primeiro capítulo desta tese. Neste sentido, a voz do imperativo paterno se inscreve de forma muito forte no sujeito, como uma cruz que ele deve carregar, ou uma missão a ser cumprida. O fantasmático, nesta acepção, não é o espectral, mas aquela voz que se inscreve no sujeito e o constitui enquanto tal, pouco importando se esta voz foi dita em vida, redita, alucinada, sonhada ou surgiu de outra forma qualquer. A presença material do pai não é o mais importante. Não se questiona se o pai é terrível (como no mito da Horda primitiva), irreal (como Deus que fala a Abraão), alucinado (como no delírio de Schreber), espectral (como em Hamlet), mas o que importa é a

voz do pai que se configura como lei, como imperativo que se inscreve no sujeito e faz desse um sujeito de linguagem. Este sujeito que é submetido à ordem simbólica e, ao mesmo tempo, está em conflito com ela por desejar a morte do pai, a morte de Deus, a queda da lei e a expectativa de um gozo pleno e absoluto. É nesse conflito entre gozo e ordem, entre gozo e lei, que o sujeito é inscrito no desejo, um desejo sempre desconhecido, que faz do sujeito seu servo, opositor ou realizador.

O que se passa com Hamlet, no tocante a essa voz espectral que lhe dá uma missão a ser cumprida, não seria da mesma ordem daquela voz que Abraão também ouve acerca de uma missão a ser cumprida? Não estaria a voz, nesses dois casos, também relacionada, enquanto “missão” a ser cumprida, com o imperativo alucinatório do presidente Schreber? Haveria algum entrelaçamento entre o que se passa com Abraão, Schreber e Hamlet? Seria a voz, nesses casos, um veículo para representação paterna da lei? A voz, presente no enredo desses personagens, não seria a possibilidade de efetivação da lei como letra viva e operante? Para responder a essas perguntas, podemos simplesmente dizer que a voz está fortemente associada ao pai e à lei, contrariamente a alguns estudos, principalmente sobre o autismo e o “manhês”, que a posicionam do lado materno.

Fundamentalmente, a voz pode portar, transmitir e ser veículo da lei, na qual o pai é representante. Em suma, a voz é aquilo que pode fazer com que a lei do pai seja transmitida. É isso que encontramos no centro da dramaturgia de Abraão, Schreber e Hamlet, guardando, é claro, as diferenças que lhe são pertinentes. Dentre tais diferenças, destaca-se o que cada um desses personagens fez ou não fez da lei que lhe foi transmitida pela voz paterna. Em breves palavras: Abraão, como já foi abordado alhures, ao ouvir os comandos do pai celeste, os cumbre como um filho obediente e crente naquilo que ouve de Deus. Escuta essa voz que se passa sem a visão do pai celeste e apenas crê e cumpre os mandamentos da voz divina. Schreber, por sua vez, forcluiu a voz que porta a lei do pai, expulsou a lei do simbólico de forma a ela não se inscrever em seu ser; mas, aquilo que fora forcluido retornou alucinatoriamente em uma voz interna, atormentadora, que o subjulgava, que o ofendia, que o chamava de puta, que o fazia objeto de uma copulação para, alucinatoriamente, cumprir uma missão que não foi simbolizada. Schreber não foi invocado, a voz do pai não se inscreveu nem como desejo, nem como falta, apenas foi expulsa para retornar, em outro momento, como delírio. Este delírio não mantinha nenhum laço, nem com a realidade do mundo nem com a realidade social, era um delírio lógico e enriquecedor em que se tornaria mulher para ser copulada por Deus e dar a luz a uma nova geração. No que se refere a formação de um novo povo, seria uma missão muito parecida com a de Abraão se não fosse o seu caráter

delirante. Abraão, de uma forma ou de outra, fez laço social, teve seguidores na sua crença e devoção “colante” ao pai, enquanto Schreber morreu louco num hospício.

O que se passa com o príncipe Hamlet é que ele acredita na voz paterna. A lei lhe é transmitida através da voz do espectro de seu pai, porém ele é inibido na sua missão de vingança por ter algo do seu desejo manifestado no desejo do criminoso. “Claudio é uma versão de Hamlet, que realiza o desejo de Hamlet.”<sup>112</sup> (LACAN, 1959, tradução nossa). Hamlet é impotente, não consegue fazer com que a lei se cumpra, não se (re)encontra com o seu desejo. A voz, como transmissão da lei, não é refutada, como o fez Schreber, nem cumprida com devoção e submetimento fanático, como o fez Abraão. Hamlet simplesmente não atravessa seu próprio fantasma para poder seguir o mandamento transmitido pela voz do espectro paterno. Crê no pai, crê no que dele ouve. A lei, por esta via, se inscreve, mas ele não tem voz para transmiti-la. Frente a possibilidade de falar, em voz alta, a respeito do que há de podre no reino da Dinamarca, sua voz falha, torna-se afônico. A lei está inscrita, porém não é transmitida porque lhe falta a voz que serve de veículo para a transmissão da lei. Hamlet esbraveja, é tomado por fúria e rancor, arquiteta muitos planos de vingança, fala, em baixa voz e pelos cantos do palácio, acerca da possibilidade de trazer a verdade ao reino da Dinamarca e tirar do poder o tio desnaturado, infame, assassino, incestuoso. Contudo, toda essa ira cai por terra ao tentar dar voz aos pensamentos de vingança. Não consegue dar voz à vingança porque compartilha com o crime, também é um assassino incestuoso. Há algo da lei que está inscrita em Hamlet, na medida em que ele não é um psicótico, nem tenta transgredir a lei como faria um perverso, ou talvez como o próprio tio o fez, mas está totalmente inibido na sua ação, afônico, tentando escapar da missão que lhe foi incumbida. Por outro lado, não assume seu próprio desejo, ou seja, não efetua a vingança, mas também não aceita o seu próprio desejo incestuoso e homicida. Assim vive o príncipe da Dinamarca, num conflito existencial (ser ou não ser) característico do sujeito humano, aquele que oscila, que vacila frente ao pai e sua lei, aquele que não consegue ter o poder da voz para transmitir algo da lei que lhe foi transmitida através da voz paterna. A voz falha quando utilizada para esse fim de efetivar a vingança. É por não assumir o seu próprio desejo que também não aceita a lei paterna.

Muitas análises e discussões já foram feitas acerca do conflito hamletiano, tanto em Freud como em Lacan. Nosso objetivo com essas considerações centra-se no propósito de mostrar o quanto a voz porta a lei da qual o pai é o representante, ou até mesmo o quanto a

---

<sup>112</sup> “Claudio es una versión de Hamlet, que realiza el deseo de Hamlet.” (Versão em espanhol)

voz do pai é a representante da lei. Com isso, ressaltamos a articulação que há entre a voz e a lei e seus desdobramentos em Abraão, Schreber e Hamlet.

#### 4.11) Polifonia e polirritmia vocal

Michel de Certeau (1980), em um artigo fabuloso, intitulado *Utopies Vocales: glossolalies*, publicado no número 20 da *Revue Traverses: la voix, l'écoute*, explora o fenômeno das glossolalias para dizer algo a respeito das utopias vocais. Começa este artigo expondo algumas definições acerca das glossolalias, utilizando autores como André Roch-Lecours e Jean Bobon. Em resumo, expõe que as glossolalias, ou falar em línguas, é forjar uma língua nova e desconhecida, uma vez que podemos distinguir as glossolalias de uma língua que não se conhece. As glossolalias podem ter o ar ou se parecer com uma determinada língua, mas são somente fachadas, pois elas não possuem uma estrutura gramatical e semântica que a sustentem enquanto língua. No entanto, possuem uma série de neologismos assim como uma ritmia vocal que dá fluência e cadência para os sons ou a polifonia resultante das vocalizações.

Interessa-nos, sobretudo, marcar o caráter polifônico e rítmico das glossolalias. É esta junção de som e rítmico que é a responsável por conduzir os sujeitos glossolálicos a transes, tal como ocorrem nas religiões oriundas das diásporas negras da África ou da diáspora indígena sul-americana. No culto sagrado das religiões cristãs, em especial o catolicismo, a palavra de Deus, enquanto significante, é valorizada por trazer um sentido para a vida dos fiéis. Já, nas religiões descendentes dos cultos africanos e indígenas, a glossolalia tem um papel importante por ser tratada como a posse de um espírito ou de uma entidade. Ela não é importante por veicular a palavra, esta que se situa do lado do significante; mas, fundamentalmente, por veicular a voz, enquanto expressão vocal, desvinculada do sentido e atrelada ao ritmo e à musicalidade oriundos dos toques iterativos dos tambores. Enquanto a religião católica prega a transmissão advinda desse grande Outro (Deus) através do significante divino e seus efeitos de sentido, as religiões indígenas e afrodescendentes pregam a transmissão de um saber pela invocação do grande Outro através da voz, do ritmo, do som e da música. O efeito produzido não é de sentido, mas um efeito de desejo, em que o grande Outro invocado fala em línguas, glosseia para transmitir sua invocação aos descendentes, através de sua voz muito mais do que de sua palavra ou fala. O que ele transmite não é da ordem do sentido, mas da ordem do desejo que é veiculado pela voz.

Ao se referir às glossolalias, Michel de Certeau (1980, p.26, tradução nossa) diz: “Ele fala ‘para não dizer nada’, precisamente para não ser enganado pelas palavras, para escapar das armadilhas do sentido, para ser uma pura fábula (*fari*, falar) e reencontrar em sua antecedência um dizer primeiro.”<sup>113</sup> O que está dito, então, é que o sujeito que glossa, fala para nada dizer, pois sabe que a ordem das palavras é a ordem do engano. Ele “prefere” falar em línguas para explorar o som e o ritmo, enquanto possibilidade de transmissão, e não aquilo que sempre foi objeto dos lingüistas, desde Saussure, passando por Jakobson e outros, que é a articulação do som com o sentido. O que está em jogo na glossolalia é o som e o ritmo, para dessa forma invocar algo do Outro, para que este Outro transmita o seu saber. Este saber não passa pela palavra e pelo sentido, mas pela voz e pelo ritmo. Trata-se de uma transmissão cujo desejo é veiculado pela voz e o ritmo. Certeau (1980, p.26, tradução nossa) ainda complementa: “[...] uma ficção de discurso orchestra o ato de dizer, mas não enuncia nada; é também uma arte de dizer no tapume de uma aparência.”<sup>114</sup>

Cabe perguntar: a glossolalia é um fenômeno polifônico ou rítmico? Creemos que não se trata de definir as coisas pela conjunção “ou”, mas sim pela conjunção “e”. A glossolalia é polifônica, na medida em que produz vocalizações que demonstram uma diversidade sonora e fonética. Entretanto, também é polirrítmica, na medida em que se produz no interior de ritmias que proporcionam cadênciamentos que permitem as vocalizações. Não se trata de um único ritmo. Por mais que ele forme uma unidade durante determinada execução, ele nunca é o mesmo ao ser (re)executado. Em outras palavras, trata-se de uma polirritmia porque é em muitos ritmos que a glossolalia aparece como um fenômeno sonoro e rítmico. O saber que é transmitido não pode ser decodificado em línguas, pois não é da ordem do significante e das palavras, mas transmite algo da invocação que se passa pelo desejo do Outro. Este é um desejo transmitido no som e ritmo, na ausência de todo e qualquer sentido.

Ademais, Michel de Certeau (1980) tenta demonstrar o quanto de “glossolálico” há na própria fala. Ela é cerceada por uma série de sons ritmados que não possuem nenhuma função significante, mas que fazem parte do som da língua na medida em que atuam como pura fonação e promovem toda espécie de barulhos, suspiros, ofegações, risos, sopros, que fazem da língua e do falar uma utopia. “Os barulhos paralelos que povoam as conversas do dia-a-dia

<sup>113</sup> “Il parle ‘pour ne rien dire’, précisément pour ne pas être trompé par les mots, pour échapper aux pièges du sens, pour être une pure fable (*fari*, parler) et rejoindre en son antécédence un dire premier.” (Texto original).

<sup>114</sup> “[...] une fiction de discours orchestre l’acte de dire mais n’annonce rien; c’est aussi un art de dire dans l’enclos d’un semblant.” (Texto original).

representam uma **tatuagem interlocutória e vocal** sobre o discurso.”<sup>115</sup> (CERTEAU, 1980, p. 28, tradução e grifo nosso). Da mesma forma, a comunicação é utópica, se pensarmos em sua falácia como possibilidade de haver um emissor, um receptor, uma mensagem, um canal, etc. O que se comunica é da ordem de uma utopia, pois o “[...] emissor recebe [escuta] do receptor sua própria mensagem sob forma invertida [...]” (LACAN, 1998, p.299). Bem sabemos que o que se transmite não é transmitido através da mensagem ou da comunicação, mas através do desejo e este não está do lado do sentido, mas do lado da falta. A transmissão não se passa pelo dizer, em palavras, mas pelo que se transmite do desejo através dos vocalises rítmicos que o corpo produz. Isto é da ordem do inconsciente, da ordem pulsional do corpo que atravessa o sentido para encontrar o sujeito na encruzilhada entre o gozo e o desejo.

A língua é uma utopia, pois as glossolalias transmitem algo de um saber que não se sabe através dos fonemas da língua, tampouco através dos sentidos da fala. O que se perfila é um jogo de forças em que a potência se mostra não por aquilo que se pode comunicar, mas por aquilo que ele pode transmitir, em algo que está para além do sentido e que toca na voz como portadora e possibilidade dessa transmissão.

A expressão “Tatuagem vocal” de Michel de Certeau nos parece muito rica e precisa, pois ela porta uma idéia da marca, da inscrição no corpo de um traço que não é visual e plástico, mas sonoro e vocal. Trata-se de algo que porta a singularidade, tal como uma punção que faz uma marca particular e própria que caracteriza determinado sujeito. Porém, esta tatuagem é sonora, da ordem vocal, e não exprime um significado, tal como as tatuagens pictóricas em geral exprimem. O que é veiculado na tatuagem vocal é uma voz, um som que marca o corpo do sujeito, algo que não é da ordem do sentido, mas do real do corpo pulsional. Isso não tem uma relação direta com a língua, enquanto sistema de signos, ou com a significação, mas com algo do real do som e do corpo.

Etimologicamente, a palavra glossolalia advém de glosso= língua, e lalia= repetição, lalação, ou seja, ela significa repetição da língua (de línguas). Esta língua, como já foi salientada, não é o idioma, mas uma língua composta de neologismos, cujos vocábulos são inarticulados entre si e não portam valor de significação, mas sim pura sonoridade. Lacan (1998) aborda a questão da glossolalia no texto *Formulações sobre a causalidade psíquica*, publicado nos *Escritos*. Além disso, através de um livro chamado *Palabras sin memoria* do seu amigo Michel Leiris, a quem atribuía um melhor domínio nas brincadeiras glossolálicas,

---

<sup>115</sup> “*Les bruits parallèles qui peuplent les conversations ordinaires représentent un tatouage interlocutoire et vocal sur le discours.*” (Texto original).

desenvolve importantes noções quanto ao aspecto real da experiência psíquica. Lacan entende as “palavras sem memórias” como desprovidas de etimologia, pois a etimologia é universal e suprime a singularidade de cada palavra no ato de dizer. As glossolalias são palavras sem memórias, pois elas não possuem vinculação com a etimologia, com a semântica, com raiz lingüística ou radical. Ademais, o sujeito que fala em línguas nunca consegue repetir exatamente o que falou a instantes atrás, de modo que o mais importante é o ato de dizer — a enunciação — que se renova a cada instante, e não o que é dito, até porque o dito, em geral, na glossolalia, não comunica nada. Tal como expressa Certeau (1980, p.28, tradução nossa): “O ato aqui importa mais que o conteúdo. Ele tem, portanto, sentido no momento onde se desfaz a significação dos enunciados.”<sup>116</sup> Deste modo, a glossolalia não tem nada haver com a Lingüística, enquanto disciplina que estuda a linguagem, esta última entendida como um sistema simbólico de significações. O que está presente na glossolalia não é aquilo que foi demonstrado por Jakobson (1977) em seu livro: *Seis lições sobre o som e o sentido*, que articula, como o título prevê, o som e o sentido; nem mesmo aquilo demonstrado por Saussure (2002) em seus cursos, que articula o significante e o significado, ou a imagem acústica e o conceito; mas uma articulação do som e do ritmo. Tal articulação provoca um não-sentido, no qual o que está em jogo é o gozo com o som das palavras, o quanto elas podem ser desdobradas nas suas polifonias e polirritmias. Foi isso que levou Lacan a falar da ficção e do canto da fala e da linguagem, e não mais da função e do campo da fala e da linguagem.

Foi por esta via que Lacan disse seu aforismo: “O Inconsciente é estruturado como uma linguagem”. No entanto, foi mal compreendido acerca do que era essa linguagem, pois ele não estava falando da linguagem enquanto esse sistema de signos, mas que o inconsciente tem estrutura de **uma** linguagem, e não a estrutura da linguagem. Esse artigo indefinido “uma” faz toda a diferença, pois se trata de uma linguagem especial, que nada tem a ver com a linguagem, enquanto idioma, mas tem a ver com *alíngua* (*lalangue*) — que é escrita sem espaços para marcar a diferença dessa outra “língua”, uma língua muito particular, em que não há tradução, por não haver compartilhamento de vocábulos e palavras. Trata-se de uma língua singular, aquela que é inscrita no sujeito, ao modo da “tatuagem vocal”, e que deixa uma marca no sujeito ao mesmo tempo em que o marca, que o inscreve e o convoca como sujeito. É uma pura lalação, uma glossolalia, sem predicado, a voz da mãe que faz eco no sujeito ou o canto materno que tem o poder de inscrever algo no sujeito, não por aquilo que ela veicula em termos de significantes, uma vez que o significante não está aí presente, nem

---

<sup>116</sup> “*L’acte ici importe plus que le contenu. Il a donc sens au moment où se défait la signification des énoncés.*” (Texto original).

mesmo o sentido; mas o que ela veicula enquanto chamado, enquanto invocação e desejo. A ordem da *alíngua*, ou se quiserem, *lalangue*, não é também o sonoro ou o som, mas o que desse puro som há enquanto invocação, enquanto voz que procede um chamado, algo capaz de despertar o sujeito, algo capaz de colocá-lo em movimento. Não se trata, simplesmente, de um conjunto de sons, como se fosse uma orquestra afinada, nem mesmo o desejo é despertado pelos picos prosódicos na fala da mãe. Muitos autores, entre eles Marie-Cristine Laznik (2004), argumentam a importância da prosódia na expressão do desejo da mãe e na constituição do sujeito. Sem dúvida, os picos prosódicos estão relacionados com o desejo da mãe. No entanto, não basta manifestar, enquanto expressão vocal, os picos prosódicos, pois não serão eles que farão a invocação. É o desejo que promove a invocação. Deste modo, não basta haver picos prosódicos, é necessário haver algo do desejo para que invoque o sujeito, independente das modalidades, altura, timbre e intensidade da voz. Caso contrário, corremos o risco de reduzir a invocação a um mero conjunto de sons estereotipados.

O som unicamente para o sujeito não provoca nada, porque não é o som, por si próprio, que toca na falta do sujeito, mas sim o que do desejo é transportado por ele, o que do desejo do Outro é vinculado pelo som e pela voz. É o desejo vinculado no som que pode invocar algo do sujeito. O som vocal que está em jogo não é o da língua, aquela dos lingüistas, nem mesmo a língua dos idiomas, mas uma língua em que há um único falante, que é o próprio sujeito, uma língua através da qual ele foi invocado pelo Outro, e agora, como sujeito, invoca. Trata-se de uma língua agramatical, assemântica, mas polifônica e polirítmica, na qual perfila-se algo do ritmo e do som que porta o desejo do Outro. O som e o ritmo podem portar esse desejo do Outro, entendido no duplo sentido em que é o desejo pelo Outro, e o desejo que o Outro tem de mim. O que quer ele de mim? É a pergunta clássica que acompanha o sujeito no decorrer de sua vida. Pergunta na qual o sujeito se questiona sobre o que o Outro quer dele. Contudo, é necessário que ele faça a inversão: o que ele quer do Outro, qual é, afinal, seu desejo? Uma vez que o sujeito é invocado pelo desejo do Outro, deve ele também invocar como desejante, transformando aquilo que era invocação em vocação, ou seja, transformando o desejo do Outro em desejo do sujeito. Só assim, ele poderá seguir na vida pela sua própria invocação e não subordinado ao gozo do Outro. Se o desejo do Outro não convoca o sujeito, será ele um objeto, não para o desejo do Outro, mas para o gozo do Outro.

As articulações da *lalangue* começaram a ser feitas a partir de 1972, momento em que Lacan comete um ato falho ao tentar se referir ao dicionário *Lalande*, fala: *lalangue*. A partir de então, começa a traçar este conceito para definir o que ele quer dizer acerca da estrutura do

inconsciente definida como uma linguagem. Esta linguagem totalmente particular e singular, na qual não há tradução, é uma espécie de glossolalia, em que o que está em jogo é o som turbulento da linguagem e não seus significantes. Esta estrutura do inconsciente é totalmente diferente daquela outra estrutura, não do inconsciente, mas da língua definida por Saussure (2002). A estrutura saussureana da língua é um princípio universal. Aí reside uma das genialidades de Saussure, pois ele conseguiu transformar a gramática comparativa — método lingüístico amplamente utilizado em sua época, e da qual foi discípulo — numa Lingüística universal, em que todo sistema de língua ou linguagem estaria submetido a este princípio. No entanto, o que Lacan diz da *lalangue* foge a este princípio pelo simples fato de não ser a *lalangue* uma língua. Esta *lalangue dite maternelle* em nada tem a ver com o idioma materno. Saussure inventou uma estrutura teórica, conceitual, geral, invariável e universal da língua, válida para todo e qualquer sistema lingüístico, comparável com a estrutura da interdição do incesto. Lévi-Strauss (2003) trata dessa lei que está no bojo de todo sistema cultural e simbólico que determina, de forma estrutural, as relações de parentesco. Podemos dizer, citando Maliska (2003, p.27), que: “Saussure não estabelece ‘uma língua’ [...], mas ‘a língua’, ou seja, uma definição acerca da língua enquanto um objeto teórico, um conceito”. Lacan, por sua vez, definiu o inconsciente estruturado como **uma** linguagem, ou seja, é uma linguagem, particular e muito específica, e não a linguagem ou a língua. Isso demonstra estruturas homólogas entre inconsciente e linguagem e não uma identidade de essência entre eles. Lacan escreve *lalangue*, sem espaços, para marcar essa diferença: “uma linguagem” que não é a linguagem, e muito menos a língua. Em resumo, Saussure inventou a língua, enquanto estrutura lingüística válida para todo e qualquer sistema de linguagem; já Lacan inventou “uma linguagem”, que é a *lalangue*, enquanto uma “língua” intraduzível, própria do sujeito, que o constitui enquanto tal, uma lalação oriunda da mãe que marca o sujeito e provoca nele algo da invocação.

É também por esta via da glossolalia que Lacan se aproxima de Joyce, este que talvez seja o maior glossomaniaco já conhecido. A glossomania, tomada em sua etimologia, é a psicose da língua, pois glosso= língua, mania= psicose. Joyce foi um glossomaniaco, mas de uma “psicose” sem delírio, uma “psicose” em que havia a passagem ao público. A publicação é o que o diferenciava da psicose “delirante”, assim como o manejo e o fazer algo novo e diferente com a língua através da *lalangue*. Joyce escreveu um texto em línguas, onde utilizou extratos e estruturas de diversas línguas, mas não para formar uma nova língua — que é o que, em geral, ocorre com todas as línguas, pois elas derivam umas das outras, tal como do latim derivou-se o português, o espanhol, o francês, etc. Joyce não se utiliza de outras línguas para

formar um novo idioma, mas constitui uma *Outra* língua, um pouco parecido com a língua basal de Schreber — uma espécie de protolinguagem fundamental. Lembrando um pouco o estilo schreberiano, Joyce transforma os restos vocálicos das línguas em um conjunto de sons epifônicos que se articulam de forma rítmica, fonematicamente particular e única, fora do campo semântico, fora do sentido, concernente exclusivamente a Joyce. A diferença com Schreber é o aspecto delirante da língua basal schreberiana, aspecto esse que não está presente em Joyce. Trata-se, em Joyce, de um ato, uma maneira de escrever em línguas, assim como na glossolalia se fala em línguas. Joyce faz uma glossomania, em que, na mania de língua, maneja com a língua para dela extrair uma polifonia e polirritmia vocal para um prazer estético. Joyce faz um texto musicado, em que se apresenta laleios com a língua, certa brincadeira languageira, que provoca uma violência na linguagem, assim como o psicanalista que se utiliza do *forçage* provoca uma espécie de intervenção que é uma violência nas palavras que o analisante diz. Contudo, frente a essa violência na linguagem, pode-se extrair algo do sujeito, da mesma forma que Joyce extrai algo do som e do ritmo, do prazer vocal, pela violência que opera na linguagem.<sup>117</sup>

As palavras, nesta concepção joyceana, são epigenéticas, ou seja, palavras sem memórias, palavras que são abusadas, violentadas, extorquidas. Elas sofrem uma espécie de turbulência, totalmente intempestiva, polirrítmica e virulenta. Este caráter turbulento, intempestivo e polirrítmico não deve ser exatamente creditado à palavra, pois esta é da ordem da linguagem, do significante e da lei, mas creditado à voz, aquilo que da voz se extrai como objeto pulsional. Essas características apresentadas acima são da pulsão, pois é a pulsão que é turbulenta e não a palavra. A pulsão é turbulenta no que se refere a suas características de constância, objeto inatingível, alvo e fonte. A pulsão é turbulenta porque ela traz uma agramaticalidade, diferentemente do inconsciente que é uma hipótese, aquilo que está embaixo da tese (*hipo*: embaixo), e assim o é por também ser uma estrutura. Já a pulsão não é uma estrutura, não é uma hipótese. Por isso, pode ser turbulenta. No objeto da pulsão invocante, podemos observar mais atentamente como a voz tem esse caráter turbulento da pulsão quando comparada com o significante, que está do lado do inconsciente. A voz é turbulenta na medida em que não é uma estrutura, nem mesmo uma hipótese, mas é uma força, e, por isso, é som, é glossolalia e traz algo da turbulência. O significante, por sua vez, é o que está atrelado à estrutura do inconsciente. O significante está na fundação, nos fundos,

---

<sup>117</sup> Quero deixar publicamente registrado o meu agradecimento ao Dr. Roberto Harari por ministrar o Seminário *Palavras sem memória e violência da linguagem em Psicanálise*, na sede da Maiêutica Florianópolis – Instituição Psicanalítica, durante os anos 2002 e 2003, que muito instigou meu desejo em trabalhar esse tema.

no fundamento da hipótese inaugurada por Freud (1915), no artigo *O Inconsciente*. Por isso, o significante não é turbulento como a pulsão, mas estrutural. O significante é estrutural para o inconsciente na mesma proporção que a lei da proibição do incesto é para as relações de parentesco. Também podemos dizer que o significante é estrutural para o inconsciente na mesma proporção que as relações de oposição e diferença ou a noção de signo lingüístico são estruturais para a noção de língua em Saussure. Em resumo, o inconsciente é uma estrutura, uma hipótese, enquanto que a pulsão invocante é turbulenta, intempestiva e aritmica.

A glossolalia nos mostra o quanto da língua pode se desdobrar em sons, muito mais do que em sentidos. Costumamos nos referir à polisemia das palavras, mas elas também portam algo da polifonia. Roman Jakobson (1977) nos apresenta as *Six leçons sur le son et le sens*, sem se dar conta da homofonia entre “*leçons, le son, le sens*”. Há, nessa obra, um som que se apresenta em destaque já desde o título, se comparado com o sentido. Escutando esses sons, podemos fazer alguma espécie de violência na linguagem para dela não extrair sentidos, mas extrair os sons, as polifonias, a lalação. Isso nos ensina algo do registro real da experiência psíquica. Com isso, podemos aprender algo da transmissão do som, verdadeiramente escutar o som, glosar com a língua, desdobrá-la em sons para que possamos escutá-la. Joyce inaugurou esse “*savoir y faire avec*” na literatura, o qual Lacan tomou emprestado para a psicanálise. Não é simplesmente um saber fazer, mas saber fazer com aquilo que outrora gerava sintoma e que agora pode gerar *Sinthome*. Uma transformação de um estado para outro. Joyce era um bastardo, que forcluído a voz do pai, fez com que essa voz retornasse no real do som, mas não aquele real alucinatório como era em Schreber, mas um real da voz que Joyce provocou no escrito. Na sonoridade dos seus escritos, há algo da voz do pai que fora forcluída. Sua “psicose”, se é que podemos assim dizer, não apresentava delírio, pois ele se fez público e publicou seus escritos. Ele fez esse movimento da passagem ao público, pois o público lhe interessava. Na neurose, ocorre um movimento todo ao inverso, na medida em que ela é a passagem ao privado. A cena do divã é o lugar para falar do privado, para “confessar”, com certa vergonha, o fantasma central de sua sexualidade. Na psicose, a passagem ao público garantia que Joyce navegasse ali onde sua filha afundava, tal como disse Jung. Não se tratava de uma psicose porque Joyce implementava algo de um fazer diferente com aquilo que estava ali e que incomodava. Sustentado por isso, tornou-se um bastardo, um pai de seu próprio nome. Tal como Freud inventou o inconsciente, Joyce inventou esse fazer “literário”.

Essa violência com a linguagem é um brincar languageiro, algo de um fazer com a língua de alguma forma, algo que as crianças, muitas vezes, se dedicam a inventar com os sons da língua. Mas essa brincadeira tem algo de violento na medida em que suprime a lei e a

ordem da língua, na medida em que beira a psicose e que suprime o sentido para gozar na voz. Esses jogos glossolálicos que Joyce fez revelam que ele não era um psicótico, pois o psicótico é invadido pela glossolalia e não consegue escapar disso. Joyce e Leiris fizeram jogos glossolálicos, mas não de um modo psicótico, que é invadido pelas vozes, das quais não se liberta, mas de um modo a fazer produção, a fazer literatura com essas vozes. As crianças, em suas brincadeiras, suprimem a lei do significante para gozar dos sons da língua, para gozar da voz desarticulada do significante e do sentido.

A obra de Joyce é algo intraduzível, mas da ordem do introduzido, e introduzido com certa violência na linguagem. Da mesma forma, o psicanalista não pode ser um tradutor, ou simplesmente tomar o trabalho psicanalítico como interpretação, que seria uma espécie de “tradução” do conteúdo manifesto para os pensamentos oníricos latentes, por exemplo, refazendo, em sentido contrário o caminho da formação dos sonhos através dos mecanismos de deslocamento e condensação. O psicanalista, no seu ofício, por mais que se sirva da interpretação, faz algo além, na medida em que introduz, não sem violência, a glossolalia, glossando com as palavras e com a *lalangue* para delas tirar o que é do inconsciente através do som e do ritmo. O analista é um glossador, tem um fazer que está além da interpretação, glossa ao abrir a palavra, ao desdobrar o significante para dele retirar o som. O analista faz soar o significante, não como efeito de sentido, mas para quebrar o sentido oriundo do significante e extrair dele a voz como puro som. Neste sentido, a voz é um efeito do significante. Por outro desdobramento, Lacan (2005, p.95, tradução nossa) diz no Seminário 23, na aula de 17 de fevereiro de 1976: “A gente vê bem que o significante se reduz aí ao que ele é, ao equivoco, à uma torção de voz.”<sup>118</sup> Em outras palavras, o significante é uma torção de voz, pois torce a voz para retirar o significante. A princípio, isso parece contradizer a afirmação anterior, aquela que dizia que a voz é um efeito do significante. A rigor, significante e voz se desdobram um no outro, na medida em que um requer o outro. A voz sem o significante é de um gozo sonoro que beira a morte, pois é puro som, e o significante sem voz é sem força, inoperante, impotente.

A glossolalia se faz com a *lalangue* e não com a língua. Por isso, ela também é um artefício (arte como ofício) para o psicanalista ou para os poetas surrealistas e ou concretistas, mas não para aquele lingüista preocupado com a língua e suas formas. Na glossolalia, não há formas e sim deformidades, e não há língua, mas sons. Não se trata de simbolizar o real, mas de realizar o simbólico, no sentido de deixá-lo mais perto do real, mais perto daquilo que

---

<sup>118</sup> “On voit bien que le signifiant se réduit là à ce qu’il est, à l’équivoque, à une torsion de voix.” (Texto original).

escapa do sentido, da ordem, da significação, para encontrar algo da ausência da ordem, da pura *ab-sens*, daquilo que não faz parte da lei do significante, mais próximo, neste sentido, da prática clínica do real. Para Harari (2002, p.89): “O real tem uma a-versão cabal ao sentido. É *ab-sens*, jogo de palavras em que se nega o *sens*, ‘sentido’, mediante sua homofonia com *absence*, ‘ausência’”.

O que se faz na glossolalia são cortes, deformidades, torções, que fazem o som urgir ou rugir. É com esses cortes que trabalha Michel Leiris, assim como o escritor irlandês James Joyce. Lacan (1998, p.167) fez uma espécie de glossa com o sobrenome de seu amigo, pois Leiris tem a ver com “*les rides et les ris de l'eau*”, além de estar marcando o RSI dos registros: real, imaginário e simbólico no término do nome Leiris.

O trabalho do psicanalista, este que se distancia da interpretação para trabalhar com as glossolalias, é algo mais próximo do real, como já foi dito, e mais propriamente é a clínica do *forçage*, como essa violência introduzida e uma espécie de força, de uma insistência. É esse fazer do analista, ao qual Lacan se dedicou com maior atenção no final de seu ensino, que se aproxima com a glossolalia, com o real, com o *forçage*, e, por fim, com essa violência sobre a palavra. Diferentemente do dicionário, que não aplica nenhuma violência, o ofício do psicanalista se dá pelo trabalho com a linguagem, tomando-a como evocativa e não comunicativa. Uma análise não é um diálogo, não é uma relação interlocutória (entre locutores). O analista trabalha com a linguagem naquilo que ela evoca, naquilo que ela traz da voz como som e ritmo. Ele a faz soar. Não é um diálogo porque temos uma disparidade subjetiva, o analista ocupa um lugar de resto e não de sujeito, assim como não é comunicação, porque o sujeito recebe sua própria mensagem de forma invertida. Na análise, não há nem mesmo interlocutores, pois o sujeito faz locução, a fala e a voz, que não está “entre (inter)”, e sim está no sujeito e retorna a ele. Não há este espaço “inter”, pois o sujeito fala bobagens. O que importa não é o conteúdo, o que ele fala, pois a Psicanálise não é uma teoria semântica. O que interessa é, quando fala, o que do seu corpo é colocado em ato na voz. O importante não é o conteúdo da fala. É até preferível que o analisante diga coisas que lhe pareçam bobagens, besteiras, coisas sem importância, pois assim pode falar mais livremente, sem se ater a resistências ou restrições de ordem moral ou social. Ao falar mais livremente algo do inconsciente pode despertar através da voz que é emprestada para dizer estas “bobagens”. O psicanalista trabalha com o som, com as homofonias, com os jogos fônicos e com a voz. Seu fazer consiste em proporcionar uma torção nos sons para que o discurso não incubra o sujeito e para que possa despontar algo do inconsciente, algo da falta que move o desejo no sujeito.

O psicanalista, ao fazer a *forçage*, faz soar o real da linguagem e isso ultrapassa a questão da interpretação, que troca um significante por outro numa cadeia metonímica, mas continua sempre no simbólico, não sai do simbólico. Fazer soar *lalangue* é ir ao real, é ultrapassar os limites do simbólico e tocar no real. Tentamos sustentar, nessa tese, que a voz está nessa posição de proximidade com o real, pois ela não é nem linguagem, aquilo que faz parte do simbólico e que é compartilhado por um grupo lingüístico, nem fala, enquanto ato individual de exercício da língua, mas é algo que se situa fora disso. A voz é o real do corpo no ato de fonação. O psicanalista não faz ressoar aquilo que o analisante falou, pois ressoar é reproduzir, mas opera uma violência com a linguagem para fazer soar o que foi dito e, dessa forma, produzir algum efeito de análise no sujeito. O analista escuta o som, a musicalidade e o ritmo do sujeito, para fazer com que o sujeito possa viver a pulsão para além do fantasma, viver, por exemplo, a pulsão invocante para além do fantasma que constitui este objeto pulsional no sujeito.

Roberto Harari, no seminário ditado na Maiêutica Florianópolis – Instituição psicanalítica, na data de 13 de maio de 2005, intitulado *O R.S.I. da linguagem na clínica psicanalítica*, nos fala de sete características da letra, na posição de real. Na sétima característica, não necessariamente nessa ordem, diz que a letra é fonemática, pois a letra, nesse sentido real, são os sons e fonemas da língua no sujeito, que vem a ser como o som que soa, e qual serão os efeitos desse soar no sujeito. O soar é o resto, é aquilo que o corpo rejeita como resto vocal, que não ocupa o “sublime” mundo da linguagem, mas o sub-mundo dos dejetos e esgotos do humano. Esse é o material de trabalho do psicanalista, aquilo que é rejeitado e dejetado pelo sujeito. Por isso mesmo, numa análise, o sujeito fala besteiras, porque fala e, ao falar, estes restos são dejetados na análise, assim como a cultura dejeta seus lixos, suas porcarias e que são aproveitados pelos artistas plásticos e escultores, ou mesmo pelos literatos que fazem da literatura uma acomodação dos restos da língua. É também desta forma que Joyce produz um escrito que pode não somente ser lido, mas também escutado naquilo que ele tem de som e ritmo. Parte deste escrito foi produzido a partir de restos vocais das línguas que Joyce conhecia, que não eram poucas. Trata-se, nessa perspectiva, de um escrito sonoro dos restos vocais, um texto para ser mais escutado em voz alta do que lido no silêncio de uma biblioteca. Isso não impossibilita a leitura silenciosa, mesmo porque em *Finnegans...* há várias passagens que são plenas de sentido, mas também possibilita essa leitura do som e do vocal que estamos enfatizando. Se fizermos uma comparação totalmente ridícula, mas muito apropriada para os nossos propósitos, perceberemos que um livro de Paulo Coelho, por exemplo, é lido — e muito lido, diga-se de passagem, dadas as inúmeras

traduções e edições de suas obras — de forma corriqueira, consumista e temporária, em que o que importa é o conteúdo, não importa a forma, nem o estatuto da palavra, este é secundário. Já James Joyce não é para ser lido, ao menos não dessa forma consumista do tipo “leitura rápida”, “auto-ajuda”, “*Mega Store*” — que são obras que não acrescentam em nada, pois, embora tragam muitos conteúdos, não transmitem nada, porque a prevalência é do conteúdo sobre a palavra. O que deve importar não é o conteúdo, mas sim o respeito à palavra. No caso do Joyce, ele vai além da palavra, busca o som da palavra.

James Joyce preza por certo estatuto da palavra em sua obra. Por isso, ela ultrapassou sua existência e irá ocupar os intelectuais e acadêmicos por mais de duzentos anos, tal como o próprio Joyce previu. Joyce não escreve um livro com conteúdo, algo para transmitir uma idéia, uma reflexão ou uma história qualquer, ou até mesmo, uma moral da história. Joyce escreve para transmitir algo que vai além da mensagem e toca num ponto intraduzido e introduzido por ele, a saber, a transmissão de uma forma estética através da articulação do som e do ritmo, não do som e do sentido, mas do ritmo e do som que compõe o texto joyceano. Trata-se de uma musicalidade particular que engendra um prazer estético. Algo do desejo pode ser transmitido através da polifonia e polirritmia vocal presente nos sons das línguas que compõe seu texto. Joyce não se preocupa com o conteúdo, mas com o estatuto do som em sua obra, algo que ultrapassa a mensagem para tocar naquilo que é o próprio real da língua, tal como uma glossolalia.

Da mesma forma, Samuel Beckett, escreveu textos para nada, peças que, em síntese, não veiculam nenhuma mensagem. Não há uma “moral da história”, seja nos seus romances, seja nas suas peças para teatro. Ele traz à tona a forma ou a transmissão de um saber que não se passa pelo conteúdo ou pela mensagem, mas por uma outra forma de transmissão que provoca angústia no leitor, provoca sentimentos capazes de fazer o leitor buscar no texto e encontrar lá algo de si mesmo. Beckett promove uma inquietação no leitor. Em nossa análise, é por esta via que ele transmite seu saber e provoca alguma busca de conhecimento no leitor. Mas, no que diz respeito ao conteúdo, poderíamos dizer que a obra beckettiana é um testemunho fiel da vacuidade dos sentidos, em detrimento da forte presença do som e do ritmo e de como o discurso por si só é redundante e excessivo. Já mencionamos, nesta tese, o excesso de discurso e da ausência de conteúdo na conversa entre Estragon e Vladimir que se desenrola durante toda a peça *En attendant Godot* (1952). Na obra de Beckett, há um discurso vazio em termos de conteúdos e sentidos, mas repleto de sons, de ritmos, imagens e de formas que fazem a riqueza do texto, que fazem com que o texto seja vivo e pulsante, sem ser enfadonho, prolixo ou do tipo “Paulo Coelho” — que vem a ser uma fala vazia, uma fala

despersonalizada, uma fala sem sujeito, mas que veicula mensagens prontas e dadas, sem que o sujeito descubra sua própria mensagem por sua conta e risco, tal como ocorre com o leitor beckettiano. Há uma descoberta de sons e ritmos por parte do leitor de Beckett, que faz com que o próprio leitor se descubra no texto. O leitor não é um mero receptor de mensagens prontas, dadas e acabadas. Os sons e ritmos de Beckett estão, por exemplo, em *En attendant Godot* (1952), nos peidos e risos de Estragon, assim como no “Pim” — este som surpreendente, intempestivo, inusitado e insignificante que aparece imprevisivelmente no decorrer do texto *Comment c’est* (1961) — como uma voz do além, tal como o *quaqua* — uma intercepção que corta o discurso, mas que também encadeia uma nova falação.

Esta maneira de trabalhar leva em conta a escansão do simbólico para partir de um pressuposto que cada palavra na língua é uma palavra-mala, na qual há muitas dentro dela. Também é esta a aposta do psicanalista ao tentar abrir a palavra e tirar dela os vários sons que, por vezes, abrem para outros sons e sentidos. Contudo, o analista tenta barrar os sentidos para que emerja algo do som e do ritmo. Nas palavras de Harari (2002, p.151) “[...] à insistência acerca de que importam, para o analista, os balbucios, e não a linguagem estruturada.”

Cabe algumas palavras a mais acerca da glossolalia, dada a importância que este fenômeno tem para o nosso estudo. Não que ela tome algum lugar de destaque em nossa tese, mas a glossolalia nos interessa na medida em que ela traz alguma articulação da polifonia e da polirritmia. Nesse sentido, voltemos ao artigo de Michel de Certeau (1980, p.28, tradução nossa) em que este faz a seguinte comparação: “O que a utopia é para o espaço social, a glossolalia é para a comunicação oral, circunscrevendo num simulacro lingüístico tudo o que a voz realisa de diferente que não é a língua quando ela a fala.”<sup>119</sup>

Já demos por superada as fronteiras da glossolalia e da comunicação, uma vez que na glossolalia não há comunicação e sim uma outra forma de transmissão vocal, que não passa pelo sentido. Trata-se de algo parecido com a transmissão da palavra de Deus através do espírito quando este desceu sobre os apóstolos e eles começaram a falar em línguas. A passagem bíblica do pentecostes remete-nos a uma glossolalia em que a palavra de Deus é invocada através do espírito que desce entre os apóstolos e estes começam a falar em línguas, fazendo do ensinamento divino não uma mensagem, mas uma possessão vocal, em que se desenvolvem som e ritmo, tal como podemos observar no seguinte extrato dos *Atos dos Apóstolos* (II, 1-5):

Quando chegou o dia de pentecostes, todos eles [os apóstolos] estavam reunidos no mesmo lugar. De repente, veio do céu um barulho como o sopro de um forte

<sup>119</sup> “Ce que l’utopie est à l’espace social, la glossolalie l’est à la communication orale, en circonscrivant dans un simulacre linguistique tout ce que la voix réalise d’autre que la langue lorsqu’elle la parle.” (Texto original).

vendaval, e encheu a casa onde eles se encontravam. Apareceram então umas como línguas de fogo, que se espalharam e foram pousar sobre cada um deles. Todos ficaram repletos do espírito santo e começaram a falar em línguas, conforme o espírito santo lhes concedia que falassem.

Neste episódio, salientamos o retorno da *gol* (voz, trovão) que chega dos céus como um barulho, um forte vendaval como a própria voz do Espírito Santo que gera como efeito sobre cada um dos apóstolos a glossolalia, ou seja, a partir de então, passaram a falar em línguas, em que o sentido da língua — seja ela o aramaico, hebraico, sânscrito, latim ou qualquer outra — não era empecilho para transmissão da voz do Espírito Santo. Os apóstolos faziam glossolalia porque falavam numa língua desconhecida do ponto de vista semântico, sintático, fonético, mas conhecida do ponto de vista dessa transmissão vocal que está para além do significado e do sentido. É dessa forma glossolálica que o sujeito é invocado, pois a invocação não se dá pelo sentido ou pelo significado da fala da mãe, mas sim por aquilo que ela transmite de seu desejo através dos vocalises que emite. A glossolalia na invocação não tem a ver com a semântica ou sintaxe da língua (idioma) da mãe, mas o quanto ela coloca o sujeito como objeto de seu desejo e o quanto invoca este objeto a tornar-se sujeito através de uma invocação que se dá, não pelo sentido, mas pelo som vocal que pode portar esse desejo. Tal como os apóstolos, a mãe não invoca falando através de uma língua — português, inglês, italiano ou qualquer outra — mas invoca e transmite algo de seu desejo falando em línguas, glossolalando, falando em *lalangue*, esta “língua” singular que irá constituir o sujeito. No episódio bíblico, os apóstolos são tomados pelo forte vento e o Espírito Santo fala através deles em línguas e não em uma língua dada. Já, no sujeito, o Outro do qual ele é seu discurso fala através do sujeito, ou melhor, o desejo fala através do sujeito, atravessando-o. Apesar dele, o sujeito fala tangenciado pelo Outro e essa fala não é da língua (idioma), mas de uma língua específica: *lalangue*. Tampouco será essa *lalangue* sonora, vejamos os surdos, por exemplo. Mas, é de um estatuto que não há padrão lingüístico comparável, não há modelo, pois se trata de um real impossível de ser, de todo, dito. Um real que a invocação irá simbolizar para ser, em partes, dito. Trata-se de um vocalise que coloca o sujeito na ordem simbólica. A ordem simbólica não é dada pelas leis gramaticais da língua, mas pela agramaticalidade do inconsciente, cujo desejo coloca limite no gozo vocal e invoca o sujeito pela *lalangue* a assumir a sua posição de sujeito barrado no seu gozo, invocado a ser sujeito, a fazer do desejo e do discurso do Outro seu próprio ser.

É interessante retomar a passagem bíblica e observar que novamente a manifestação de Deus e do espírito se passa através da voz, não somente a voz da glossolalia, mas também essa que chega por um tufão, um forte vento, como um vendaval, que nada mais é do que o

sopro da voz de Deus, enfatizando com isso as relações que já demonstramos alhures, neste trabalho, entre o sopro, a voz, o vento e o ritmo. A glossolalia vem a ser uma manifestação vocal de um espírito, algo que não pertence ao sentido, um dizer para nada comunicar, mas apenas para dizer, uma enunciação sem enunciado, que está fora do padrão lingüístico; mas que, ao mesmo tempo, permite que uma língua seja falada. Em suma, a glossolalia não é uma língua, mas é uma condição para que haja línguas. Ela é a riqueza do dizer pelo simples dizer, é o ato enunciativo que não traz um enunciado nem performativo, nem constativo, é uma pura enunciação. Por mais angustiante que isso seja e a história demonstra isso, sempre tentamos buscar um sentido na glossolalia, buscar um “querer dizer alguma coisa”, como se a glossolalia tivesse um sentido escondido em alguma parte ainda não descoberta, mas que obrigatoriamente há um querer dizer algo. O que está em jogo nessa insistência pelo sentido é a nossa recusa da castração em se deparar com o sem sentido. Para Michel de Certeau (1980, p.30, tradução nossa) a história da glossolalia é uma tentativa de “[...] conduzir esta delinqüência vocal a uma ordem de significados.”<sup>120</sup> Há uma tentativa de encontrar um sentido ou uma forma de interpretação, de exêgesse, ou ainda, uma hermenêutica, seja ela psiquiátrica, religiosa, pedagógica, filosófica ou outra qualquer que venha aplacar essa vacuidade de sentidos gerada pela glossolalia.

Michel de Certeau (1980, p.29, tradução nossa) argumenta que a glossolalia é de fundamental importância para a existência das línguas:

Este fenômeno particular tem, aliás, ambição universal. Excluindo todas as línguas efetivas, ele é o dizer de cada língua, ou sem o qual nenhuma língua é falada. Ele tem valor metalingüístico, mas em relação à enunciação. Ele isola o dizer de todo dizer. Neste espaço teórico de tipo vocal, o dizer pode se dizer ele mesmo.<sup>121</sup>

Assim como é importante notar as suas manifestações na infância, sobretudo em brincadeiras, nas religiões, na psicose, nas manifestações carismáticas, que chamam a glossolalia de “canto”, pois para eles, é necessário se entregar, se abandonar a esta voz para que ela cante em cada um. E, neste sentido, se tivermos que posicionar a glossolalia entre fala e canto, parece ser mais prudente deixá-la do lado do canto, pois ela é ritmo e voz, não porta significações para ser entendida enquanto fala, na medida em que essa é o exercício individual que um sujeito faz de uma língua. Se a glossolalia não é uma língua, a fala do sujeito não terá o estatuto de fala, será apenas vocalização ou vozes ritmadas, logo, canto.

<sup>120</sup> “[...] ramener cette délinquance vocale à un ordre de signifiés.” (Texto original).

<sup>121</sup> “Ce phénomène particulier a d’ailleurs ambition universelle. En excluant toutes les langues effectives, il est le dire de chaque langue, ou ce sans quoi aucune langue n’est parlée. Il a valeur métalinguistique, mais par rapport à l’énonciation. Il isole le dire de tout dire. Dans cet espace théorique de type vocal, le dire peut se dire lui-même.” (Texto original).

A glossolalia também pode ser entendida como uma pré-linguagem, uma espécie de balbucio que vem a ser um resto vocal daquilo que permaneceu no sujeito desse momento mítico que antecede a linguagem. Um resto que retorna na voz, que não é um resquício, mas aquilo que caracteriza a própria voz, o resto como aquilo que permanece, que cai e que volta. Tal como de Certeau (1980, p.30, tradução nossa) supõe:

Em cada glossolalia se combinam alhures alguma coisa de pré-linguageiro, relativo a uma origem silenciosa ou ao “ataque” da fala, e alguma coisa de pós-linguageiro, feito de excessos, de transbordamento ou de dejetos de língua. Tudo como o mito, estas ficções arranjam em conjunto o antes e o depois do dizer para construir o artefato onde se joga.<sup>122</sup>

A glossolalia também é o que está no princípio, ela “[...] ‘repete’ as fonações infantis, quer dizer, os inícios do falar, mas em vista de instaurar um teatro para as operações lingüísticas a vir.”<sup>123</sup> (CERTEAU, 1980, p. 34, tradução nossa). O que de Certeau nos diz é que a glossolalia antecede a língua, e mais do que isso, ela vem a ser uma condição para as operações lingüísticas que se seguem. Ela é uma condição por justamente portar dois elementos essenciais para a fala que é a voz e o ritmo. A glossolalia traz algo da manifestação rudimentar no sujeito humano, essa pré-condição para o falar não está vinculada à semântica ou à sintaxe de uma língua, mas à fonação, e mais apropriadamente à relação da voz e do ritmo que se encadeiam, proporcionando assim um arcabouço para que as operações lingüísticas (semânticas, sintáticas, de concordância, etc) possam penetrar no sujeito em forma de língua previamente estabelecida e exercida por um grupo ou uma comunidade lingüística. Michel de Certeau (1980, p.36, tradução nossa) enfatiza, neste aspecto, a função da Glossolalia como a de “[...] instituir um espaço de enunciação.”<sup>124</sup>

Esta “delinquência vocal”, tal como a glossolalia é denominada por Michel de Certeau, é um engano dos sentidos, pois tentamos encontrar sentido aí onde não há, assim como podemos esboçar algo de um “dom languageiro” onde há somente manifestação vocal e rítmica. Um falar que se subtrai ou trai a própria fala, para sobrar como resto, a voz e o ritmo. Na verdade, a glossolalia é uma espécie de reinscrição, pois todos nós somos glossolálicos, na medida em que há uma língua que fala no sujeito, apesar dele e que ele não a compreende. Essa *lalangue* que está no sujeito e fala nele é uma glossolalia, uma língua que não é idioma, um dizer sem enunciado que não serve para comunicar, é a língua materna que não é o idioma

<sup>122</sup> “*En chaque glossolalie se combinent d’ailleurs quelque chose de pré-langagier, relatif à une origine silencieuse ou à ‘l’attaque’ de la parole, et quelque chose de post-langagier, fait d’excès, de débordements ou de déchets de langue. Tout comme le mythe, ces ficções bricolent ensemble l’avant et l’après du dire pour construire l’artefact où il se joue.*” (Texto original).

<sup>123</sup> “[...] ‘répète’ les phonations enfantines, c’est-à-dire les commencements du parler, mais en vue d’instaurer un théâtre pour des opérations linguistiques à venir.” (Texto original).

<sup>124</sup> “[...] instituer un espace d’énonciation.” (Texto original).

materno, mas *alíngua* advinda da mãe como uma lalação que se instala e constitui o sujeito. A glossolalia também está presente na própria língua, na medida em que ela é esta “parte” da língua que é o puro som (sopro, suspiro, pausas, ronquidão, tosses, gaguejar), fora do sentido, fora das significações, fora da comunicação. A glossolalia é o barulho da glote, os tiques sonoros, as excitações vocais que remontam àqueles que estão na origem dos sons vocais no sujeito ou na origem dos sons vocais na “espécie” humana. O fenômeno da glossolalia é a tentativa de refazer algo de mítico na língua e na fala, esse mito que constituiu a humanidade e que também habita em cada sujeito. A glossolalia não é só um fenômeno social, cultural ou religioso, mas aquilo que está no centro da constituição subjetiva e que é vivenciado por cada um de nós. Neste sentido, somos glossolálicos por balbuciar ao falar, por trazer algo do puro som vocal ao tentarmos falar. Na língua ou na própria fala, o sujeito se depara com a sua glossolalia na medida em que balbucia, vocalisa, tosse, gagueja, murmura, ofega. A glossolalia é a arte do sem-sentido, um dizer que se dá pela ausência de sentido que promove um outro dizer, na “[...] invenção do espaço vocal, a glossolalia multiplica, de fato, as possibilidades do dizer.”<sup>125</sup> (CERTEAU, 1980, p. 37, tradução nossa). A glossolalia é a língua como um som incompreensível, que pode parecer uma determinada língua, mas que se trata do som do corpo ou a voz como o som do corpo colocado em ritmo, perfazendo aquilo que estamos chamando de polifonia e polirritmia vocal. Esta glossolalia não se situa aqui, lá ou acolá, mas no próprio dizer, na fala e na língua do sujeito como polifonia e polirritmia vocal que excede os ditames da língua para transmitir algo do som e do ritmo.

#### 4.12) A voz, o ritmo e o inconsciente

A voz, frágil e potente, é algo que cai, mas ao cair destrói a falácia da comunicação e o engodo da língua, pois mostra que no falar há, fundamentalmente, sons ritmados e não enunciados, não sentidos, mas som e ritmo. A queda, a falha, o gaguejar, o suspiro, a afonia quebram com o “belo” acordo suposto pela língua entre o som e o sentido. A fala depende da voz, mas o contrário não é verdadeiro, pois a voz pode deixar a fala, se subtrair dela e lhe traindo mostrar seus encantos, seus fascínios, assim como sua face odiosa, nefasta, sua compulsão, sua voracidade, seu gozo extremo que pode conduzir a morte. A voz é um drama voluptuoso e trágico porque mistura prazer e desprazer, felicidade e infelicidade, gozo e desgraça, sexo e morte. Sexo, por trazer a pulsão invocante em toda a sua potência e prazer; e morte, por cair, por ser este o destino (a queda) do objeto pulsional, pelo fato do gozo

<sup>125</sup> “[...] *invention d’espace vocal, la glossolalie multiplie en effet les possibilités du dire.*” (Texto original).

conduzir o vivente ao extremo viver, mas também àquilo que é a indesejada das gentes. A morte se perfila em cada vocalização de vida. O mesmo sopro, como um forte vento, que institui a vida, a alma e faz o sujeito falar, é também aquele que faz a vela se apagar, trazendo a escuridão das trevas e o sombrio da morte para se instalar nessa (des)continuidade entre vida e morte.

A voz está no princípio da constituição do sujeito, no início do ato de dizer, é aquela que provoca um gozo na criança ao balbuciar, ao vocalizar, mas essa mesma voz é retida, enclausurada pelo advento da fala, pois esta lhe trará a lei, a ordem do significante que está no cerne da linguagem, da língua, e por consequência, da fala. A voz é cerceada no que concerne aos seus aspectos rítmicos, melódicos e musicais. Ela deve estar a serviço do “sublime” mundo da linguagem. Agora ela faz parte do reino da fala, de modo que todas as suas vocalizações que não são passíveis de significação serão desconsideradas e relegadas ao sub-mundo vocal, ao lixo vocal, pois no reino da fala, impera a legalidade da língua e a lei do sentido. A voz é então restringida e deve apenas estar a serviço da fala. Mas o que é banido do simbólico e relegado ao sub-mundo da linguagem, a saber, os sons ritmados e desarticulados de sentidos, voltam. Esses sons voltam com muita potência, invertendo as regras, pois o som vocal volta como sintoma no corpo, como uma espécie de patologia do falar, algo que aprisiona o sujeito, dominando-o. Desse sintoma, por mais tentativas que se faça, não se consegue escapar. A voz, neste momento, é mais forte que a fala, pois ela mostra seu lado real e intempestivo. A voz é tal como o real, sem ordem nem lei, pois a voz faz soar algo do não-sentido na fala, mostrando o engodo do “bem dizer”, a falácia do ideal da língua e da língua ideal, mostrando também a dupla acepção da palavra falácia, por um lado falatório, murmúrios; por outro, a quimera e a ilusão que há no parlatório.

A voz trai a fala quando desmonta o “bem-dizer”, quando destrói o reino do sentido presente na fala, para mostrar algo do sem-sentido. De outro ponto de vista, o engodo da fala é como a sedução ou o amor, uma ilusão necessária para suportar a dor de existir, uma quimera prazerosa, através da qual ocorrem as relações entre os falantes. Procuramos o outro porque falamos, porque acreditamos nessa ilusão da fala, do amor, da sedução e da relação sexual. Todas essas ilusões falham. No entanto, a crença imaginária na ilusão é importante para suportar a vida. Assim como Freud (1927) em *O futuro de uma ilusão* argumenta que a religião é uma ilusão necessária — em que é confortável e menos angustiante para o homem acreditar que existe um pai, todo-poderoso, que zela por ele, e que dessa forma, não se sente sozinho no mundo — , o amor e a fala também são ilusões necessárias, pois também é confortável e menos angustiante acreditar que existe a comunicação, acreditar que o sujeito

domina a fala e a língua, e por isso pode falar como quiser, com quem quiser e o que quiser. Assim como também é confortável e menos angustiante acreditar que somos amados por algo que há em nós verdadeiramente genuíno, que o amante nos ama por aquilo que somos e não por aquilo que ele atribui a nós, que é o que ocorre com o amor, uma atribuição do amante em direção ao amado. E aí está o engano do amor; assim como o engano da fala está em supor que o sujeito é senhor de suas palavras; assim como o engano da religião reside em crer no absurdo; assim como o engano da sedução reside em não cumprir o que é prometido ou exibido, pois os corpos mancam; e assim como o engano da relação sexual situa-se na impossibilidade de uma complementariedade entre os sexos, na impossibilidade de um encaixe entre os sexos de modo a se fazerem *Um*.

A voz, por sua vez, e diferentemente da fala, não engana, pois a voz é nua e crua, não traz adornos e nem mesmo escamoteia suas faltas. Ela é aquilo próprio que falta, é o resto, como salientamos alhures. A voz é a própria falta em ato, não tendo nenhuma missão falaciosa, é objeto faltante. A voz denuncia o sujeito em sua incompletude, em sua castração, naquilo que claudica em seu corpo. Se a fala está na mesma proporção do amor, da religião, da sedução e da relação sexual no que diz respeito ao engano, a voz está na direção contrária a tudo isso, pois a voz não engana, cai, como todo objeto pulsional. A voz demonstra o engano da fala, na medida em que quebra o pretense “bem dizer” da fala, assim como demonstra o engano do amor na medida em que falha enquanto corpo na relação sexual. Demonstra também o engano da sedução na medida em que mostra que o encontrado não é aquilo que foi prometido. A voz quebra a ilusão amorosa, assim como no caso Dora em que suas crises de afonia estavam diretamente relacionadas com a relação amorosa que mantinha com o Sr. K.. As crises afônicas, esta supressão da voz, era a falta em corpo na relação sexual, ou seja, a prova de que havia algo na relação sexual que faltava, e a voz marcava isso. De forma muito parecida, a soprano Maria Callas começou a perder sua voz do momento em que iniciou seu namoro com Aristóteles Onassis, pois suas melhores performances, que fizeram todo o glamour de seu nome, datam de épocas anteriores ao início do relacionamento com o milionário. A voz de Callas foi perdendo sua qualidade na medida em que se enamorava, ou seja, a voz não fazia parte desse engodo amoroso, ela se subtraía aos jogos sedutores de Onassis. A voz, nesse caso, não enganava, mas quebrava a quimera da relação amorosa, ao mostrar em público, na ópera, que algo claudicava. Situações inusitadas que provocaram inclusive o desmaio de Callas durante encenações públicas de ópera. Callas não era mais a diva cobiçada por todos, tinha agora um amante, não somente seu coração estava aprisionado, mas também sua voz tinha um cativo, e estando a voz cativada por alguém, não poderia ser

dada ao público como um presente aos muitos amantes que esperavam ansiosos o momento do gozo vocal que a voz da diva os conduzia. A sua voz estava presa e foi cada vez mais retida, tal como um passarinho que deixa de cantar por estar engaiolado. Callas não presenteava mais o público com sua majestosa voz, e em seguida à ilusão amorosa, houve a desilusão, pois Onassis deixa Callas para investir em Jacqueline Kennedy. Diante dessa desilusão, a voz de Callas se cala para sempre e sucumbe de tal forma ao ponto de levá-la a morte em setembro de 1977. Depois de interpretar, por tantas vezes, com tão grande esplendor, o desfalecimento das divas da ópera, Maria Callas tem este mesmo fim em sua própria vida, vivendo aquilo que representava na arte lírica, morrendo através do padecimento de sua voz. Maria Callas era uma “voz” que uma vez sucumbida, sucumbiu todo seu ser.

A voz demonstra com isso suas relações com o amor, relações que não perfazem um conto de fadas em que há um final feliz. A relação da voz com o amor é trágica, pois a morte é o destino. Talvez por isso a morte está tão presente nas óperas, pois ela é o destino da relação entre a voz e o amor. Uma voz que esmorece pelo amor, da mesma forma que as divas morrem por um excesso de amor, por um excesso de voz e por um excesso de gozo. A voz sucumbe diante do amor, e qualquer um dos excessos, seja do amor, seja da voz, conduz à morte; aliás, a vida (voz e amor) conduz à morte. Se há uma associação entre voz, gozo e morte, também há uma associação entre voz, amor e morte. A voz está na encruzilhada entre sexo e morte, ora se desdobra em sexo, enquanto pulsão invocante, ora se desdobra em morte, enquanto gozo infinito. A tragédia é o destino da voz, uma vez que ela se situa do lado diabólico, do lado da morte, do sombrio dos ecos e dos suspiros e murmurias de quem sofre a angústia de viver, as lamúrias do existir. A voz percorre o caminho do amor, da vida e da morte. É necessário que a lei se inscreva para quebrar a relação amorosa presente neste gozo sedutor da voz. É necessário que a voz porte algo da lei para instituir não o amor que tenta fazer a totalidade do *Um*, mas o desejo que não forclui a falta, que toma a voz não na sua plenitude sonora, mas naquilo que ela falta, na impossibilidade de se fazer total. Na incompletude do amor e da voz desponta o desejo como aquilo que invoca o sujeito a dar sua voz não como objeto de gozo para o Outro, mas como objeto de desejo do Outro, e isso inclui a falta, algo que se perde na voz para instituir a lei do significante, para não conduzir o sujeito à morte, mas conduzi-lo à vida, para poder dela extrair os prazeres do viver e não o gozo sintomático do puro real sonoro, encantador, sedutore e mortífero. O desejo, enquanto lei e falta, deve operar no puro real sonoro para barrar o gozo aí presente e instituir o significante que irá colocar o *infans* no lugar de sujeito barrado, castrado em seu gozo.

A voz é um teatro trágico, um artefato efêmero que na claudicação de seu ser mostra o des-ser. É uma ópera que orquestra sons e ritmos, modalidades vocais desprendidas das significações, enunciações sem enunciados. É uma fala ao vento que perde o significado para ganhar o sopro que soa no sujeito vocalizando seu ser. Mas, a voz também terá o seu limite quando encontrar a lei, esta que vai barrar o gozo vocal, para que a voz não conduza o sujeito à morte, tal como os pescadores foram conduzidos a morte pelo canto sedutor da sereia. A voz, o gozo e a lei se perfilam construindo possibilidades e limites, prazer e desprazer, gozo e produção e, por fim, sexo e morte — destino de todo ser fal(t)ante.

Se a voz orquestra os sons e os ritmos, isso se deve a uma ligação da voz com esses elementos em função de uma subordinação inconsciente. A voz aliada ao ritmo conduz ao gozo estético, um gozo obsceno — uma vez que se trata daquilo que está em cena, um *beau scène* (uma bela cena) — uma vez que a voz e o ritmo não se articulam com o sentido, muito pelo contrário, se posicionam do lado real que forclui o sentido. A articulação que proporciona sentido se dá entre o som e o significado, diferentemente da articulação entre o ritmo e o som, que proporciona gozo e não sentido. Voz e ritmo ligam-se à respiração, à entonação, às pausas, às hesitações e aos murmúrios do dizer. Mas, essas manifestações vocais não contribuem para o dizer, para o enunciado ou para a comunicação. Essas vocalizações articulam-se com o sem sentido, com uma enunciação sem enunciado, um som que se situa mais perto da música do que da linguagem, e por isso, Harari (2002, p.161) enfatiza que: “[...] antes do que (se diz), importa ‘a música’ do que se diz”, ou seja, a música (voz e ritmo) daquilo que se diz importa mais para a Psicanálise do que aquilo que efetivamente se diz. Isso porque, o dizer é do campo enganador do sentido, enquanto que a música do dizer é o inconsciente sonoro em ato na tranferência analítica. Com isso, podemos afirmar que ritmo e voz não estão situados do lado do sentido, mas do lado do som; pois a articulação de ritmo e voz é música e esta é uma manifestação de sons e não de sentidos. A música provoca gozo e não o sentido. O ritmo e a voz se articulam no sujeito do inconsciente, algo que está para além do sentido, que toca nos desfiladeiros do puro real sonoro, algo capaz de introduzir a lei do significante que irá constituir o registro simbólico da experiência psíquica. Em outras palavras, a voz e o ritmo situam-se no momento central da constituição do sujeito, anterior a qualquer significante. Mas ao mesmo tempo, isto invoca o significante, há aí uma demanda para que a lei do significante barre o gozo vocal e sonoro no qual o *infans* está imerso. É necessário que haja uma intervenção do simbólico como forma de colocar limites nesse puro som real no qual o sujeito se encontra. É necessário que essa pura voz — sedutora e plena — cesse para que o Outro possa intervir e fazer um buraco, uma não

completude, uma falta para que o sujeito advenha. Um sujeito em falta, um sujeito castrado, um sujeito barrado no gozo vocal, mas que possa fazer desse puro som um som para, ou seja, fazer desse real sonoro um som direcionado a outrem, um som demandante, um som que expressa um desejo, um som em falta. A voz, nesse momento, não é mais aquela plenitude vocal do puro som, mas um som articulado. Nessa articulação, algo se perde, há algo da voz que se perde ao se defrontar com o significante, em especial, a própria voz cai como objeto *a*, a voz se mostra em falta, se mostra incompleta, silenciosa, gaguejante, flatulenta, ofegante, inapreensível. Trata-se de uma voz que demonstra toda a precariedade do ser e a incompletude do sujeito.

As articulações aqui demonstradas entre voz e ritmo só são possíveis se partirmos da hipótese do inconsciente. É por levar essa hipótese adiante que podemos sustentar o que foi dito nesta tese, pois o inconsciente é o que determina as relações entre voz e ritmo aqui esboçadas, é no inconsciente que é traçada a voz como objeto pulsional e do qual o ritmo é o elemento que coloca o sujeito em movimento na sua constituição subjetiva. A voz, o ritmo e o inconsciente perfilam os elementos para estruturação daquilo que chamamos de sujeito.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É difícil tentar concluir esse trabalho ou mesmo dizer algumas palavras que possam, de forma sintética, resumi-lo, ou mesmo apontar para um fechamento pois, ele trata de uma série de articulações que tornam difícil a sua sintetização. A dificuldade em dar um fechamento talvez seja a própria expressão do nosso desejo de continuar a trabalhar esse tema, pois em hipótese alguma ele se conclui nesta tese. Tampouco o nosso interesse por ele é finalizado com o término da tese. Muito pelo contrário, tomamos essa tese como um ponto de partida e não um ponto de chegada, ela representa o início de uma nova jornada que prevê desdobrar a questão da voz em muitos outros aspectos. O término da tese não significa o término da nossa pesquisa sobre esse tema e muito menos o esgotamento do próprio tema, o que seria de uma pretensão que beira ou até mesmo transborda na arrogância.

Dessa forma, o término da tese é o início de uma nova etapa no mesmo percurso, ou seja, a voz que nos fisgou não tem um interesse apenas teórico, mas também está relacionada com uma prática clínica da Psicanálise, em que a voz ecoou de forma gritante no silêncio do consultório ou mesmo na flatulência vocal que pude experienciar em minha própria análise. O estudo da voz não é somente um “interesse” acadêmico, mas algo que está ligado a minha própria vida, a minha prática clínica e a minha subjetividade despontada em análise, de modo que a teorização sobre a voz nada mais é do que uma construção simbólica e imaginária sobre esse real do corpo e da vida que a análise faz operar. A teorização da voz e a sua confecção nessa tese são efeitos de um percurso de análise em que na tese tentou-se, de algum modo, esboçar, para além de outros lugares onde isso já foi trabalhado, como na minha análise, na clínica, na análise de controle, na Maiêutica Florianópolis — Instituição Psicanalítica da qual sou membro —, nos trabalhos que tenho produzido, apresentado e publicado. Confesso, inclusive, que a aposta acadêmica em teorizar esse algo da análise nos foi possível mediante várias concessões, pois o percurso acadêmico é totalmente diferente do da psicanálise, pois a análise abre e desdobra as questões, enquanto que a tese nos exige um delineamento e um fechamento das questões. Com isso, podemos dizer que houve vários pontos e articulações que gostaríamos de ter trabalhado e que não foi possível por uma simples questão de delimitação do objeto de pesquisa e da tese como um todo. Há muitas referências bibliográficas que também não foram incluídas nesta tese por também tratarem da voz de uma forma que escapava ao escopo da tese e que não foi possível abordar, mas como dizíamos a pouco, a tese não é um ponto de chegada sobre o tema, mas um ponto de partida. Nas nossas investigações posteriores, pretendemos resgatar esses pontos que não puderam ter espaço

nesta tese para investigá-los em artigos, textos ou até mesmo livros que possam ser gerados a partir desse ponto inicial que é a presente tese. O que não pôde ser trabalhado aqui será num momento posterior, sob outra forma que não uma tese, mas que nos dá a plena convicção de que estamos no início de um percurso sobre o tema que pode nos conduzir por diversos caminhos.

Consideramos que o aumento do escopo sobre a voz nos foi possível, como já foi dito, a partir da experiência de análise, mas também esse tema nos pareceu muito fértil em termos de bibliografia a partir de nosso estágio de doutoramento na *Université Paris VII – Denis Diderot*. Consideramos que a experiência do Doutorado Sanduíche ampliou o horizonte bibliográfico sobre o tema e a própria experiência de vida no exterior nos indagou sobre esse tema. Consideramos que a experiência do estágio de doutoramento muito contribuiu para a ampliação da bibliografia e do escopo da tese.

Após essas considerações de caráter mais íntimo, podemos dizer simplesmente que a voz é um objeto leve e potente, algo que desperta paixões, coloca limites e conduz o sujeito para um efeito de subjetivação. A voz é o que encanta, o que seduz, capaz de transladar o sujeito, capaz inclusive, de inscrevê-lo na ordem simbólica da lei. A voz faz com que a lei impere, com que a lei se faça presente, pois a voz, associada com o ritmo, ou seja, uma voz ritmada, uma voz com fluência, uma voz em cadência, coloca o sujeito em movimento, e é capaz de invocá-lo, de tirá-lo do inerte lugar de objeto e fazer dele um sujeito. Mas isso não ocorre sem perdas, pois a voz cadenciada diz respeito a uma voz cadente, que cai, que cumpre com a sua “função” de objeto *a*. Neste sentido, a voz é um resto, é aquilo que se desprende do corpo, que cai, e somente dessa maneira — faltosa, em queda, não inteira — é que pode invocar e fazer instalar, através dessa falta, o desejo no sujeito inconsciente, fazendo com que o sujeito desponte aí onde ele se colocava inteiramente como objeto do gozo do Outro, onde ele se colocava como aquele que iria preencher a falta e a castração do Outro. A invocação não é o sonoro, mas o que do sonoro pode despertar o desejo do Outro.

Dessa forma, a voz beira entre o gozo e a lei, pois a voz é o puro som no qual o *infans* se banha, um som para o qual não há limites, ordem ou lei. Esse som é capaz de conduzir o sujeito a um gozo mortífero, um gozo sem limites que tange a morte. Faz-se necessária a intervenção da lei como forma de barrar esse gozo e colocar limites nesse transbordamento vocal, para que a invocação ocorra e para que a voz possa não seduzir e se fazer plena para o sujeito gozar, mas que a voz possa se fazer em falta para poder invocar algo do desejo que desperta o sujeito do inconsciente. Paradoxalmente, a voz porta a lei e porta o gozo, ora se desdobrando num ora noutro. Dessa forma, a voz também se situa entre o real e o simbólico,

ou seja, a voz no seu aspecto real é puro gozo. É a voz, por exemplo, do psicótico, que ecoa na alucinação auditiva, e por não ser simbolizada retorna de forma alucinatória na voz de um pai terrível e temível. A voz que porta a lei é atravessada pelo simbólico, o que não significa dizer que isso equivale, necessariamente, à fala, mas a voz atravessada pelo simbólico é capaz de portar a lei que irá barrar seu próprio gozo vocal. O simbólico é o que permite a invocação, é o que coloca a lei e a ordem naquele caos sonoro em que o *infans* está banhado, pois no princípio era a voz e era puro som. A lei do significante é que coloca limite nesse real sonoro, que coloca ordem no caos e o grito que até então era puro passa a ser para, direcionado a alguém, um grito de demanda, atravessado pela falta, atravessado pelo desejo que implica a demanda. Um grito direcionado, endereçado a outrem. Da mesma forma, a voz se perfila entre o amor e o desejo, pois o amor é sedutor, tenta apagar a falta, se fazer completo e inteiro. No amor impera a totalidade e a plenitude, mas a voz que se presta ao amor e seus encantamentos também é uma voz “surda”, enganadora, pois cai no engodo da completude e da impossibilidade de se fazer um. A voz sedutora também engana, também conduz ao engodo, a falácia, a quimera da relação amorosa. Já o desejo se opõe ao amor, pois o desejo não tenta suprimir a falta, mas fazer dela o motor de sua força, fazer da falta e da incompletude sua própria potência. O desejo inclui a falta, não a exclui, não a rejeita, não a nega, mas faz dela a “razão” de sua potência. O desejo é o que verdadeiramente move o sujeito, aquilo que efetivamente invoca o sujeito pela falta. A voz — esse objeto faltante — se inscreve enquanto desejo, enquanto pulsão capaz de invocar algo do Outro. O desejo é a própria incompletude da relação sexual, diferentemente do amor, que constrói uma falácia, um engodo no qual se cria uma relação amorosa imaginária, em que não há espaço para o desejo. Diante disso, podemos constatar que o amor é imaginário, o desejo é simbólico e o gozo é real.

A voz também se inscreve entre sexo e morte, pois a voz é sexo na medida em que é pulsão invocante, na medida em que é aquilo que falta na relação sexual, a voz é sexo neste sentido, daquilo que falta. Mas por esta via a voz também é morte, pois a morte é condição da vida e do sexo. Sexo e morte estão associados e Freud já havia demonstrado isso. A morte é condição do sexo, no sentido que todo ser sexual morre, mas também que a morte é inerente ao sexo. A voz se perfila nessa nuance entre sexo e morte, nisso que falta na relação sexual, nisso que representa a morte, nisso que morre, nisso que faz parte do sexo. A voz, enquanto faltante, é a própria morte, da mesma forma que se produz enquanto sexo, enquanto corpo, som, linguagem, ritmo e inconsciente.

## REFERÊNCIAS

- ABÉCASSIS, Janine. **La voix du père**. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.
- ARNAUD, Alain. La triste histoire de la petite Maria Meneghini Callas. **Revue Traverses: la voix, l'écoute**. Paris, n. 20, p. 06-09, nov.1980.
- ARRIVÉ, Michel; NORMAND, Claudine. **Saussure aujourd'hui**. Paris: Presses de l'Université de Paris X, 1955.
- ASSOUN, Paul-Laurent. **O olhar e a voz: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz: fundamentos da clínica à teoria**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.
- BECKETT, Samuel. **Como é**. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Fin de partie**. Paris: Les éditions de minuit, 1957.
- \_\_\_\_\_. **En attendant Godot**. Paris: Les éditions de minuit, 1952.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Lingüística Geral I**. 4ª ed. Campinas: Pontes, 1995.
- BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.
- CAÏN, Jacques et al. **Psychanalyse et musique**. Paris: Les Belles Lettres, 1982.
- CASTARÈDE, Marie-France. **La voix et ses sortilèges**. Paris: Les belles lettres, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Les vocalises de la passion: psychanalyse de l'opéra**. Paris: Armand Colin, 2002.
- \_\_\_\_\_; KONOPCZYNSKI, Gabrielle. **Au commencement était la voix**. Ramonville Saint-Agne: Éditions Érès, 2005.
- CERTEAU, Michel de. Utopies Vocales: glossolalies. **Revue Traverses: la voix, l'écoute**. Paris, n. 20, p. 26-37, nov.1980.
- CHEMAMA, Roland. (dir.) **Dictionnaire de la Psychanalyse**. Paris: Larousse, 1995.
- DELAVAUD-ROUX, Marie-Hélène. **Les danses dionysiaques en Grèce antique**. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1995.
- DELEUZE, Gilles. **Diferencia y repetición**. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- DESCARTES, René. **Meditações**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche e a Música**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2005.
- DIDIER-WEILL, Alain. **Invocações: dionísio, Moisés, São Paulo e Freud**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

\_\_\_\_\_. **Les trois temps de la loi**. Paris: Seuil, 1995.

\_\_\_\_\_. **Lila et la lumière de Vermeer**: la psychanalyse à l'école des artistes. Paris: Éditions Denoël, 2003.

\_\_\_\_\_. De quatre temps subjectivants dans la musique. **Ornicar?** Paris, n° 8, p. 41-52, hiver 1976.

\_\_\_\_\_. Point de vue psychanalytique sur la musique. **Revue de musicothérapie**. Paris, n° 4, 1984.

\_\_\_\_\_. Brève remarque psychanalytique sur la musique. **Revue de musicothérapie**. Paris, n° 6, 1986.

FECHNER, Gustav Theodor. **Elemente der Psychophysik**. Leipzig, 1860.

FEINSILBER, Edgardo. **La interpretación en Psicoanálisis**: de la sugestión al forzaje. Buenos Aires: Catálogos, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3 ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FÓNAGY, Ivan. **La vive voix**: essais de psycho-phonétique. Paris: Éditions Payot, 1991.

FREUD, Sigmund. **O Inconsciente** (1915). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

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

\_\_\_\_\_. **Os chistes e sua relação com o inconsciente** (1905). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade** (1905). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **A interpretação dos sonhos** (1900). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. VI e V. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Carta 61** (1897). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Notas Psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um Caso de Paranóia (Dementia Paranoides)** (1911). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **História de uma Neurose Infantil** (1918 [1914]). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **‘Uma criança é espancada’**: uma contribuição ao Estudo da Origem das Perversões Sexuais (1919). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Estudos sobre a histeria** (1893-1895). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. II. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos da análise de um caso de Histeria** (1905 [1901]). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **O estranho** (1919). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **O ego e o id** (1923). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Luto e melancolia** (1917[1915]). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Sobre a Psicopatologia da vida cotidiana** (1901). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. VI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

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

\_\_\_\_\_. **Romances Familiares** (1909). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Sobre o ensino de Psicanálise nas Universidades** (1919[1918]). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Totem e Tabu** (1913[1912]). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **O Mal-Estar na Civilização** (1930[1929]). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **A Etiologia da Histeria** (1896). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. III. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Sobre o início do tratamento (novas recomendações sobre a Técnica da Psicanálise I)** (1913). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Sobre o Narcisismo**: uma introdução (1914). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **A História do Movimento Psicanalítico** (1914). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise** (1933[1932]). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Análise terminável e interminável** (1937). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **O futuro de uma ilusão** (1927). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Projeto para uma Psicologia Científica** (1895). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **La Afasia** (1891). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1987.

\_\_\_\_\_. **Moisés e o monoteísmo: três ensaios** (1939). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GRANON-LAFONT, Jeanne. **A topologia de Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

HARARI, Roberto. **O seminário “A Angústia” de Lacan: uma introdução**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1997.

\_\_\_\_\_. **Intraducción del psicoanálisis: acerca de *L'insu...***, de Lacan. Madrid: Síntesis, 2004.

\_\_\_\_\_. **Como se chama James Joyce?** A partir do Seminário Le Sinthome de J. Lacan. Salvador e Rio de Janeiro: Ágalma e Companhia de Freud, 2002.

\_\_\_\_\_. **Por que não há relação sexual?** Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2006.

\_\_\_\_\_. **Uma introdução aos quatro conceitos fundamentais de Lacan**. Campinas: Papirus, 1990.

\_\_\_\_\_. O psicanalista pode não ser in-mundo? **Clinamen**. Florianópolis: Maiêutica Florianópolis-Instituição psicanalítica, v. 3 n. 3, p. 12-42, out. 2005.

\_\_\_\_\_. **Palabra, violencia, segregación y otros impromptus psicoanalíticos**. Buenos Aires: Catálogos, 2007.

HOMERO. **Odisséia**. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1980.

JAKOBSON, Roman. **Fonema e fonologia: ensaios**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967.

\_\_\_\_\_. **Seis lições sobre o som e o sentido**. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

JOYCE, James. **Ulisses**. Trad. de Antonio Houaiss. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. **Finnicius Revém**. Trad. de Donaldo Schüler. Cotia-SP: Atelie Editorial, 1999.

KAUFMANN, Pierre. **Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LACAN, Jacques. A significação do falo. In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. Função e campo da fala e da linguagem em Psicanálise. In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. Posição do inconsciente. In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada. In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. Formulações sobre a causalidade psíquica. In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. **O seminário 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

\_\_\_\_\_. **O seminário 04: A relação de objeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

\_\_\_\_\_. **O seminário 02: O eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

\_\_\_\_\_. **O seminário 7: A Ética da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

\_\_\_\_\_. **O seminário 05: As formações do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

\_\_\_\_\_. **A Angústia: Seminário 1962-1963**. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife (publicação não comercial, exclusiva para membros), 2002.

\_\_\_\_\_. **O seminário 21: Los incautos no yerran (Los nombres del padre) (1974)**. Edição eletrônica das obras completas de Jacques Lacan. Buenos Aires: RD Ediciones Electrónicas, 2000. CD-ROM.

\_\_\_\_\_. **O seminário 20: Aún (1973)**. Edição eletrônica das obras completas de Jacques Lacan. Buenos Aires: RD Ediciones Electrónicas, 2000. CD-ROM.

\_\_\_\_\_. **O seminário 22:** R.S.I. (1974). Edição eletrônica das obras completas de Jacques Lacan. Buenos Aires: RD Ediciones Electrónicas, 2000. CD-ROM.

\_\_\_\_\_. **O seminário 24:** Lo no sabido que sabe de la una-equivocación se ampara en la morra (1976). Edição eletrônica das obras completas de Jacques Lacan. Buenos Aires: RD Ediciones Electrónicas, 2000. CD-ROM.

\_\_\_\_\_. **O seminário 06:** El deseo y su interpretación (1959). Edição eletrônica das obras completas de Jacques Lacan. Buenos Aires: RD Ediciones Electrónicas, 2000. CD-ROM.

\_\_\_\_\_. **O seminário 12:** Problemas cruciales para el psicoanálisis (1965). Edição eletrônica das obras completas de Jacques Lacan. Buenos Aires: RD Ediciones Electrónicas, 2000. CD-ROM.

\_\_\_\_\_. **O seminário 23:** El Sinthoma (1976). Edição eletrônica das obras completas de Jacques Lacan. Buenos Aires: RD Ediciones Electrónicas, 2000. CD-ROM.

\_\_\_\_\_. **Le Séminaire – Livre 23:** Le sinthome. Paris: Seuil, 2005.

\_\_\_\_\_. **Le Séminaire – Livre I:** Les écrits techniques de Freud. Paris: Seuil, 1975.

\_\_\_\_\_. **De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité.** Paris: Seuil, 1975.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Fantasma originário, fantasmas des origines, origines du fantasma.** Paris: Hachette, 1998.

LAZNIK, Marie-Christine. **A voz da sereia:** O autismo e os impasses na constituição do sujeito. Salvador: Ágalma, 2004.

LECOURT, Edith. **Freud et l'univers sonore:** le tic-tac du désir. Paris: L'Harmattan, 1992.

LEITE, Nina Virgínia de Araújo (org.). **Corpolinguagem:** gestos e afetos. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

LÈVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco.** 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

MAIA, Eleonora Albano da Motta. **No reino da fala:** a linguagem e seus sons. 3.ed. São Paulo: Ática, 1991.

MALISKA, Maurício Eugênio. **Entre Lingüística e Psicanálise:** o real como causalidade de língua em Saussure. Curitiba: Juruá, 2003.

MALISKA, Maurício Eugênio. A visita de Saussure a Freud: onde situa-se a rua Bergasse 19? In: ENCONTRO DO CIRCUITO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS DO SUL – CELSUL, 6., 2004, Florianópolis. **Resumos...** Florianópolis: 2004. p. 160.

- MIJOLLA, Alain de. **Dictionnaire international de la psychanalyse**. Paris: Calmann-Lévy, 2002.
- MILLER, Jacques-Alain. Jacques Lacan et la voix. In: **La voix**: colloque d'Ivry. Paris: La Lysimaque, 1988.
- NASSIF, Jacques. **L'écrit, la voix**: fonctions et champ de la voix en Psychanalyse. Paris: Aubier/Flammarion, 2003.
- NICOLA, José de. **Literatura brasileira**: das origens aos nossos dias. 3. ed. São Paulo: Scipione, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich W. **La généalogie de la morale**. Paris: le livre de poche, 2000.
- \_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PARRET, Hermann. **La voix et son temps**. Bruxelles: Éditions De Boeck Université, 2002.
- PLATÃO, **O Banquete**. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2001.
- POIZAT, Michel. **L'opéra ou le cri de l'ange**: essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra. Paris: Éditions Métailié, 2001.
- \_\_\_\_\_. **La voix sourde**: la société face à la surdité. Paris: Éditions Métailié, 1996.
- \_\_\_\_\_. **La voix du diable**: la jouissance lyrique sacrée. Paris: Éditions Métailié, 1991.
- QUIGNARD, Pascal. **La haine de la musique**. Paris: Gallimard, 1996.
- \_\_\_\_\_. **La leçon de musique**. Paris: Gallimard, 1987.
- REIK, Theodor. **Le rituel**: psychanalyse des rites religieux. Paris: Denoël, 1974.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLONN, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- ROUGET, Gilbert. **La musique et la transe**: esquisse d'une théorie générale des relations de possession. Paris: Gallimard, 1990.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Essai sur l'origine des langues**. Paris: Flammarion, 1993.
- SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.
- SAPIR, Edward. **A linguagem**: introdução ao estudo da fala. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Écrits de linguistique générale**. Texte établi et édité par Simon Bouquet et Rudolf Engler. Paris: Gallimard, 2002.

SCHNEIDER, Michel. **Prima Donna**: opéra et inconscient. Paris: Éditions Odile Jacob, 2001.

SCHREBER, Daniel Paul. **Memórias de um doente dos nervos**. Trad. Marilene Carone. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1995.

SCLIAR-CABRAL, Leonor. **Introdução à Psicolinguística**. São Paulo: Ática, 1991.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SODRÉ, Muniz. **Samba**: o dono do corpo. 2.ed. Rio de Janeiro: Manual, 1998.

TROUBETZKOY, N. S. **Principes de Phonologie**. Paris: Klincksieck, 1970.

VANIER, Alain. **Lacan**. Rio de Janeiro: Estação liberdade, 2005.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas à Théo**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

VIVÈS, Jean-Michel. (dir.). **Les enjeux de la voix en psychanalyse dans et hors la cure**. Saint-Martin-d'Hères: Presses Universitaires de Grenoble, 2002.

\_\_\_\_\_. La voix un objet pulsionnel “oublié”. **Psychologie Clinique**: La voix dans la rencontre clinique. Paris, nouvelle série, n. 19, printemps, 2005.

\_\_\_\_\_. **Les trois temps de la voix**. Disponível em:  
<[http://www.insistance.asso.fr/PDF/Les\\_trois\\_temps\\_de\\_la\\_voix.pdf](http://www.insistance.asso.fr/PDF/Les_trois_temps_de_la_voix.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2006, 15:40:40.

\_\_\_\_\_. **Entre sens et jouissance**: une histoire des castrats. Disponível em:  
<<http://www.insistance.asso.fr/PDF/Castrats.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2006, 15:40:40.

\_\_\_\_\_. **La voi(x)e du féminin**: entre regard et invocation. Disponível em:  
<[http://www.insistance.asso.fr/PDF/Voix\\_feminin.pdf](http://www.insistance.asso.fr/PDF/Voix_feminin.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2006, 15:40:40.

VORONOVSKY, Diana. Cuando la voz se presta a la passion. In: REUNIÃO LACANOAMERICANA DE PSICANÁLISE, out/2005, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, 2005, CD-ROM.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 1999.