



PUC
RIO

LUCIANA A. GONÇALVES

UM SOPRO DE VIDA: A VOZ NA PSICANÁLISE

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

Rio de Janeiro, 02 de maio de 2000.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO

Rua Marquês de São Vicente, 225 - Gávea

CEP 22453-900 Rio de Janeiro RJ Brasil

<http://www.puc-rio.br>

N.Cham. 150 G635so TESE UC

Autor Gonçalves, Luciana A.

Título Um sopro de vida



Ex.1 PUC-Rio - PUCB

00152782

LUCIANA A. GONÇALVES



UM SOPRO DE VIDA: A VOZ NA PSICANÁLISE

Dissertação apresentada ao Departamento de Psicologia da PUC/Rio como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica.

Profª Orientadora: Dra. Ana Maria Rudge

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

Rio de Janeiro, 02 de maio de 2000.

103225



150
G 635 AB
TESE VC

Agradecimentos

- À Dra. Ana Maria Rudge, minha orientadora, que no acompanhamento deste trabalho manteve a voz e o olhar vigilantes na delicada conjugação psicanálise-academia.
- A Ana Martha Maia por ter apostado na possibilidade deste estudo vir a realizar-se.
- À Dra. Denise Maurano que acolheu esse trabalho com carinho inigualável, capaz de iluminar com uma generosa interlocução a finalização deste percurso.
- A Pompéia Carneiro pela transmissão apaixonada da teoria de P. Aulagnier.
- A Stella Gimenez e Elizabeth Tolipan que me acompanham em minha trilha, não acadêmica, da teoria de Lacan
- A Maria do Rosário do Rêgo Barros cuja escuta afiada coloca luz na minha voz.
- A Angela Uchitel pela leitura atenta e pelos preciosos comentários críticos com carinhosas sugestões.
- A Marise Lira de Souza e Vera Lúcia da Silva, pela simpatia e pela incrível disponibilidade em cooperar.
- A Zinda Vasconcellos, Nêda Matos, Márcia Infante, Suely Marques, Francis Kiperman, Ilda Santiago e Cristina Pereira que trouxeram contribuições valiosas e, às vezes só me escutaram.
- A meus pais, Patrício e Beatriz por tanto amor possível a cada dia.

Para você Bia, que com seu primeiro grito me despertou para que, através do desejo, eu pudesse, mais uma vez, continuar sonhando.

RESUMO

Esta dissertação discute a relevância do conceito de voz na psicanálise, partindo das pesquisas médicas com os nascituros e da conceituação freudiana de objeto pulsional, sendo esta última a base das contribuições de P. Aulagnier e Ana Maria Rudge que foram investigadas a respeito da importância da voz materna na constituição subjetiva. A construção de Lacan do objeto *a* foi examinada, para ser apontada a singularidade da perspectiva lacaniana quanto à voz em vários recortes - quais sejam : a ambigüidade, seu papel no supereu, na invocação e na ópera.

ABSTRACT

This dissertation discusses the relevance of the voice concept in psychoanalysis from medical researches with unborn children and from Freud's theory of the driven object, this last one being the basis for P. Aulagnier's and A. Rudge's contributions which were investigated on the importance of the mother's voice in the subjective constitution. Lacan's construction of object *a* was examined so that it is shown the singularity of this perspective regarding the voice through several approaches - such as: the ambiguity, its role in the superego, in the invocation and in the opera.

PALAVRAS CHAVES:
VOZ - PULSÃO - OBJETO *a* - INVOCAÇÃO

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO _____ **1**

PARTE I

NA TRILHA DO OBJETO PULSIONAL FREUDIANO _____ **6**

CAPÍTULO 1

A VOZ NA COMUNICAÇÃO MÃE NASCITURO _____ **9**

1.1 – Efeitos da inter-relação mãe-nascituro _____ **10**

1.2 – A voz materna e a vida intra-uterina _____ **12**

CAPÍTULO 2

FREUD E O OBJETO PULSIONAL _____ **16**

2.1 – A pulsão e seus objetos _____ **17**

2.2 – A voz e o ideal de eu _____ **23**

CAPÍTULO 3

A VOZ E O MAPEAMENTO PULSIONAL _____ **25**

3.1 – A constituição subjetiva a partir do encontro com o porta-voz _____ **25**

3.2 – A voz materna e a inscrição mnêmica da pulsão _____ **33**

PARTE II

NA TRILHA DO OBJETO LACANIANO _____ 36

CAPÍTULO 4

LACAN E A VOZ COMO OBJETO *a* _____ 38

4.1 – Considerações iniciais _____ 38

4.2 – Um objeto chamado pequeno *a* _____ 46

4.3 – Voz: um resto a-significar _____ 62

CAPÍTULO 5

A AMBIGÜIDADE RADICAL DA VOZ _____ 71

5.1 - A lingüística e a voz _____ 71

5.2 – O objeto lacaniano voz _____ 72

5.3 – A voz como elemento do narcisismo elementar _____ 76

5.4 – O objeto voz e sua ambigüidade _____ 81

CAPÍTULO 6

O SUPEREU E A VOZ _____ 86

6.1 – Ideal de eu e supereu _____ 86

6.2 – A relação entre lei, voz e palavra _____ 87

6.3 – A voz como objeto da separação	89
--------------------------------------	----

CAPÍTULO 7

A NOTA AZUL	96
--------------------	-----------

7.1 – A vocação humana de falante	96
-----------------------------------	----

7.2 – A invocação e a música	97
------------------------------	----

7.3 – A nota azul na sonata materna	103
-------------------------------------	-----

CAPÍTULO 8

A VOZ E A ÓPERA	106
------------------------	------------

8.1 – O estranho prazer musical	106
---------------------------------	-----

8.2 – A voz no entrelaçamento entre o grito, a palavra e o silêncio	108
---	-----

CONCLUSÃO	114
------------------	------------

BIBLIOGRAFIA	135
---------------------	------------

INTRODUÇÃO

Este vigor da palavra

leve, levíssima asa

é o teto do corpo

espaço aberto às

estrelas-casa¹

A Morada - Hélio Pellegrino

Ao recortar, através do jogo da linguagem poética, o vigor da palavra, Hélio Pellegrino fala de uma fugacidade, de algo tão leve e ao mesmo tempo tão forte, que sua presença decide o espaço de abertura para a imensidão desconhecida que funda cada sujeito.

Ao pesquisarmos o sentido denotativo da palavra vigor, percebemos que ela é definida como: força, grande energia, impulso rápido na alma e nas paixões que, quando presente na eloquência, torna a fala comovente.

Que enigmático vigor da palavra é esse que Hélio Pellegrino afirma? E, o que se torna seu objeto, dando-lhe contornos de asa?

Em seus primeiros estudos a respeito da histeria, quando ainda utilizava o método catártico, Freud já associava energia, força e palavra.

¹ BARRETO, S. P. "A interpretação na clínica psicanalítica – Algumas considerações," em *Caderno da Spid*, n.4, p. 1.

Nesses seus estudos, afirmava que a fala do paciente precisava liberar a energia que estaria represada em uma idéia dissociada e simbolizada no sintoma, através do dizer. Em outras palavras, era a dimensão de força que as palavras carregam que despertava seu interesse de pesquisa. Sua preocupação, portanto, dizia respeito não ao dito puro e simples, desvinculado da energia nele investida, mas sim ao poder das palavras que carregam essa força, responsável pela eficácia do tratamento. Ainda nos seus estudos preliminares sobre a histeria, Freud (1893-1895) alerta os leitores interessados em exercer a psicanálise, que não basta apostar na intenção de cura e na boa organização das palavras para invocar o inconsciente:

Devo repisar a questão da insistência um pouco mais. Simples garantias, tais como "naturalmente você se lembra", "assim mesmo diga-me", "você se lembrará logo", não nos levam muito longe. Mesmo com pacientes num estado de concentração, o fio se quebra após algumas frases. Não se deve esquecer, contudo, que se trata sempre aqui de uma questão de comparação quantitativa, de uma luta entre forças motivadoras de diferentes graus de vigor ou intensidade. A insistência por parte do médico estranho, não familiarizado com o que está acontecendo não é bastante poderosa para lidar com a resistência à associação num caso grave de histeria. Devemos pensar em meios mais vigorosos.²

A tentativa de invocação, segundo Freud, não garante o êxito. Há algo que está aquém e além das palavras. Em sua tentativa de tornar manifesto o que está latente, Freud percebeu que, no dizer do paciente, o inconsciente se esquiva ou se apresenta, de acordo com alguma coisa que lhe abre espaço e que aqui Freud nomeia como vigor.

² FREUD, S.(1893-1895). "Estudos sobre a histeria", em *ESB*, II, p. 326.

Freud, passo a passo, delineia a conceituação de pulsão que vai cobrir esse campo da força e do vigor. À medida que seus estudos metapsicológicos avançam, conceitua a pulsão como peça de atividade, o que já aponta para sua dimensão social. Por estar em freqüente movimento não cessa de fazer ato. Ou seja, todos os atos envolvem a pulsão e vice-versa. Assim sendo, podemos pensar que a fala, o dizer em transferência não tem na obra freudiana função descritiva. A fala na análise é pensada por ele como presença de pulsão, e dentro do vínculo transferencial, é ação. Daí, portanto, a eficácia do tratamento psicanalítico, uma vez que é graças ao fato de o âmbito pulsional estar articulado à linguagem que o sujeito pode reestruturar sua relação com a vida a partir da fala em transferência.

Pensar em pulsão freudianamente é jamais desconsiderar que ela tem fonte, pressão e alvo e, portanto, para realizar seu freqüente movimento precisa de objeto. Por isso, interpretamos que o vigor da palavra que a poesia de Pellegrino ressalta, ou se preferirem a força pulsional na fala que Freud deslinda desde seus primeiros textos, depende de objetos que possam lhe servir de continente e veículo. Contudo, precisamos demarcar que de acordo com o que transportam, os objetos pulsionais, apesar de apresentarem alguma consistência, são caracterizados também pela mesma imaterialidade que envolve o conceito de pulsão. Ou seja, cobrem o corpo ao se oferecerem de referencial para investimento e, ao mesmo tempo, o abrem ao percorrerem incessantemente as bordas dos seus orifícios. Vemos, assim, que a construção freudiana já demarca a problemática da conceituação de objeto pulsional, a partir da qual, posteriormente, Lacan configurará o *constructu* de objeto *a* e colocará a voz como um deles.

Nesta dissertação, é nossa proposta estudar o papel da voz no campo psicanalítico, para mostrar a importância do tema para uma área que se dedica a tratar através da fala. O próprio Freud, que não se voltou especificamente para o objeto voz, no texto *Sobre a afasia* utiliza o termo *sprache apparat*³. Durante muito tempo, esta expressão foi traduzida por aparelho de linguagem. Contudo, *sprache* tem um sentido amplo em alemão, que denota fala, linguagem e voz. Não estamos eliminando as diferenças conceituais entre esses três termos, mas apenas gostaríamos de destacar o quanto a nomenclatura freudiana os articulou profundamente.

Para considerar o percurso teórico psicanalítico sobre a pulsão e seus objetos, de Freud a Lacan, traremos a voz ao debate a partir de duas seqüências principais. Na primeira, começaremos com as pesquisas médicas a respeito da experiência auditiva dos nascituros para mostrar o importante papel da voz na constituição da estrutura subjetiva. Em seguida, abordaremos a conceituação freudiana de pulsão e seus objetos, além das propostas teóricas de P. Aulagnier e A. Rudge que, de acordo com Freud, estudam a voz como o objeto pulsional que marca a história do sujeito desde os seus primórdios. Na segunda seqüência, apresentaremos a contribuição de Lacan ao tema, que se centra em seu original conceito de objeto *a*, e que também irá atravessar as pesquisas de M. Dolar, Bernard Nominé, Didier Weil, M. Poizat, autores cujas produções examinaremos. Na conclusão, além de ressaltar e colocar em discussão as articulações mais significativas das abordagens utilizadas, empreenderemos uma conexão da voz com as artes, buscando fazer refluir o percurso de construção psicanalítica sobre a literatura de Clarice Lispector, as poesias de Leminsky e Lulu Santos, a Música de John Cage, a pintura de Munch, o cinema de Fellini e a arte manual com a cerâmica.

³ RUDGE, A.M. *Pulsão e linguagem*, p. 72.

Pensamos que discutir a voz na psicanálise é um chamado para separar a voz da ilusão do som e resgatar o seu enigma. A voz é tão íntima mas, paradoxalmente, tão exterior, que revela uma dimensão que escapa ao sujeito falante. Assim, por passar despercebida na maior parte do tempo, realizou a façanha de não ser incluída na teoria psicanalítica por muitos anos, tendo cabido somente a Lacan destacar e estudar esse resto esquecido no que se diz e no que se ouve. Neste sentido, esperamos que essa dissertação contribua para manter viva a discussão sobre um tema que, segundo nossa compreensão, continua exigindo produções.

PARTE I

**NA TRILHA DO OBJETO PULSIONAL
FREUDIANO**

O complexo de Édipo, que Freud genialmente descobriu e descreveu, foi sendo, ao longo do percurso psicanalítico, valorizado e pesquisado como ponto decisivo da história subjetiva. Com o avanço dos estudos teóricos, a psicanálise foi definindo o triângulo edípico como atuante em sua função estrutural, antes mesmo da concepção do bebê. Essa triangulação, determinante do lugar de desejo que o casal parental marca para a futura criança, estabelece-se de acordo com a forma como foi vivido e resolvido o Édipo de cada um dos pais. Desse modo, a psicanálise tem se dedicado a ressaltar a importância da chegada de um bebê na constelação familiar, o nascimento e as circunstâncias e fantasias parentais que determinam que cada criança será significativamente única. Embora, na articulação da trama de desejo e constituição do futuro sujeito, a psicanálise tenha valorizado as atitudes e expectativas familiares quanto ao bebê, a teoria psicanalítica não tinha valorizado, particularmente, até bem pouco tempo, a voz na relação mãe-filho.

Diferindo do campo psicanalítico, a medicina, desde o final da década de 60, tem se dedicado a estudar o som como importante elemento da comunicação mãe-bebê. Entre os estudiosos da área, o que vem tendo um caráter inovador é a pesquisa e teorização a respeito da experiência auditiva na vida intra-uterina. Esta nova área de investigação define uma conexão entre medicina e psicanálise, ratificando a importância de um estudo da voz na constituição subjetiva. Contudo, estes estudos médicos, interessados no som e

no comportamento, para nós, psicanalistas, servem apenas para destacar a relevância de pensarmos a voz no mundo humano, uma vez que os pressupostos teóricos, que embasam essas pesquisas, são completamente diferentes dos conceitos e posições fundamentais da psicanálise. Cumpre ressaltar, portanto, que como Freud não se debruçou especificamente sobre o tema do objeto da pulsão e nem destacou a voz, antes de começarmos, propriamente, a trilha do objeto pulsional freudiano, investigando os balizamentos teóricos de Freud a respeito da pulsão, precisaremos das pesquisas médicas para recortar nosso objeto de estudo, de acordo com a importância que ele tem para o humano.

CAPÍTULO 1

A VOZ NA COMUNICAÇÃO MÃE-NASCITURO

Dentre as várias publicações recentes a respeito da experiência no tema que investigamos, destaca-se o livro americano *The secret life of the unborn child* de Thomas Verny (1981), psiquiatra e psicanalista canadense. O livro apresenta um grande número de pesquisas realizadas com nascituros e recém-nascidos, que abordam a capacidade do bebê para experienciar as alterações do ambiente, como para memorizar estas experiências nestes primórdios de vida. Estes estudos ainda demonstram que a voz, bem como as atitudes e sentimentos maternos, são percebidos pelo bebê.

A investigação de Verny, começou (em 1979) motivada pela observação da relação de uma amiga grávida com seu bebê, desde o início da gestação. Por volta dos sete meses de gravidez, esta amiga de Verny, sempre ao cair da tarde, cantava uma canção de ninar para o seu filho, sussurrando docemente a cantiga que ela mesma compôs. Quando seu filho nasceu, ela percebeu que a canção exercia sobre ele um efeito mágico. Nos momentos em que chorava, imediatamente se acalmava ao ouvi-la cantar a mesma canção. Verny se perguntou, se tratava-se de uma coincidência, ou se a voz materna seria, de fato, ouvida e, de algum modo, registrada pelo bebê. A partir de então, orientou seu interesse para todas as produções a respeito da criança antes do nascimento.

Nossa apresentação, de acordo com nosso objetivo, vai limitar-se às pesquisas com contribuições a respeito da audição dos nascituros e da voz materna.

1.1 - Efeitos da inter-relação mãe - nascituro

Datam da década de 40 os primeiros estudos da psicologia pré-natal. Um dos pioneiros deste campo foi o Dr. Lester W. Sontag (1944), obstetra, com seus estudos e observações sobre a ansiedade na contemporaneidade e suas repercussões sobre o feto, apresentados em seu artigo intitulado *A relação mãe-feto e a guerra*; nele, seu interesse recaiu sobre o acompanhamento de mulheres grávidas cujos maridos combatiam na segunda guerra mundial. Sua hipótese era de que a ansiedade profunda que estas mulheres sentiam deveria afetar, física e emocionalmente, seus bebês, a ponto de, mais tarde, apresentarem maior instabilidade do que outros, gestados em épocas mais tranquilas. O doutor Sontag acreditava que, devido ao *stress*, as mães transmitiriam uma extrema tensão ao bebê, tornando-o agitado e com futuros problemas no sistema nervoso autônomo, propiciando o surgimento de perturbações na motilidade e no funcionamento gastrointestinal. Para definir a maneira pela qual os processos fisiológicos e psíquicos da mãe afetavam as percepções e funcionamento do bebê, Dr. Sontag faz referência ao que chama de "fenômeno somatopsíquico". Neste sentido, embora sem especificar quais seriam os elementos presentes na comunicação mãe-nascituro, esse obstetra já hipotetizava, a respeito das cólicas graves em alguns recém-nascidos, que elas ocorreriam como resposta à ansiedade materna.

A partir das hipóteses do Dr. Sontag, no começo dos anos 70 o Dr. Dennis Sttrot, observou as manifestações psicossomáticas dos fetos, como forma de evidenciar os efeitos da inter-relação mãe-bebê. Seus estudos comprovaram que os filhos de mães em *stress* contínuo eram mais frágeis fisicamente ao nascer.

Na década de 80, contudo, as pesquisas neste campo se complexificaram, buscando verificar, mais especificamente, quais seriam os elementos decisivos na comunicação mãe-nascituro.

De acordo com essa perspectiva, depois de acompanhar duas mil mulheres durante gravidez e parto, a Dra. Monika Lukesch, psicóloga da Universidade Constantine de Frankfurt, na Alemanha Ocidental, concluiu que a atitude da mãe tem uma importância primordial sobre o ser que vai nascer. Todas as mulheres pesquisadas pertenciam a um mesmo grupo social, eram todas do mesmo nível intelectual e beneficiavam-se, igualmente, dos exames pré-natais. O único fator que as diferenciava eram as atitudes frente à criança que esperavam, o que se revelou determinante em relação aos recém-nascidos. As crianças de mães que aceitavam a gravidez e desejavam formar uma família eram mais vigorosas, no plano físico e afetivo, que as crianças de mães que rejeitavam a gravidez.

Também o Dr. Gerhardt Rottmann, psicólogo da Universidade de Salzburg, na Áustria, dedicou-se ao tema, tentando depurar as conclusões da Dra. Lukesch. Em sua pesquisa, 141 mulheres foram observadas e classificadas em 4 categorias, em função de suas atitudes perante a gravidez. Os resultados das categorias mais gerais coincidiram estreitamente com os da Dra. Lukesch. As mulheres pertencentes ao conjunto das "mães ideais" (assim batizado pelo Dr. Rottmann) tiveram a gravidez sem problemas, com partos fáceis e crianças em perfeita saúde física e mental. As mulheres que deram provas de uma atitude de rejeição, formavam o grupo que havia apresentado problemas médicos sérios durante a gravidez e registrado o número mais elevado de nascimentos prematuros, tendo seus filhos recém-nascidos com um peso inferior à média e com problemas fisiológicos variados.

Os dados mais interessantes desta pesquisa foram fornecidos pelos dois grupos intermediários, as mães ambivalentes e as mães indiferentes. As primeiras, embora se declarassem desejosas de serem mães, pariam bebês que apresentavam distúrbios de comportamento, como choro contínuo e problemas gastrointestinais. Quanto às crianças de "mães indiferentes," ao nascerem, davam provas de apatia e letargia.

1.2 - A voz materna e a vida intra-uterina

Em meados da década de 60, o neurologista Dr. Albert Liley, da Universidade do Hospital Nacional Feminino de Auckland, na Nova Zelândia, concluiu que o abdômen e o útero de uma mulher grávida constituem lugares bastante barulhentos. O ruído do estômago materno e a voz da mãe são ruídos que a criança escuta (as pesquisas provam que a partir da vigésima-quarta semana, o feto ouve); entretanto, o barulho que domina seu universo é o batimento surdo e ritmado do coração da mãe. Enquanto esse barulho é regular, a criança sabe que tudo vai bem, ela se sente em segurança. Para o Dr. Liley, a lembrança inconsciente do ritmo cardíaco materno, no útero, parece explicar porque um bebê se acalma, desde que se encontre encostado ao peito ou ninado pelo tic-tac regular de um relógio. Ainda segundo o Dr. Liley, é pela mesma razão que a maioria das pessoas, quando lhes é pedido para regularem um metrônomo num ritmo que julguem agradável, ficam em geral na escala das 50 ou 90 batidas por minuto, que é, mais ou menos, o ritmo das batidas do coração humano. A equipe de pesquisadores do Dr. Liley descobriu, também, a causa de um fenômeno que um pesquisador alemão nos anos 20 já observara: muitas mulheres grávidas (entre o sexto e sétimo mês de gestação) queixavam-se que haviam cessado de ir a concertos por causa da agitação intempestiva de seus futuros bebês. A equipe de pesquisadores constatou, 50 anos mais tarde, que o feto realmente saltava ao ritmo das percursões de uma orquestra.

Baseada nos estudos do Dr Liley e seus colaboradores, a audióloga Michele Clements, do London Maternity Hospital, observou que o ritmo cardíaco de fetos que escutavam Vivaldi, automaticamente, se regularizava, e a agitação motora diminuía, ao contrário do que acontecia quando faziam tocar Beethoven e rock. Clements realizou um estudo notável e engenhoso. Ele consistiu, simplesmente, em espalhar o som de uma fita com as batidas cardíacas humanas em um berçário cheio de recém-nascidos, enquanto um

outro grupo não escutava a fita. Os bebês mergulhados nesse ambiente sonoro mamaram mais, engordaram, dormiram mais tranqüilamente, respiraram melhor, choraram menos e ficaram menos doentes.

A equipe da Dra. Clements, ao assistir o filme da jovem alemã de nome Sigrid Enausten, a respeito de partos realizados de forma o mais natural possível, observou que o tom de voz que as mães usavam para falar com seus bebês recém-nascidos era doce, além de empregarem palavras simples e fazerem uso de verbos bastante diferentes dos utilizados em sua linguagem adulta. Eram realmente mães conversando com os seus bebês, pois toda essa linguagem e a própria voz voltavam ao tom adulto e as palavras ficavam complexas quando se dirigiam ao médico ou a uma enfermeira. Clements concluiu que, de todos os barulhos que permeiam o universo do recém-nascidos, existe um que é adaptado às suas capacidades auditivas: a voz humana. Quando se dirigem ao bebê, embora falando docemente e respeitando intervalos de 5 e 15 segundos, os adultos aumentam inconscientemente o tom de voz. Essas observações recentes oriundas do campo da audiolgia mostram que essa combinação, muito especial, ritmo-tonalidade tem a particularidade de despertar e reter a atenção difusa do recém-nascido, além de fortalecer a hipótese de que, ao falar com seu bebê durante a gestação, a voz materna é especialmente alterada (embora de modo imperceptível para a mãe).

O psiquiatra suíço Dr. Stirnimann, realizou um estudo sobre os ciclos de sono dos recém-nascidos e descobriu que, estes, são fixados meses antes do nascimento, no útero, pela mãe. Para realizar este estudo, escolheu dois grupos de mulheres grávidas com hábitos de sono diferentes: as que deitavam e levantavam cedo e as que iam dormir mais tarde, e estudou posteriormente o ciclo de sono de seus recém-nascidos. Confirmou-se a sua hipótese: os bebês repetiam depois de nascidos os ritmos de sono de suas mães. A pesquisa mostrou que a criança se harmoniza com os ritmos maternos de sono pela percepção da atividade da mãe através da escuta de seus batimentos cardíacos

e de sua voz. Para chegar a esta conclusão, Dr. Stirnimann levou em consideração o fato de que em sua atividade diária, independentemente da hora, a mãe se agita e fala. Com essa pesquisa, portanto, ficou configurado que a criança reage a essa agitação percebida auditivamente.

Para finalizar, gostaríamos de ressaltar um achado dos Drs. Stirnimann e Clements, que foram mais longe em sua pesquisa a respeito da audição fetal e acabaram acrescentando à pesquisa de Rottmann o importante dado de que mães felizes em sua gravidez conversam e/ou cantam para os seus bebês ainda não nascidos, enquanto que as outras, por rejeitá-los, conscientemente ou não, têm em comum a atitude de não tentar se comunicar com eles. Deste modo, a voz materna é decisiva para transmitir ao bebê o amor e a aceitação necessários para recepcioná-lo no mundo. Por conta disso, concluimos que os estudos oriundos do campo da obstetrícia e da audiometria fetal podem ser lidos como colocando uma nova questão para a pesquisa psicanalítica: até que ponto a percepção intra-uterina da voz materna pode dizer respeito a um psiquismo fetal? Se os resultados a que chegam estas pesquisas apontam para a existência de um tipo de comunicação entre a mãe e o feto, através de um contato sensorial, passando pelo ouvido, elas inserem, no registro do intra-uterino, o que os estudos psicanalíticos mais recentes de A. Didier Weil, P. Aulagnier, e A. Rudge definem quanto ao importante papel da voz materna na constituição subjetiva.

O elemento novo com o qual essas pesquisas médicas contribuem é a configuração a respeito da precocidade com que o humano capta os sons e é avassalado pelos afetos do universo materno. Entretanto, como psicanalistas temos como leme, recurso norteador, o desejo. O universo em que o humano está mergulhado não é o da realidade objetiva. A psicanálise aponta que é na

dimensão do desejo e da linguagem que estamos mergulhados. Para nós, psicanalistas, o comportamento só serve de ponto de partida para a investigação do desejo que o causa. Cumpre a ele, desejo, o lugar de herança mor do sujeito, atravessando a constelação familiar por gerações, antecedendo ao nascimento biológico. Em outras palavras, valorizamos essas pesquisas da obstetrícia e da medicina fetal, não no seu âmbito de observações objetivas através da acústica e do comportamento, mas sim como mais um referencial que sustenta o que, no início do capítulo, destacamos, ou seja, a marcação de um lugar de desejo na trama familiar pelo discurso que, agora sabemos, atravessa o corpo do bebê bem precocemente.

Nossa incursão nas pesquisas médicas com os nascituros teve como objetivo dar ênfase à relevância de pesquisar a voz no campo psicanalítico. Agora, nosso próximo passo será trilhar a teoria de Freud para começarmos a pensar a voz na psicanálise a partir das concepções de pulsão e de objeto pulsional.

CAPÍTULO 2

FREUD E O OBJETO PULSIONAL

A interpretação só se tornou um conceito vinculado ao desejo em 1900. Freud, para sua construção, baseou-se nas práticas interpretativas da Antigüidade: a história da civilização já havia revelado que, diante de algum enigma, invocava-se a voz da palavra oracular para falar do sinistro.

Em seu *Projeto para uma psicologia científica*, Freud (1950[1895]), diferencia o grito, como descarga de tensão dentro de uma ordem de necessidade, da mesma manifestação-grito ou choro-quando se torna demanda, capaz de produzir a presença do outro, em uma primeira manifestação de laço social. É em relação aos estímulos originários do interior do corpo que Freud vai caracterizar o desamparo da criança e sua dependência do adulto:

Neste caso, o estímulo só é possível de ser abolido por meio de uma intervenção que suspenda provisoriamente a descarga de (...) no interior do corpo; e uma intervenção dessa ordem requer a alteração no mundo externo (fornecimento de víveres, aproximação do objeto sexual), que como ação específica, só pode ser conseguida de determinadas maneiras. O organismo humano é, à princípio, incapaz de levar a cabo essa ação específica. Ela se efetua por assistência alheia, quando a atenção de uma pessoa experiente é atraída para o estado em que se encontra a criança, mediante a condução descarga através pela via de alteração interna. Essa via de descarga adquire, assim, a importantíssima função secundária da comunicação e o desamparo inicial dos seres humanos é a fonte primordial de todos os motivos morais.⁴

⁴ FREUD, S. (1950 [1895]). "Projeto para uma psicologia científica", em *ESB*, I, p. 439.

Consideramos que, neste texto, Freud alude à importância da voz ao demarcar que o grito que demanda a presença materna já constitui um ato que inaugura o vínculo social. Antes mesmo de falar, a criança encontra na voz uma forma privilegiada de liame e de demanda ao outro provedor.

Ao discutir clinicamente o caso Dora, Freud (1905 [1901]) explica o sintoma de afonia da paciente, não a partir de uma compreensão médica, mas sim como uma manifestação psíquica no somático. Compreendemos que esse momento da clínica freudiana define um recorte em que um sintoma envolvendo a voz ilustra a teoria pulsional já iniciada por Freud.

Fizemos esta breve remissão ao início da história da psicanálise para mostrar como a voz, mesmo sem relevância, participa das etapas da construção freudiana. Agora apresentaremos a teoria das pulsões como eixo principal de nossa investigação, uma vez que será ela a referência de todas as produções psicanalíticas sobre o tema.

2.1 - A pulsão e seus objetos

No *Projeto para uma psicologia científica*, muitos anos antes de conceituar a pulsão, consideramos que Freud já aponta importantes balizamentos teóricos quanto ao que, em 1905, nomeará de objeto pulsional. Com o objetivo de explicar o bebê faminto que suga o dedo parecendo satisfeito temporariamente, Freud configura que na alucinação há a tentativa do aparelho psíquico de tornar presente o objeto de modo imediato, pela vertente do princípio do prazer. Mas que objeto seria esse? Trata-se de um objeto cobiçado, exterior ao psiquismo, que sofregamente tenta reproduzi-lo pela via alucinatoria, na medida que é fundamental para que haja a descarga prazerosa na saciedade. Freud chama de *das Ding* (a Coisa) este objeto que o aparelho psíquico busca reencontrar criando a alucinação. Contudo, apesar da criação alucinatoria ter como objetivo a satisfação, o resultado do engendramento psíquico é a dolorosa insatisfação, pois o objeto ilusório não

satisfaz e torna *das Ding* um estranho ameaçador ao sujeito, uma vez que é procurado porém não pode ser recuperado. Podemos assim concluir que, desde o *Projeto*, há a problematização do objeto como incapaz de oferecer uma satisfação igual a ansiada pois o que é buscado está irremediavelmente inalcançável, perdido no meio das difíceis relações entre prazer e realidade.

Em 1905 Freud apresentou sua primeira definição de pulsão (*trieb*):

*Por pulsão, deve-se entender provisoriamente o representante psíquico de uma fonte endossomática e contínua de excitação, em contraste com um estímulo que é estabelecido por excitações simples, vindas de fora. O conceito de pulsão é assim um dos conceitos que se situam na fronteira entre o psíquico e o físico*⁵

Freud ultrapassa a biologia ao apresentar uma teoria que não faz coincidir o novo conceito com o corpo biológico. Resultando das interações iniciais, a pulsão, dentro da parcialidade que a caracteriza, é correlata do mapeamento corporal em zonas erógenas, que são as zonas privilegiadas de troca nos primeiros encontros mãe e filho. Freud, portanto, apresenta este conceito para explicar que o corpo erógeno é revestido por traços mnêmicos e relacionado ao desejo, e não à necessidade. O conceito pulsional, portanto, é uma resposta freudiana, elucidativa da sexualidade humana, que se contrapõe à biologia que pensava um *instinct* sexual para explicar a reprodução e perpetuação da espécie. Desse modo, para especificar a sexualidade humana, Freud construiu um conceito na fronteira do psíquico e do somático, residindo aí (neste enlace fronteiro) a origem de sua primeira conceituação do dualismo pulsional: as pulsões sexuais (representantes do amor) e as pulsões de autoconservação (representantes da fome).

⁵ FREUD, S. (1905). "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade", em *ESB*, VII, p. 171.

Embora considere em 1905 as pulsões de conservação dessexualizadas, Freud, nessa época, coloca a noção de apoio (Anlehnung) para sustentar a hipótese de que a pulsão se apóia no instinto para desviar-se dele, tornar-se independente dele, já que a perspectiva freudiana configura que o objetivo pulsional não é o instintual. A pulsão é o ponto de desvio do instinto, justamente porque, apesar de só poder ser identificada através de uma representação, sua origem é no corpo. Convém ressaltar que, “não se trata de um corpo biológico, em sua materialidade, mas sim de uma dimensão de intensidades relativas ao corpo (...) que só podem ser apreendidas na relação com a linguagem”⁶. Em outras palavras, o corpo em psicanálise supõe a dimensão da linguagem. Neste sentido, mesmo que Freud não fale claramente em um corpo vinculado à linguagem, compreendemos que sua interpretação dos sintomas e dos sonhos implica a mediação da linguagem. Antes de 1905, na conceituação de ato falho, já encontramos a perspectiva de linguagem articulada à pulsão, pois Freud considera que o dizer é envolvido pela força de ação pulsional, que o desvia da intenção consciente para ir em busca da satisfação inconsciente:

*(...)observamos surpresos como as palavras de uma declaração contradizem nossa própria intenção e como o lapso de língua revelou uma insinceridade interna. Aqui o lapso de língua torna-se uma maneira de expressão mímica – freqüentemente, com efeito, para exprimir alguma coisa que não desejávamos dizer: torna-se uma maneira de autotraição.*⁷

No mesmo ano do texto *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, 1905, conforme seu interesse em investigar os chistes e sua relação com o inconsciente, Freud acentua a relação entre pulsão e linguagem ao conceituar

⁶ MAURANO, D. *Nau do desejo*, p.44.

⁷ FREUD, S.(1901). “A psicopatologia da vida cotidiana”, em *ESB*, VI, 1974, p. 114.

que os jogos de palavra estão ligados à economia libidinal por serem fonte de prazer.

É interessante observar que se, de acordo com a clínica, a pesquisa psicanalítica teve sempre como objetivo norteador as pulsões sexuais, o abandono das pulsões de autoconservação nunca foi explicitado no texto freudiano. Entretanto, Freud (1914) afirma que a separação entre elas é radical, uma vez que diferente das pulsões de autoconservação (com objeto naturalmente definido), as pulsões sexuais tem extrema plasticidade de fontes e principalmente de alvos e objetos. Em outras palavras, a conceituação freudiana de pulsão sexual, nesse momento da obra, denota claramente que o objeto não está originalmente vinculado à ela.

Em *As pulsões e suas vicissitudes*, a partir da premissa básica que pulsão é peça de atividade⁸, Freud (1915) define os quatro elementos da pulsão: fonte, objeto, finalidade (objetivo) e pressão, que nos *Três ensaios para uma teoria da sexualidade* tinha começado a delinear. Em constante movimento, a pulsão não é conhecida senão por sua meta. Freud (1915) enfatiza que a atividade pulsional não implica finalidade e objeto prévios, sendo o último o elemento mais variável. Dito de outro modo, a afirmação freudiana consiste no fato de que a pulsão não cessa de fazer pressão, impulsionar, provocar ato, na sua busca incessante de satisfação.

Freud (1920) admite um movimento pulsional regido por um princípio de busca de estabilidade, de total descarga, expressando um objetivo de nirvana só alcançável com a morte. Para pensar então o dualismo que regula os processos de vida, Freud colocou a pulsão recém definida, que nomeou

⁸ FREUD, S. (1915). "As pulsões e suas vicissitudes", em *ESB*, XIV, p. 142.

pulsão de morte, em constante conflito com a libido. De acordo com o dualismo pulsional, Freud (1920) também articula três princípios: o de prazer (representante das exigências da libido), o de nirvana (das tendências a morte) e o de realidade (representante da intervenção do mundo exterior).

Pensamos que, em 1920, o pensamento freudiano focaliza as premissas dos textos de 1914 e 1915, da parcialidade da pulsão e de sua premência de satisfação, para falar do mal radical subjetivo, que o recalque não extermina: incessantemente o trajeto pulsional visa a completude. Freud, por isso, não crê em uma tendência subjetiva em direção à elevação ética e espiritual:

Pode também ser difícil, para muitos de nós, abandonar a crença de que existe em ação nos seres humanos uma pulsão para a perfeição, pulsão que os trouxe a seu alto nível de realização e sublimação ética... Não tenho fé, contudo, na existência de tal pulsão interna e não posso perceber por que essa ilusão benévola deva ser conservada.⁹

Mais adiante explica sua descrença, articulando com a parcialidade da pulsão e sua incansável busca de completa satisfação:

Aquilo que, numa minoria de indivíduos humanos parece ser um impulso incansável no sentido de maior perfeição, pode ser facilmente compreendido como resultado do recalque pulsional em que se baseia tudo que é mais precioso na civilização humana. A pulsão nunca deixa de esforçar-se em busca de satisfação completa.¹⁰

⁹ FREUD, S. (1920). "Além do princípio do prazer", em *ESB*, XVIII, p.60.

¹⁰ FREUD, S. (1920). "Além do princípio do prazer", em *ESB*, XVIII, p.60.

Freud (1920) assevera que, indomada, como Mefistófeles, em *Fausto*, de Goethe, “pressiona sempre para frente”¹¹, tentando incansavelmente satisfazer-se em objetos múltiplos e intercambiáveis.

No texto *A negativa* a ênfase freudiana volta-se para a concepção do *Projeto* a respeito do descompasso entre realidade e prazer, na eterna busca de recuperar a Coisa:

*A antítese entre subjetivo e objetivo não existe desde o início. Surge apenas do fato de que o pensar tem a capacidade de trazer diante da mente, mais uma vez, algo outrora percebido, reproduzindo-o como representação sem que o objeto externo ainda tenha de estar lá. Portanto, o objetivo primeiro e imediato do teste de realidade é não encontrar na percepção real um objeto que corresponda ao representado, mas reencontrar tal objeto, convencer-se de que ele está lá.*¹²

Apesar de asseverar que em seu destino a pulsão se desloca de um objeto para outro, Freud também marcou que há fixação pulsional¹³. Em seu trabalho sobre o fetichismo, Freud retoma o tema da fixação pulsional e narra um caso clínico de um jovem alemão, criado na Inglaterra, cujo elemento imprescindível para o seu desejo sexual era o brilho no nariz da pessoa que desejasse. Na interpretação freudiana essa fixação era a expressão da língua inglesa presente na vida desse rapaz. Pensamos que esse caso clínico ilustra as pistas de fixação do objeto da pulsão, que Lacan anos mais tarde trilhará para pensar o objeto *a* e conceituá-lo, não na imagem, mas na escrita, como um ponto de basta do deslize pulsional. Escutemos, pois, Freud:

¹¹FREUD, S. (1920). “Além do princípio do prazer”, em *ESB*, XVIII, p. 60.

¹²FREUD, S. (1925). “A negativa”, em *ESB*, XIX, p. 298.

¹³FREUD, S. (1914). “Recalque”, em *ESB*, XIV, p. 171.

O "brilho do nariz (em alemão, "Glanz auf der Nase") era na realidade um "vislumbre (glance) do nariz". O nariz constituía assim o fetiche, que, incidentalmente, ele dotara, à sua vontade, do brilho luminoso que não era perceptível aos outros.¹⁴

Ao longo de sua obra, Freud não isolou a pulsão invocante entre as pulsões sexuais, nem a voz como seu objeto. Cumpriu a Lacan, nos *Seminários 10 e 11*, em sua proposta de retorno a Freud, a contribuição de destacar esta pulsão, nomeá-la de invocante e definir como o seu o objeto a voz. Favorecidos pela proposta lacaniana, recortaremos um dos momentos nos quais a voz ganha relevância no texto freudiano.

2.2 - A voz e o ideal de eu

Para definir, através do delírio de observação na paranóia, um precursor do que será, posteriormente, o superego, Freud (1914), destaca a voz para falar da voz da consciência em *Sobre o narcisismo: uma introdução*.

Os delírios de estar sendo vigiado apresentam esse poder numa forma regressiva, revelando assim sua gênese e a razão porque o paciente fica revoltado contra ele, pois o que induziu o indivíduo a formar um ideal do ego, em nome do qual sua consciência atua como vigia, surgiu da influência crítica de seus pais (transmitida a ele por intermédio da voz).¹⁵

Na verdade, Freud trabalhou muito pouco o tema da voz, restringiu-se a estudar o papel da voz na instância moral, do "futuro" superego, no que considera como voz da consciência ou consciência moral. Situa no mesmo plano, as vozes da alucinação auditiva na paranóia e as do "insulto

¹⁴ FREUD, s.(1927). "Fetichismo", em *ESB*, XXI, p. 179.

¹⁵ FREUD, S.(1914). "Sobre o narcisismo: uma introdução", em *ESB*, XIV, p. 113, grifo nosso.

masoquista”, na neurose e na perversão, compreendidas por ele como retorno do recalcado.

A concepção da voz como objeto só vai existir na psicanálise a partir de Lacan. Ele confere à voz o estatuto de objeto *a*, no que avança em relação à noção da consciência superegóica freudiana. Porém, em uma outra abordagem teórica, diferente da lacaniana, P. Aulagnier e A. Rudge realizaram estudos em que desenvolveram uma articulação entre a voz materna e o objeto pulsional freudiano. É sobre as teorizações dessas autoras que nos inclinaremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3

A VOZ E O MAPEAMENTO PULSIONAL

3.1 - A constituição subjetiva a partir do encontro com o porta-voz

Ao demarcar sua ruptura com a École Freudienne, fundando com outros o Quatrième Groupe, Piera Aulagnier não abandonou sua herança lacaniana que, como ela mesma sempre afirmou, foi decisiva, e cuja influência se revela em seu próprio texto. Entretanto, além das suas divergências com Lacan quanto à análise didática (motivo principal de seu desligamento da École), Aulagnier (1979) propôs uma abordagem metapsicológica do tema da voz, bastante diferenciada da lacaniana, ao assegurar a existência de experiência subjetiva desde os primeiros meses de vida.

Segundo a referida autora, psique e mundo são o resultado de um estado de encontro que dizemos ser co-extensivo ao estado de existente.¹⁶ Em outras palavras, Aulagnier (1979) propõe-se a pensar a realidade da situação experimentada pela atividade psíquica na sua origem, não bastando, portanto, simplesmente afirmar que o encontro inaugural põe, face a face, psique e mundo. Segundo a autora, a psique forma a primeira representação de si mesma através do estabelecimento da relação e dos efeitos resultantes deste primeiro encontro com o próprio corpo, com o corpo da mãe e com as produções da psique materna. Ela afirma que o encontro originário acontece quando ocorre uma primeira e inaugural experiência de prazer no encontro boca-seio. Quando fala em momento originário, é a este encontro que se refere como ponto de partida. Para ela, portanto, diferente de Lacan, é possível falar

¹⁶ AULAGNIER, P. *A violência da interpretação*, p. 33.

em experiência do infans desde o originário, uma vez que acredita que o bebê tem condições de representabilidade desde o encontro primeiro, a partir das funções corporais resultantes da excitação das regiões sensoriais.

Para sustentar tais hipóteses, Aulagnier remete-se à definição freudiana de pulsão - "A representação na psique, dos estímulos que se organizam no corpo e atingem o espírito, exigência de trabalho solicitada ao aparelho psíquico devido a sua ligação com o corporal."¹⁷ - para propor que o aparelho psíquico originalmente irá metabolizar um elemento de informação que vem de um espaço que lhe é heterogêneo, transformando-o em um material homogêneo a sua estrutura. Ou seja, esta é a conceituação de Aulagnier para a representação originária mais primitiva: o pictograma.

Deste empréstimo feito às funções do corpo, resulta que, no originário, a única representação possível do mundo é aquela que se pode dar como reflexo especular do espaço corporal. A psique, portanto, se representa como efeito do seu poder de engendrar objetos-zona, que são ao mesmo tempo fonte e objetivo pulsional. Desta forma se configura o conceito da autora de fundo representacional. Aulagnier (1979) faz questão de assinalar que o fundo representacional, base de todo processo de representação subjetiva, é uma característica do originário e, por isso, forcluído do poder de reconhecimento do eu, que se forjará posteriormente de acordo com sua eclosão no processo primário. Para ela, portanto, há experiência subjetiva, de acordo com a presença de carga pulsional, e de representação, antes da estruturação do eu.

Podemos dizer que, ao contrário de Lacan, a autora considera que, desde o originário, nada pode aparecer no campo do *infans* que não seja

¹⁷ FREUD, S. Apud AULAGNIER, P. *A violência da interpretação*, p. 42.

metabolizado em uma representação, o pictograma. A presença pulsional demarca que há uma existência subjetiva desde o primeiro encontro boca-seio.

Ao ser interrogada sobre a sua hipótese de vida psíquica em momento tão primevo, Aulagnier afirma que é necessário a presença de duas condições: a sobrevivência do corpo e a persistência de um investimento libidinal (da mãe ao erogeneizar o corpo do bebê) que resista a uma vitória definitiva da pulsão de morte. A partir dessas condições, garante que há presença de atividade psíquica, quaisquer que sejam seu modo de funcionamento e suas produções. É destaque para ela que as únicas qualidades que o originário recebe como informação são as de prazer ou desprazer, presentes nestes encontros. A experiência de todo encontro confronta a atividade psíquica com um excesso de informação, que ela vai ignorar até o momento em que este excesso a obriga a reconhecer que o que não é incluído na representação própria ao sistema volta à psique sob a forma de um desmentido referente a sua representação de sua relação ao mundo. Percebemos aí uma remissão a Freud e à alucinação do bebê quanto à presença do seio materno, que o estado privação desmente marcando a entrada no princípio de realidade.¹⁸

Será neste momento de sua construção teórica que Aulagnier irá conceituar o efeito de antecipação, esclarecendo que esta é uma característica humana, que está intimamente relacionada com o fato de que todo bebê está sempre continuamente solicitado além de sua possibilidade de resposta, e o que lhe é oferecido está sempre aquém de sua expectativa. Para a autora, portanto, o dizer e o fazer antecipam sempre o conhecimento que pode ter o

¹⁸ FREUD, S. (1911). "Formulações sobre os dois princípios de funcionamento mental", em *ESB*, XII, p. 279-280.

infans, revelando, inclusive, que a oferta precede a demanda e que por isso a palavra materna descarrega um fluxo portador e criador de sentido.

Como já dissemos anteriormente, a autora atenta para que não confundamos o primeiro encontro com a chegada da criança ao mundo. Segundo ela, este encontro ocorre a partir do primeiro grito cuja representação nos é enigmática. Por isso, a oferta do seio será marcada em função de quatro fatores:

- 1- desejo materno;
- 2- a qualidade desse desejo (na sua forma manifesta, afeto inconsciente em sua manifestação);
- 3- sentimento do Eu da mãe pelo bebê (afeto consciente);
- 4- discurso cultural no qual a mãe se insere quanto à função materna.

P. Aulagnier resume esse momento fundamental, afirmando que no primeiro encontro boca-seio o bebê encontra e absorve o primeiro gole do mundo, pois afeto, sentido e cultura estão co-presentes ao alimento. Em outras palavras, a oferta alimentar é sempre acompanhada da absorção de um alimento psíquico, que pode ser representado (através da interpretação da mãe) como “oferta de sentido”¹⁹. Em outras palavras, é a própria interpretação materna que é oferecida ao bebê como alimento psíquico. Neste sentido, inscreve-se a conceituação de “violência primária”²⁰ como a imposição exercida do exterior de algo que o campo psíquico, dentro das possibilidades

¹⁹ AULAGNIER, P. *A violência da interpretação*, p. 40.

²⁰ AULAGNIER, P. *A violência da interpretação*, p. 33 e p. 109-112

do originário, terá que metabolizar. É o encontro de duas psiques, uma formada e complexa em sua configuração, com outra em formação.

Pensamos que, com a expressão “oferta de sentido”, a autora se refere à palavra materna que, como um fluxo portador e criador de sentido, antecipa largamente a capacidade do bebê de reconhecer e assumir a significação. Dito de outro modo, a mãe faz da criança o destinatário de seu discurso, quando o *infans* ainda é incapaz de apreender sua significação. Por isso, ele vem a metabolizar o enunciado em um material engendrado na representação pictográfica. Assim, se todo encontro confronta o sujeito, ainda *infans*, a uma experiência que antecipa suas possibilidades de respostas. A forma inaugural desta junção encontro-antecipação, se dá no confronto do bebê com a enunciação materna, o que coloca a mãe no lugar de porta-voz.

O conceito de porta-voz²¹ é elaborado pela autora, para denotar a função atribuída ao discurso materno na estruturação da psique do *infans*. “Porta-voz” no sentido literal do termo, pois a voz que predisse o bebê também enuncia um discurso que representa para ele leis e exigências desde o primeiro encontro. Para tal, a ordem que rege os enunciados da voz materna nada tem de aleatória e revela a sujeição do eu da mãe que fala a partir de três condições: o sistema de parentesco, a estrutura lingüística, e os afetos inscritos no discurso. Gostaríamos de enfatizar este ponto para concluir que Aulagnier remete-se à presença pulsional como deslizando na linguagem através da voz, no discurso materno. Assim sendo, o objeto voz ocupa função primordial na obra da autora, uma vez que, como a criança no originário não apreende o sentido do que é dito, o que se imprime na sua psique em formação

²¹ AULAGNIER, P. *A violência da interpretação*, p. 106.

é a trilha pulsional presente na voz materna, que a atravessa deixando marcas em seu corpo.

Para Aulagnier, o afeto é co-extensivo à representação, e a representação pode ser ou não conforme à realidade da vivência corporal. O exemplo que ilustra dois tipos de situação da representação pictográfica é o da representação boca/seio que acompanha a experiência de amamentação, e a representação alucinatória que se impõe no momento em que o estado real de necessidade se apresenta. As duas situações invocam o mesmo pictograma, e não há contradição dentro do aparelho psíquico, mas apenas para um terceiro que observa.

De acordo com a nossa leitura, a representabilidade do pictograma e o cênico da figuração no processo primário têm, como materiais, objetos modelados pelo trabalho da psique materna. Para que os elementos sejam representados, ou em pictograma ou em figuração cênica, é preciso que tenham sido marcados pela atividade da psique materna que dá a eles um índice libidinal. Em outras palavras, o objeto que se oferece como único material para o originário ou primário sofreu paradoxalmente uma primeira transformação, a qual se deve aos processos secundários da mãe. Aulagnier insiste em que muitos podem duvidar do funcionamento subjetivo em um momento tão originário, mas argumenta que, devido à prematuridade própria da nossa espécie, no nascimento, o ser humano revela a necessidade de um outro, cuja função não se reduz à satisfação das necessidades que o bebê experimenta. A psique materna tem um decisivo papel de prótese, ou seja, de garantir que as necessidades da psique do bebê não ficarão sem resposta. Caso contrário, o bebê, sem o alimento psíquico, pode recusar a vida. Nas próprias palavras da autora:

A função de prótese da psique materna permite à psique encontrar uma realidade já remodelada pela atividade psíquica materna e tornada, graças a ela, representável:

*o real sem sentido, inacessível à psique é substituído por uma realidade humana porque investida pela libido materna.*²²

Ainda a este respeito comenta:

*O efeito de prótese se manifesta, no espaço psíquico do infans, pela irrupção de um material marcado pelo princípio da realidade, e portanto, pelo discurso, o qual impõe, desde cedo, àquele que não tem ainda o poder de apropriar-se deste princípio, a intuição de sua existência*²³

Para sustentar a função de porta-voz e de prótese que a mãe ocupa para a existência e funcionamento psíquico do bebê, Aulagnier remete-se a Lacan e assevera:

*O objeto só é metabolizado pela atividade psíquica do infans se, e na medida em que, o discurso da mãe dotou-o de um sentido testemunho por sua nomeação. Neste sentido, ingerido com o objeto, Lacan verá a introjeção originária de um significante, a inscrição de um traço unário. E é verdade que é sempre uma palavra ou um significante que a criança ingere.*²⁴

O pictograma, portanto, testemunha a presença de uma capacidade de ouvir, pois o que a atividade vital manifesta desde o princípio é um poder de excitação da zona auditiva. Sons puros, sem sentido, serão fonte de prazer ou de desprazer, obedecendo, sem dúvida, à condição do limiar.

Aulagnier defende a hipótese de que se, enquanto sujeitos, somos capazes de unir representação coisa a representação palavra, isso deve-se à

²² AULAGNIER, P. *A violência da interpretação*, p.108.

²³ AULAGNIER, P. *A violência da interpretação*, p. 109.

²⁴ AULAGNIER, P. *A violência da interpretação*, p.107.

voz do Outro que nos atravessou e que foi a fonte emissora desta significação. Fortalecendo a sua hipótese, remete-se a Cassirer para dizer:

*O infans encontra a linguagem com uma série de fragmentos sonoros, atributos de um seio que ele dota de um poder de palavra; a primeira atribuição de sentido que se deve a estes fragmentos se encontra sob a égide absoluta e arbitrária da economia psíquica do infans.*²⁵

Ou seja, o prazer de ouvir é o primeiro investimento da linguagem, cuja única condição é a audibilidade da massa sonora. Este investimento é a condição única e necessária, para abrir caminho a uma segunda forma de percepção, que transforma o puro som em signo e, por último, em uma terceira etapa, na imagem palavra.

No registro da função auditiva constatamos a ausência de fechamento dos ouvidos, se os compararmos às pálpebras, aos lábios e ao tato, comandados pelo movimento muscular. O ouvido não pode evitar a erupção das ondas sonoras, é um orifício aberto no qual o exterior penetra de maneira contínua. Por isso, a voz da mãe é percebida, já no processo primário, como um desejo que é imputado ao *infans*. Afinal, como já dissemos anteriormente, é desse modo que se configura a violência da interpretação: uma psique formada (a materna) invade, com todo seu vigor e significação, uma outra em formação. Por outro lado, a ausência da voz do outro implica uma ameaça, pois se a voz da fala materna pode marcar prazer ou desprazer, o silêncio, segundo Aulagnier, sempre envolve desprazer, uma vez que se dá na ausência da voz materna. Toda espera é, para o bebê, espera do objeto de prazer da zona auditiva. É a espera de uma voz, cuja presença assegura que não é preciso temer a sua irrupção sob uma forma que interditaria o prazer presente

²⁵ AULAGNIER, P. *A violência da interpretação*, p. 85.

em uma outra zona. Por isso, a voz pode tornar-se este objeto cuja presença será imprescindível, objeto de um prazer que deverá acompanhar os demais prazeres, uma vez que oferece a demonstração clara de sua função, hierarquicamente superior aos demais prazeres que o sucedem. A voz materna ao longo dos encontros, portanto, marcará de tal modo a vivência infantil que torna-se-á o material com o qual a psique do bebê trabalhará, para forjar com sua interpretação fantasmática a realidade.

3.2 - A voz materna e a inscrição mnêmica da pulsão

Referindo-se à metapsicologia freudiana como a verdadeira mitologia das pulsões, Ana Rudge (1998) enfatiza a vinculação entre o ponto de vista econômico, o topográfico e o dinâmico no modelo do aparelho psíquico. Se não forem considerados os três pontos de vista como indissociáveis, corremos o risco de interpretar o conceito de pulsão como pura energia, extrapsíquica e dispersa; assim, o psíquico teria a linguagem no papel central, isoladamente determinante e que, por si só, garantiria a representação psíquica.

A pulsão é o aparato conceitual, o qual denota um entrelugar, ao envolver tanto o anímico, como o somático. Há, portanto, um estado de excitação constante e, como Freud afirma, uma atividade que busca incessantemente uma satisfação. Podemos dizer que algo do corpo pressiona, ou seja, a busca da satisfação libidinal, que faz o corpo pulsar, leva ao ato que implica a simbolização, pois os caminhos de todo esse empreendimento pulsional envolvem também o psiquismo. Em outras palavras, pulsão e linguagem estão completamente vinculadas, uma vez que a busca de satisfação envolve a repetição de um circuito, que foi memorizado, embora seja irrememorável. Assim sendo, a pulsão não é redutível ao aspecto energético.

Segundo a nossa leitura, ao afirmar que a memorização fundamental do circuito pulsional define a presença de um sujeito, diferenciando assim pulsão e instinto, subjetividade e natureza, Rudge, como Piera Aulagnier, considera

que desde o primeiro grito, que deixou de ser pura descarga de desprazer e tornou-se apelo da presença materna, o sujeito entra no campo da significação e da relação com o Outro. Alteridade que será fundamental na estruturação dos traços mnêmicos. Gostaríamos de dar relevância a esse ponto, para nos voltarmos mais especificamente para o tema da voz que Rudge trabalhará como determinante para o mapeamento pulsional.

As experiências que estruturam o psiquismo como um aparelho de memória do sujeito supõem a imersão em um meio de linguagem. Ou seja, a camada de signos da percepção, para fundar a memória, precisa da linguagem. Mesmo antes que se aprenda a falar já há o atravessamento do sujeito por significações oriundas do campo da relação com o adulto. Rudge destaca as experiências infantis num momento bastante primevo para recortar o papel da voz na construção da trilha pulsional. Segundo a autora, dessas experiências resultam traços que sustentam uma singular configuração de gozo, mantida através de uma política na qual as palavras são a arma privilegiada. Para melhor definir essa hipótese, Rudge²⁶ se remete ao *Projeto de Uma Psicologia Para Neurólogos* no sentido de denotar que, embora não use o termo pulsão, Freud já descrevia como o bebê demanda a presença de um outro, a partir de uma experiência de satisfação, surgindo, desse modo, as facilitações que, ao mapearem o corpo, vão servir de roteiro para o “desejo”.²⁷ Dito de outro modo, o vínculo pulsão-linguagem se dá graças à voz do Outro que, na função amorosa do desejo e do investimento no bebê, vai mapeando seu corpo. Rudge faz questão, inclusive, de enfatizar que Lacan refere-se à voz para dizer que as pulsões são também o eco corporal da fala materna, eco esse que será decisivo para a trilha pulsional do sujeito, pois a partir dele se desenha a

²⁶ RUDGE, A.M. *Pulsão e linguagem*, p. 17.

²⁷ RUDGE, A.M. *Pulsão e linguagem*, p. 17.

topografia da pulsão. O início de uma história subjetiva é, portanto, sempre composto por marcas definidas corporalmente, a partir do encontro com o corpo e voz maternos.

Para finalizar, gostaríamos de acrescentar que, embora estudem a voz a partir da teoria pulsional freudiana, cada uma das autoras vincula a voz materna à constituição subjetiva por um recorte diferente. Aulagnier, pela valorização da experiência sensível registrada no pictograma; Rudge, pelos traços mnêmicos da trilha pulsional.

Através de um viés bastante diferenciado destas propostas, Jacques Lacan, em uma leitura ousada da obra de Freud, busca construir conceitos a partir dos pontos obscuros da teoria pulsional freudiana. Foi, exatamente, de acordo com este propósito que criou o curioso conceito de objeto *a* e colocou a voz como um deles. A segunda seqüência de nosso estudo percorrerá a trilha desse arrojado e complexo percurso.

PARTE II

NA TRILHA DO OBJETO LACANIANO

A partir de Freud, a tradição psicanalítica, com autores como Abraham e Melanie Klein, trabalhou com certeza o conceito de objeto e sua função no desenvolvimento do sujeito e mais especificamente de sua libido. Em outras palavras, não cumpriu a Lacan definir na psicanálise o conceito e a função de objeto. O acréscimo lacaniano ao campo psicanalítico, entretanto, é irrefutável, se pensarmos que ele pensou os conceitos de sujeito e objeto, rompendo com a tradição (pós-freudiana da abordagem da Psicologia do Ego), de forma inovadora.

Iniciaremos com a conceituação lacaniana de sujeito uma vez que, embora a formulação de Lacan “sujeito da linguagem” seja bastante conhecida, talvez ainda fique obscuro para muitos o que ela de fato significa e seu lugar de base em toda a teoria lacaniana, e que manterá estreitas relações com a construção do conceito de objeto *a*. Ou seja, estamos nos propondo a percorrer a trilha do objeto lacaniano pelo ponto de partida de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem.

CAPÍTULO 4

LACAN E A VOZ COMO OBJETO *a*

4.1 - Considerações iniciais

A grande inovação de Lacan, que revolucionou a produção psicanalítica em meados do século XX, deve-se à importância que atribuiu à linguagem na psicanálise. Nenhum outro teórico e pesquisador antes dele norteou seu percurso de construção conceitual do sujeito na teoria psicanalítica a partir da linguagem, como ele o fez. Em outras palavras, a concepção lacaniana de sujeito valoriza um ponto que passou despercebido nas conceituações psicanalíticas anteriores: o sujeito que será tratado e interpretado na clínica, cujas formações inconscientes foram indicativas para Freud desenhar seu percurso, é antes de tudo sujeito da linguagem. Até para formar seus sonhos e sintomas, o sujeito precisa do universo da linguagem. É importante ressaltar que o que chamamos de inovação lacaniana, o próprio Lacan nomeou como um fiel "retorno a Freud"²⁸ pois, segundo sua interpretação, a associação livre, que marca o surgimento da psicanálise, é uma indicação irrefutável da intrínseca relação entre o pensamento freudiano e a linguagem.

Pensar o sujeito enquanto sujeito da linguagem, abrange também, de imediato, o ponto de vista estrutural desenvolvido por Lacan, a partir da lingüística de Saussure²⁹. Na abordagem estrutural saussuriana a linguagem é anterior ao advir do sujeito.

²⁸ LACAN, J. (1953) "Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise", em *Escritos*, tomo 1.

²⁹ Saussure, em sua abordagem da linguagem, denota que a significação de uma palavra não depende só de sua história etimológica mas principalmente do sistema da língua em que se insere. Parte daí seu imprescindível acréscimo à linguística ao privilegiar uma abordagem sincrônica, à tradicional diacrônica.

A linguagem preexiste ao sujeito, mesmo que não venha a falar, seja autista ou portador congênito de surdez irreversível. Soberana, a linguagem a tudo permeia.

Em 1957, Lacan já formula que “(...)a linguagem com sua estrutura preexiste à entrada que faz nela cada sujeito em um momento de seu desenvolvimento mental”.³⁰ Ao dimensionar que a linguagem precede o sujeito, Lacan define que, nesta precedência, a linguagem determinará que o sujeito torne-se seu “servo”³¹. Em outras palavras, o sujeito é da linguagem pois deve a ela sua sujeição. Desde que vem ao mundo o humano é mergulhado em um banho de linguagem, os discursos de todos que o antecedem estão estruturados a partir dela.

Muitos, por considerarem que linguagem e comunicação são equivalentes, podem argumentar que se os animais se comunicam, como os humanos, estão imersos no mundo da linguagem. Isso não é verdade; diferentemente dos animais, nós não utilizamos em nossa comunicação símbolos e gestos formalizados que formam registros exatos e inflexíveis. Os animais não dialogam, eles não podem contar a outro uma experiência³². No mundo humano, ao contrário, várias mensagens se articulam para substituir o que foi experimentado e, nessa articulação, registram-se equívocos em um universo de versões, intrigas, mentiras, atos falhos, chistes, sintomas... É, justamente, a articulação com esse universo de linguagem que, segundo Lacan, os processos inconscientes conceituados por Freud já revelam.

Para Lacan, quando, na *Interpretação dos sonhos*, com a noção de formação inconsciente, Freud formula que as manifestações psíquicas têm em

³⁰ LACAN, J.(1957). “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, em *Escritos*, p. 475.

³¹LACAN, J.(1957). *Idem*, p.475

³² MAURANO, D., *Nau do desejo*, p.102

comum a possibilidade de indicarem algo além da significação mais aparente, a conceituação freudiana já indica que os processos inconscientes funcionam em uma estrutura de linguagem. Dito de outro modo, na leitura lacaniana, quando define que o desejo inconsciente recalado busca se realizar via os meios que a censura psíquica permite (os mecanismos de condensação e deslocamento), Freud aponta que os sonhos exigem interpretação, pois as formações inconscientes, para além do que apresentam de imediato, significam algo que só será revelado através de um trabalho de decifração com a linguagem. Pode-se, então, concluir que, se o sujeito é servo da linguagem, o inconsciente é estruturado de acordo com suas leis.

No início do escrito *La instancia de la letra...*, Lacan esclarece que nesse momento de sua teoria, seu objetivo é “revisar a idéia de que o inconsciente é somente sede dos instintos”.³³ Antecipando essa afirmação diz: “É toda a estrutura da linguagem o que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente”.³⁴

Em nossa ótica, na época desse escrito, para afirmar que o inconsciente é estruturado como linguagem, Lacan define seu tributo a Saussure e também a Freud, conjugando as duas perspectivas, uma vez que, apesar de tomar como referência a lingüística estruturalista, sua experiência clínica em psicanálise (principalmente com a psicose) levou-o a repensar os pressupostos saussurianos³⁵. Podemos observar, então, que embora utilize os termos *significante* e *significado*, inverte em sua definição da dinâmica do

³³ LACAN, J.(1957). “ La instancia de la letra ...”, em *Escritos*, p. 475.

³⁴ LACAN, J.(1957) “La instancia de la ...”, em *Escritos*, p. 474.

³⁵ O signo da concepção saussuriana se compõe de S/s = significado/ significante = conceito da palavra/ imagem acústica. Para Saussure, o signo é uma unidade marcada pelo caráter indissociável de suas partes.

inconsciente a formulação saussuriana, privilegiando o significante³⁶, além de repensar a relação entre ambos dizendo que são “como ordens distintas e separadas inicialmente por uma barreira resistente à significação”³⁷. Dito de outro modo, na concepção lacaniana, significante e significado são completamente distintos, sendo que o significante ocupa o lugar de primazia:

... O significante é o instrumento com o qual se exprime o significado desaparecido. É por essa razão que de novo dirigindo a atenção para o significante nada mais fazemos do que voltar ao ponto de partida da descoberta freudiana³⁸

Observamos que, com sua conceituação da primazia do significante na estrutura da linguagem, Lacan define que o inconsciente não é o primordial, nem o instintual; o único elementar que o inconsciente conhece são os elementos do significante. A afirmação a respeito da prioridade do significante na linguagem e no inconsciente deriva em duas principais definições:

1) O sujeito da linguagem torna-se sujeito do significante. Uma vez que apreende e é apreendido pelo efeito da linguagem, fica assim definida sua submissão ao significante, já que o sujeito, numa busca contínua de significação, articulará ao longo de sua vida inúmeras cadeias de significantes.³⁹

³⁶ LACAN, J. (1957) “La instancia de la...”, em *Escritos*, p. 476-479.

³⁷ LACAN, J. (1957). *Idem* p. 477. Em Lacan a barra mostra a quebra da unidade do signo de Saussure pois, para Lacan, entre o significante e o significado há uma barreira resistente à significação. Daí a necessidade da cadeia de significantes, pois é no encadeamento de significantes que se produz a significação.

³⁸ LACAN, J. (1955-1956). *O Seminário, livro 3 : as psicoses*, p.252.

³⁹ Lacan para pensar a noção do inconsciente estruturado como linguagem, no qual a primazia do significante é decisiva, ressaltou o que Saussure, em sua perspectiva sincrônica, já havia conceituado: na linguagem os significantes se apresentam em cadeias.

2) Não há uma significação primária ou essencial na constituição do inconsciente, dado que não há verdade única e sentido absoluto; há apenas versões, cujas construções se devem aos encadeamentos significantes. Com Lacan inscreve-se em psicanálise a assertiva que a verdade é não toda.

Para que a formulação lacaniana do sujeito do significante não seja uma estranha e obscura conceituação, é preciso irmos além da lingüística saussuriana (que não leva em conta em suas leis a subjetividade) e lembrarmos que o sujeito está sempre em relação com a fala. Em nossa experiência cotidiana, quantas vezes não presenciamos um sujeito ser falado por seus pais antes mesmo de nascer? Ainda não há um bebê, mas já há um sujeito, presente no discurso parental que a ele se refere.

Assim sendo, com Lacan, só podemos pensar o sujeito através de sua relação com a fala e com a alteridade. Ou seja, devido à sua submissão ao significante, o sujeito realiza uma contínua busca de significação e por ela vai, para além de si mesmo, tentar encontrar os significantes de sua enunciação. Temos desse modo um sujeito que, em sua sujeição à linguagem, está implicado na fala com a dimensão simbólica⁴⁰ da absoluta alteridade (A). No escrito da "Subversão do sujeito" (1960) Lacan diz:

O inconsciente a partir de Freud é uma cadeia de significantes que em algum lugar (em outra cena, escreve

⁴⁰ Compreende-se por simbólico a função da linguagem e mais especificamente do significante que, de forma complexa e latente, envolve toda a atividade humana. Lacan elaborou o conjunto conceitual "real, simbólico e imaginário" representando-os por três círculos, no qual o imaginário é o registro do engodo, o real é o resto, aquilo que não pôde ser simbolizado e o simbólico é o registro da linguagem e mais especificamente do significante. Os três registros são representados por Lacan por três conjuntos unicamente encadeados por um nó, o nó borromeano.

*ele) repete-se e insiste para interferir nos cortes que ele oferece o discurso efetivo e a cogitação que ele informa.*⁴¹

Nesse artigo, portanto, como o inconsciente é uma cadeia de significantes, fica bastante evidente que se trata de uma dimensão simbólica. Portanto, Lacan, no escrito "Subversion del sujeto...", já desdobrou a alteridade em: Outro e outro.⁴² Outro é a absoluta alteridade, o lugar de referência para a constituição subjetiva que, como referencial dos significantes, não é pessoa, mas o ponto de onde os significantes partem para serem endereçados ao sujeito. Enquanto que, outro é o semelhante. Devido a importância dessa diferenciação entre o pequeno outro e Outro, com o objetivo de melhor apresentarmos esses conceitos, prosseguiremos com a teorização lacaniana de "estádio do espelho".

Para conceituar a constituição do sujeito em articulação com a linguagem e elaborar a origem do que Freud chamou de "narcisismo primário", Lacan criou a "fase do espelho". Este conceito lacaniano corta a história subjetiva em dois momentos. No primeiro, pré-especular, a situação do corpo (ainda não registrado simbolicamente) é sua indiferenciação com a mãe e com o mundo exterior. O segundo momento é marcado pela experiência com o espelho, em que a criança vira-se e olha para o olhar de quem a segura. Segundo Lacan, esse momento de júbilo do encontro de olhares mostra que, através do olhar do Outro, a criança capturou e foi capturada pelo primeiro significante (traço unário): o da imagem de corpo que o Outro lhe oferece. Pode-se concluir que, de acordo com o golpe do significante que marca a constituição subjetiva, configura-se o outro (cuja representação lacaniana é a)

⁴¹ LACAN, J. (1960). "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano", em *Escritos*, p. 779

⁴² Cumpre lembrar que Lacan começou esta distinção no *Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, p. 142 e no artigo "La instancia de la letra...", p. 508.

como semelhante, imagem especular com que o sujeito vai se identificar e o Outro simbólico (representado por Lacan pela letra A=Autre), que demarcando a absoluta alteridade, articula-se com o registro dos significantes, com a dimensão simbólica da fala.

O golpe significante, que implica o sujeito ao Outro, tornando-o servo da linguagem, oferece à dimensão simbólica um problema, pois "(...)um significante é o que representa o sujeito para outro significante (...) Posto que nada é representado senão para"⁴³. Logo, de acordo com a enunciação de Lacan, compreendemos que o sujeito não tem nenhum significante que o represente estritamente, uma vez que está limitado a representá-lo para outro significante. Em outras palavras, enredados no universo simbólico e não das coisas, manejamos com os significantes que, articulados entre si em cadeia, remetem à dimensão de significação.

No mesmo texto, Lacan demarca de forma nítida o ponto limite da linguagem, na sua possibilidade de simbolização, ao apontar a falta de significante que permitiria ao sujeito "pensar-se esgotado por seu cogito, isto é, o impensável".⁴⁴ O Outro simbólico, "lugar do significante,"⁴⁵ "testemunho da verdade"⁴⁶, é rico em significantes, porém incompleto. Para indicar que o lugar no qual o sujeito colhe os significantes para suas enunciações (A) é furado, Lacan formula $S \overline{(A)}$. Isto é, com essa formulação, define "(...)o significante de uma falta no Outro inerente à sua função mesma de ser o tesouro do significante".⁴⁷

⁴³LACAN, J.(1960)"Subversión del sujeto...", em *Escritos*, p.799.

⁴⁴LACAN, J. (1960). "Subversión del sujeto...", em *Escritos*, p.799.

⁴⁵ LACAN, J.(1960). *Idem*, p. 793.

⁴⁶ LACAN, J.(1960). *Idem*, p. 786.

⁴⁷ LACAN, J.(1960). "Subversión del sujeto ...", em *Escritos*, p.798.

Como há, em termos lacanianos, o que podemos chamar de falta a ser do sujeito, nenhum significante pode dar conta do que é o sujeito, representá-lo inteiramente; o Outro falha em sua tentativa de nomeá-lo. Por isso, dissemos anteriormente que, de acordo com sua sujeição à linguagem, o sujeito cria a problematização do limite da representação simbólica, ao se revelar inconsistente. Não há como o Outro dar conta do furo que constitui o sujeito.

Foi justamente em direção a essa fenda que encaminhamos nosso texto, pois no momento em que Lacan se refere ao ponto de falta da linguagem nomeando-o inicialmente de $S(A)$, não está, segundo nossa leitura, apenas indicando um para além da linguagem, está, na verdade, se empenhando na sua tentativa de formular teoricamente o real da experiência subjetiva. Ou seja, sua formulação do registro real, como aquilo que escapa ao simbólico e ao imaginário, está articulada com o lugar do que falta ao sujeito para pensar-se esgotado. O ponto em que o sujeito foge à possibilidade de representação simbólica, Lacan relaciona ao termo freudiano satisfação pulsional⁴⁸ e nomeia de gozo. É exatamente desse ponto de furo que brota a conceituação de objeto a , o nosso objetivo, e a que nos dedicaremos nesse capítulo.

Miller (1994) nos lembra que Lacan chamou “o objeto a de sua álgebra”⁴⁹. Afinal, foi na matemática que encontrou a formalização para lidar com o impossível. Dito de outro modo, Lacan transpôs da álgebra para a psicanálise um jeito de operar com o impossível, ao oferecer o conceito de objeto a para dar forma teórica, ao que chama, em *Subversión del sujeto*, de “o impensável”. Contudo, até chegar ao ponto subjetivo impossível de ser representado e configurar a forma teórica de objeto a , Lacan fez um longo

⁴⁸ LACAN, J.(1960). “Subversión...”, em *Escritos*, p.798.

⁴⁹ MILLER, J. “ Jacques Lacan y la voz “, em *Quarto* n. 54, p. 9.

percurso pois, como qualquer objeto do conhecimento, o referido objeto não foi apresentado *a priori*, mas sim construído pelo pensamento lacaniano. Na construção teórica de Lacan, a figuração *a* ganha várias conceituações. Em um primeiro momento, foi referido ao pequeno outro (*a*), depois foi conceituado por Lacan como objeto perdido para, por fim, se tornar o objeto fonte de angústia e causa do desejo, que nos últimos seminários teve sua nomeação ampliada para “mais de gozar”.

Se, para apresentarmos as noções básicas da teoria lacaniana, nos referimos principalmente aos *Escritos*, na segunda seqüência deste capítulo, utilizaremos os *Seminários* como eixo teórico para recortar os diferentes lugares conceituais de *a* na obra de Lacan. Consideramos que pelo fato de Lacan, em seus seminários, ter colocado a tônica de seu ensino na fala, cada momento de seu percurso de elaboração teórica aparece mais nitidamente em sua discussão com os alunos. Desse modo, nosso próximo passo será o de examinar a construção do conceito de objeto *a* nos seminários de Lacan.

4.2 - Um objeto chamado pequeno *a*

A figuração *a* aparece no *Seminário I* no esquema ótico. Esse esquema, foi proposto por Lacan nesse seminário para delimitar, no estágio do espelho, a constituição da imagem do sujeito a partir de sua relação com o outro. Jacques-Alain Miller (1992), em sua interpretação do esquema ótico⁵⁰, afirma que a reversibilidade dos termos no estágio do espelho, mostra que a imagem narcísica é construída (em um primeiro momento) por identificação com um outro, identificação pela qual o bebê antecipa sua própria maturação funcional. O *a*, nesse momento da teoria lacaniana, é o pequeno outro, o outro

⁵⁰MILLER, J. *Percurso de Lacan*, p. 21-23.

imaginário, o semelhante, em suma, a própria imagem especular. Ainda no *Seminário 1*, Lacan afirma:

*É num momento de báscula, de troca com o outro, que o homem se apreende como corpo, como forma vazia do corpo. Da mesma forma, tudo o que está nele no estado de puro desejo, desejo originário inconstituído e confuso, que se exprime no vagido da criança, ela aprenderá a reconhecê-lo invertido no outro.*⁵¹

Para conceituar o primeiro tempo no estágio do espelho e o outro imaginário(a), Lacan remete-se a Hegel que dimensiona o encontro de dois desejos como a incansável busca de um reconhecimento, que só pode ser alcançado pela negação aniquiladora do outro no embate do confronto dual. Garcia Rosa (1983) sintetiza esse duelo de desejos dizendo que:

*... só posso afirmar o meu Desejo na medida que nego o Desejo do outro e tento impor a esse outro meu próprio Desejo. Ocorre, porém, que esse outro, enquanto Desejo humano quer fazer o mesmo comigo.*⁵²

De acordo com o pensamento hegeliano, portanto, Lacan assinala que o eu é *a*, a imagem do outro, e o desejo, essencialmente, é desejo do outro. Em outras palavras, a partir de sua remissão a Hegel, Lacan, no momento do *Seminário 1*, pensa o desejo densamente articulado ao imaginário, uma vez que é referido ao outro, à imagem dele, que o bebê começa a construção do eu. “Com efeito”, nos diz Lacan, “os desejos da criança passam inicialmente pelo outro especular. É aí que são aprovados, ou reprovados, aceitos ou recusados”⁵³

⁵¹ LACAN, J.(1953-1954). *O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*, p. 197.

⁵² GARCIA-ROSA, L. A. *Freud e o inconsciente*, p. 142-143.

⁵³ LACAN, J.(1953-1954). *O Seminário: livro 1: os escritos técnicos de Freud*, p. 207.

Pode-se concluir que, num primeiro momento da teoria lacaniana, há um privilégio do imaginário, e Lacan, referenciado em Hegel, pensa o desejo implicado na relação com o outro imaginário, que apresenta aqui uma dimensão mortífera. Contudo, ainda neste seminário, para criar uma saída para o impasse em que colocou o sujeito, Lacan pensa na existência da linguagem. Pela fala, o sujeito não tem sua constituição limitada à relação dual com o outro. O sujeito pleiteia o reconhecimento do Outro da palavra, que intervém, rompendo a relação dual mortífera. Sem a mediação simbólica, a coexistência humana seria impossível, já que se dimensionaria num impasse sem saída: do lado do sujeito, o desejo determinaria o despedaçamento narcísico e, do lado do outro imaginário, em pleno auge do narcisismo, o sujeito estaria alienado e desapropriado do seu desejo. Por isso, se a imagem aliena o homem de si mesmo, a linguagem reintegra a dimensão humana do desejo. Isso é necessário para moderar a agressividade e competição inerentes à relação especular, uma vez que, desde este momento, “o desejo do outro que é o desejo do homem, entra na mediatização da linguagem”.⁵⁴ A relação simbólica, como lei acima da relação imaginária, submete a relação eu/semelhante a uma relação de reconhecimento recíproco pela verbalização e que faz elo com o discurso inconsciente.

Com o objetivo de formular a constituição subjetiva, Lacan introduz o esquema L no *Seminário 2*. Ou seja, partindo de sua conclusão no seminário anterior, faz agora a marcação nítida de dois planos: o simbólico (o sujeito e o Outro) e o imaginário, do eu(a') e do outro(a). No esquema L encontramos, pois, a fazendo par com a' , representando a instância do eu como reflexo do semelhante. Neste seminário, a distinção de dois tipos de alteridade - A como

⁵⁴ LACAN, J.(1953-1954). *O Seminário, livro 1:os escritos técnicos de Freud*, p. 206.

absoluta alteridade (Outro) e a como semelhante (outro) - já se demarca claramente.

Para Catherine Millot (1989), no Seminário *A relação do objeto*, Lacan (1956/57) define que o desejo dirige-se à falta: “A relação central do objeto é a de falta do objeto”⁵⁵. Pensamos que há, nessa formulação lacaniana, uma importante e clara remissão a Freud, que já afirmava que não existe objeto da realidade que satisfaça a pulsão. É a discordância, que a inadequação de objetos imprime, que faz com que a pulsão, “indomável”, sempre deslize por vários objetos contingentes. Neste seminário Lacan diz:

*...o objeto jamais será senão um objeto reencontrado... e ficará marcado pelo estilo do primeiro objeto. Portanto, (...) existe sempre discordância do objeto reencontrado com o objeto procurado*⁵⁶

A leitura dos *Seminários 1, 2, 3 e 4* revela como Lacan foi, aos poucos, conceituando a noção de objeto nessa etapa inicial de seu ensino. Porém, nestes seminários, *a* ainda está muito implicado com o imaginário, o semelhante e, por isso, é ainda referido a uma dimensão de engodo.

No *Seminário 7*, nos dois capítulos intitulados de *das Ding*, Lacan busca discutir o que seria “a Coisa” e recorta, do *Projeto para uma psicologia científica*, o termo *das Ding*, para conceituá-lo como a marca da eterna tentativa humana de reencontrar o objeto perdido. Assim, o termo *das Ding* (a Coisa) assume na teoria de Lacan o lugar de conceito (que não possuía na teoria de Freud) para explicitar que a pulsão se desloca de objeto na medida que a satisfação pulsional é impossível devido aos inúmeros descompassos entre prazer e realidade. Compreendemos que a Coisa é abordada neste texto

⁵⁵MILLOT, C. *Nobodaddy, a histeria do século*, p. 56.

⁵⁶LACAN, J. (1956-1957). *O Seminário, livro 4: a relação de objeto*, p.52.

lacaniano, como o antecedente lógico e teórico do objeto *a*, definido como um espaço vazio⁵⁷ de representação, constitutivo do objeto. É neste furo que delimita o inconsciente, encarnação de um vazio, fora de qualquer articulação significante, que Lacan instaurará o objeto *a*, causa do desejo. Marcado pelo significante da falta no Outro S (~~A~~), o objeto *a* vem a funcionar para o sujeito no lugar onde a existência do Outro falha, mas que, em sua incansável busca imaginária, visa recuperar o objeto perdido. É isso que revela Lacan, ao dizer que o sujeito troca ininterruptamente de objeto de desejo, porém cada nova apresentação é “uma aparição sujeita a decepção”.⁵⁸ Por valorizarmos esta articulação lacaniana entre a contínua ilusão de aparição do objeto e a decepção subjetiva, consideramos que, embora Lacan já coloque no *Seminário 7* o Outro como faltoso, ao definir o deslizamento metonímico do objeto na busca subjetiva de reencontrar *das Ding*, a construção teórica lacaniana revela um insistente aprisionamento de *a* ao imaginário. Acreditamos, pois, que a conceituação lacaniana já apresenta o furo no simbólico apontando para o real referido a *a*, porém, o objeto pulsional, neste momento da obra de Lacan, ainda é o objeto de desejo marcado pelo deslize metonímico.

No *Seminário A transferência*, Lacan começa a situar a diferença entre o objeto da fantasia fundamental e o objeto metonímico. Neste seminário indica a fixação do objeto fora do deslizamento da cadeia. Diz Lacan:

*Um objeto pode assumir também com relação ao sujeito, esse valor essencial que constitui a fantasia fundamental. O próprio sujeito se reconhece ali como detido ou (...)fixado. Nessa função privilegiada nós o chamamos a.*⁵⁹

⁵⁷Para esse vazio do exterior mais íntimo, Lacan inventará o neologismo “extimidade”, derivado conceitual de “Das Ding”, “a Coisa”, cuja exterioridade íntima, cumpriu a Freud apontar.

⁵⁸ LACAN, J. (1959-1960). *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, p.258.

⁵⁹ LACAN, J. (1960-1961). *O Seminário, livro 8: a transferência*, p.172.

Segundo alguns autores, dentre eles Catherine Millot (1989), a partir desse seminário, a elaboração lacaniana, que delegava o objeto de desejo à infinitude, é substituída pelo caráter real do objeto *a*. Há, portanto, uma passagem de um primeiro a um segundo momento da construção lacaniana, no qual a finitude do desejo se estabelece pela implicação do objeto *a*, que no Seminário *A angústia*, Lacan deslindará, pela primeira vez, com rigor.

No *Seminário 10*, Lacan marca uma ruptura com a soberania do simbólico, que cede lugar ao registro real, vertente decisiva e estruturante do objeto *a* como um resto. Nas palavras de Millot:

*(...).esse objeto (...) é estruturado à imagem da falta que vem representar como objeto de corte. O que torna o objeto a(...) apto para funcionar como equivalente do gozo(...)O objeto a tem a mesma estrutura dos orifícios do corpo: de pulsação, de fenda, de corte também(...)*⁶⁰

Com o objetivo de desenvolvermos melhor a nossa argumentação a respeito do objeto *a* como um resto, pensamos ser necessário uma remissão ao Seminário *Os Nomes do Pai*, para discutir três noções chaves: pai real, gozo e lei.

Foi ao longo do único encontro de um seminário intitulado “Os nomes do pai” (interrompido com sua saída da IPA) que Lacan introduziu o que chamaria mais tarde, no Seminário *A angústia*, de pai real.

Durante o Seminário *Os Nomes do Pai*, Lacan tece, pelo viés da psicanálise, uma leitura do sacrifício de Abraão⁶¹ que a cerimônia do *akida* comemora pelo rito do *shofar* e que pode nos ajudar a pensar o objeto *a* e a

⁶⁰ MILLOT, C. *Nobodaddy, a histeria do século*, p. 59.

⁶¹ ANTIGO TESTAMENTO. Gênesis 22, “Deus prova Abraão,” p. 49.

voz. Mas, afinal, o que é *shofar*? O *shofar* é um instrumento de sopro primitivo, semelhante a uma corneta, cujo som alto e prolongado é tocado três vezes em rituais judaicos. Em sua análise, Lacan retoma a interpretação de Theodor Reik⁶² para questionar de onde vem a força de um som escandaloso e enigmático, que marca a aliança do povo judeu com seu Deus e a instauração da lei judaica. Vejamos como.

No Antigo Testamento, consta que Abraão, sem herdeiros e em idade avançada, preocupava-se com o futuro de seu clã. Numa visão, Deus lhe promete um herdeiro. E assim, “já sem viço”, Sara, esposa de Abraão, dá à luz Isaac. Filho muito amado, Isaac é a alegria de seu pai, até que Deus (em voz) o chama. Diante do clamor divino, Abraão prontamente se dispõe a obedecer. Nesse chamado, Deus ordenou que, como prova de seu amor e obediência, Abraão sacrificasse Isaac. Quando já havia atado Isaac sobre a pedra do sacrifício e erguia a faca, Abraão ouve a voz de um anjo que detém sua mão, e um ruído nas folhagens de um cordeiro que se aproximava. Os dois sons emergem simultâneos. Pode-se assim interpretar que o cordeiro é o fim, o limite que barra o sacrifício humano. Ou melhor, é a rejeição do gozo que o pai real, absoluto, exigiu no passado primevo.

O que barra a mão de Abraão são o anjo e o cordeiro (que tomará o lugar de Isaac na pedra). Cumpre ressaltar, que não é a voz de Deus que se apresenta, uma vez que houve duas rupturas:

- uma nova aliança dentro do nascimento da Lei ;
- o advento da lei: não matarás teu semelhante

⁶² REIK, T. *Das ritual psychoanalytische studien*, p.235-236.

Emerge, assim, um Deus que, por amor aos seus filhos, não é mais absoluto em seu gozo e é barrado. Esse Deus é afônico, em sua presença na ausência. Morre o Deus do gozo, para advir um Deus presente na ausência.

Dissemos, anteriormente, que a análise lacaniana do sacrifício de Abraão retoma a interpretação de Reik, pois como na leitura reikiana do mito bíblico, Lacan reconhece no cordeiro, o ancestral primordial, a encarnação do gozo puro, cuja animalidade é a imagem mítica. Se a mão de Abraão não executa Isaac, mas o cordeiro, é que um não ocupa mais o lugar do outro. Isaac e Abraão estão barrados, assim como o gozo de Deus, antes absoluto. Seguindo a mesma linha de interpretação, o sacrifício do cordeiro é equivalente ao assassinato do pai primevo de *Totem e tabu*, o pai real, anterior à lei da proibição do incesto e às estruturas de parentesco. É um pai, portanto, que por ser anterior à cultura, é anterior à paternidade (cuja função é amar, zelar – proteger os filhos). É, sem dúvida, o pai mítico e sem lei da horda primitiva. Por isso, o Deus gozador e absoluto tem que ser cortado, para que desse corte advenha a lei.

Devido a sua articulação com *Totem e tabu*, Reik lê no mito de Abraão uma importante inversão. Na história de Abraão e Isaac, já houve a morte do pai primeiro, daí a expiação a partir do sacrifício do filho, pois após a morte do pai do gozo, todos, pela lei e na lei, se sacrificam. Há uma perda do gozo originário, ninguém mais é absoluto. Entretanto, há um abismo na articulação da lei e da perda do gozo; por isso, há a exigência de reiteração da renúncia de todos ao gozo, o que acaba por revelar que a lei jamais liberta da exigência do sacrifício.

Por meio desse percurso, Lacan conclui: o que liga desejo e angústia passa pela voz; o *shofar* como voz mostra o desejo do Outro absoluto, pois o seu som possui uma continuidade absoluta, antagônica à escanção lingüística em nível dos fonemas, das notas musicais e da oposição significante. O som

que ele expressa, portanto, é o resto, é tudo que sobrou de um gozo sem limites que não cessa de reclamar o que lhe é devido. Por esse motivo, é que o *shofar* precisa ressoar freqüentemente nos rituais: para lembrar o sacrifício do pai e do filho, ao renunciarem ao gozo, enquanto satisfação absoluta, e renovarem a aliança com a lei.

Pode-se dizer que o real que Lacan designou como limite do simbólico foi nomeado pelo termo de recalque originário, e é não simbolizável, no simbólico só responde como uma falta, cuja tradução imaginária é a decadência e morte do pai. Sobre isso Millot comenta:

O objeto a vem, pois, funcionar no lugar onde a existência do Outro falha, neste ponto de não-simbolização do gozo que designa tanto o Urvater quanto o Urverdrängt freudiano. Como observa Lacan em seu Seminário A Angústia (1962-1963) é no nível do recalque originário, lá onde se constitui o sujeito no lugar do Outro, que se estrutura o objeto a, visto que o sujeito(...) não tem representante adequado no simbólico.⁶³

A partir dessa afirmação de Millot, pode-se concluir que o objeto *a* é o lugar-tenente do real, comumente disfarçado pelo imaginário que lhe dá um pouco de consistência na configuração de um ideal. Não foi à toa que Lacan, durante tanto tempo, pensou o objeto vinculado ao ideal do eu. No *Seminário 10* Lacan vai teorizar, portanto, sobre o objeto *a* como objeto do real. Afirma que a angústia surge como sinal de algo que falta, falta da falta, resposta no real evocada pela incidência do desejo. O desejo do Outro se endereça ao sujeito e o coloca em questão. Assim, o objeto *a*, diferente do objeto metonímico em Freud, é o que não engana e surge como algo irreduzível do real. Por isso acreditamos que, no *Seminário 10*, Lacan fala em objeto *a* como

⁶³ MILLOT, C. *Nobodaddy, a histeria do século*, p. 58-59.

o resto que cai do Outro que, por ser barrado, define a não existência do absoluto; do pai real e de seu gozo só há um resto. Esse resto, por ser constituído no recalque originário, não tem significante uma vez que não tem representante adequado no simbólico. Em outras palavras, o sujeito, desde quando se constitui, tem marcado que seu gozo está além do princípio do prazer, fora do corpo, gozo do *a*. Esse objeto *a* é o resíduo irreduzível da operação simbólica do sujeito no lugar do Outro. O sujeito enquanto ser não pode ser nomeado, só indicado por alguma coisa que se revele como corte, fenda.

Daremos aqui um passo em direção ao *Seminário 11*, para discutirmos os aspectos fundamentais da constituição do sujeito a partir do campo do Outro.

A constituição subjetiva se dá em dois tempos: alienação e separação. No primeiro, nomeado por Lacan de afânise, ocorre o desaparecimento do sujeito sob o golpe do significante. Dá-se assim a perda original do sujeito no seu ser. Para ilustrar este momento em que, tornando-se sujeito do significante, a criança perde a dimensão do ser, Lacan utiliza a experiência com o espelho, em que o bebê se apropria da imagem de corpo oferecida pelo Outro. Só que desta vez, diferentemente do “estádio do espelho”, o que Lacan quer mostrar, segundo nossa leitura, é que ao capturar o significante no olhar do Outro a criança é também capturada pelo simbólico, ou seja, passando a ser serva da linguagem, perde o que fica fora do registro do significante. Se no tempo da alienação, o sujeito se torna servo da linguagem, no tempo da separação ocorre o confronto do sujeito com sua perda. A falta no Outro determina que o significante não pode dar conta da existência do sujeito e o remete além da significação, onde reside o gozo. Contudo, como é impossível resgatar o gozo original para sempre perdido, o sujeito busca o resgate pela via do desejo, cuja satisfação é marcada pela parcialidade. Surge, assim, o objeto causa de desejo, outra face de *a*.

É pois, um resíduo que está na raiz da angústia. Em outras palavras, a operação de constituição do sujeito sob o impacto do simbólico deixa esse resto. O *a*, como testemunha de um gozo perdido no Outro, marca que não existe a relação sexual⁶⁴ e causa o desejo. Entretanto, o ponto de angústia e o ponto de desejo não coincidem. A fonte de angústia se articula com a função da falta enlaçada à satisfação e ao gozo, enquanto a causa do desejo está articulada com a função de resto em sua articulação simbólica.

Lacan nos revela que a falta é articulável nos três registros: a falta no simbólico, ligada à castração; a falta no real, onde o sujeito tem que se confrontar com o seu ser, pois o Outro o coloca na iminência de se defrontar com a perda em sua face de privação; e a falta no imaginário, frustração. Millot lembra que a falta no real, o simbólico não pode remediar, pois esta falta não se esgota na castração e por isso cita Lacan no Seminário *A angústia*:

*O desejo eu lhes ensinei a localizá-lo, a ligá-lo à função do corte, a colocá-lo numa certa relação com a função do resto. Este resto é o que o sustenta, o que o anima e o que aprendemos a localizar na função analítica do objeto parcial. Entretanto, a falta à qual está ligada a satisfação é outra coisa. Esta distância do lugar da falta, em sua relação com o desejo conforme estruturado pela fantasia, pela vacilação do sujeito em sua relação com o objeto parcial, esta não coincidência da falta com a função do desejo em ato, eis aí o que cria a angústia, e só na angústia se encontra designada a verdade dessa falta.*⁶⁵

De acordo com essa interpretação de Millot, pode-se concluir que, a partir da castração, temos a marcação de lugar vazio, lugar da falta, que dá um

⁶⁴ Cumpre ressaltar que Lacan não está se referindo ao ato sexual mas a viabilização da completude, ela é que é impossível

⁶⁵ LACAN, J., apud MILLOT, C. *Nobodaddy, a histeria do século*, pág 60.

lugar, uma imagem à *a*. O objeto causa de desejo aceita qualquer vestimenta para cobrir esta falta em que se encontra. Surge então a miragem do objeto do desejo. Contudo, o objeto *a* não é apenas do desejo, também é fonte da angústia, que por remeter à falta radical, ao furo, não se reflete, não é especularizável. É algo que a imagem não resolve, inclusão aí do real, um ponto de basta. A esse respeito, Millot comenta:

*(...) esse objeto (...) é estruturado à imagem da falta que vem a representar como objeto de corte. (...) Se o simbólico é furado pela falta de significante que lhe é central, a pulsão que põe em jogo o objeto *a*, o qual ela contorna, origina-se dos orifícios do corpo (...) O objeto *a* tem a mesma estrutura desses orifícios: de pulsação, de fenda, de corte também, como objeto caído do corpo, objeto de perda por essência”⁶⁶*

Por isso, dissemos anteriormente que o simbólico no Seminário *A angústia* perde sua hegemonia, pois é furado pela falta significante que lhe é central. É um objeto de corte que a pulsão tem que contornar, uma vez que, como os orifícios, tem a estrutura de buraco.

Será no *Seminário 11* e no escrito *Posição do inconsciente*, que Lacan reduzirá a quatro o número dos objetos *a*, a dizer: seio, fezes, olhar e voz. Introduce aqui, portanto, a voz na lista de seus objetos *a*.⁶⁷

De acordo com a tese de Lacan, a voz é incorporada do Outro e modela nosso vazio, oco do Outro. No Seminário *A angústia* ele reafirma que se trata de uma voz distinta daquela acomodada na palavra e na modulação sonora, usada em uma análise da voz do ponto de vista acústico e fonético. O

⁶⁶MILLOT, C. *Nobodaddy, a histeria do século*, p.59.

⁶⁷LACAN, J. (1964). “Posição do inconsciente no congresso de Bonneval (1960, retomado em 1964)”, em *Escritos*, p. 827-828

grito e o *shofar* são o que de mais próximo alcançamos da voz como objeto *a*, pois modelam a angústia em relação ao desejo do Outro, como um mandamento. Em consonância com o seu valor de ser função introdutória da falta, a angústia tem como vicissitudes a via da culpabilidade e a via do desejo.

Pensamos que Lacan não poderia ter escolhido um exemplo mais apto que o *shofar* para metaforizar a voz enquanto fonte de angústia e causa de desejo, dada a tamanha ressonância do chifre. O *shofar* porta aquele excedente angustiante, por onde anuncia a dimensão do real no confronto do sujeito com o enigma do Outro. O valor do *shofar*, portanto, não é o da imagem sonora em sua consistência imaginária; sua importância está em ser voz da pulsão invocante obedecendo à vizinhança moebiusiana do interior e do exterior, separados mas estando em continuidade. Em outras palavras, a não oposição interior/exterior que diz respeito ao terreno da voz, indica que a superfície por onde ela flutua é a da banda de Moebius⁶⁸: uma figura topológica que pode ser feita com uma tira de papel torcida e depois fechada sobre si mesma. Só aparentemente, com a torção, ela parece ter duas superfícies. Entretanto, é uma superfície unilateral onde o interior comunica-se com o exterior sem atravessar nenhuma borda. O que permite, segundo nossa leitura, situar a voz na continuidade existente entre o enunciado interno e o campo do Outro. É a voz que fala a um sujeito de dentro/fora dele. Este ponto da “ex-timidade” da voz abordaremos melhor no capítulo seguinte, pois depois deste parêntese, que abrimos para mostrar a articulação lacaniana de voz e objeto *a* no Seminário *A angústia*, cumpre voltar ao delineamento do percurso lacaniano quanto à figuração *a*.

⁶⁸ DARMON, M. *Ensaio sobre a topologia lacaniana*, p. 127-131.

Devido à clara dedicação de Lacan em abordar a pulsão e seus objetos nos seminários anteriormente discutidos, e por não ter voltado a falar nesse tema, no espaço de seu ensino, pode parecer que Lacan não está mais interessado no circuito pulsional. A partir de nossa pesquisa bibliográfica, no entanto, percebemos que o tema percorre até o fim da obra de Lacan; contudo precisamos rastrear seu percurso.

Bernard Nominé (1997), em seu objetivo de pesquisar na obra lacaniana a pulsão e seus objetos, encontra esse tema percorrendo o ensino de Lacan após os *Seminários 10 e 11*:

(...)onde está a pulsão na obra de Lacan depois do Seminário 11? Parecia-me uma tarefa impossível, como buscar agulha num palheiro, mas pouco a pouco, relendo o artigo de Freud e, a nota de rodapé da página 148, ocorreu-me que a pulsão havia se disfarçado de discurso. Por isso eu não a via. Então eu tinha a pista: o Seminário 17."⁶⁹

Nominé adverte que, se Lacan, até o *Seminário 17*, tinha pensado o gozo se opondo à linguagem, neste seminário, ao se dedicar a conceituar o discurso e seus tipos, começa a afirmar que o saber é um modo de gozo. Na interpretação de Nominé, isto quer dizer que a palavra está a serviço do gozo, o que Lacan articulará melhor no *Seminário 20*.

Segundo Nominé, Lacan postula, no *Seminário 17*, que a pulsão pressiona ao saber e é isso que faz com que a vida, em um certo limite, se detenha frente ao gozo. Esta afirmação lacaniana não é nova. No *Seminário A ética da psicanálise*, Lacan já havia destacado que as criações humanas são formas pelas quais a pulsão, através da vicissitude da sublimação, cria um

⁶⁹ NOMINÉ, B. "A pulsão", em *Opção Lacaniana* n. 19, p. 72.

objeto “que lhe permite não evitar a Coisa como significante, mas representá-la, na medida que esse objeto é criado”⁷⁰. Compreendemos desse modo que as construções científicas aliadas às demais criações culturais, são formas da pulsão de investir na vida pela vicissitude sublimatória.

Contudo, diferente do *Seminário 7*, Lacan no *Avesso da psicanálise*, já construiu o objeto *a* e destacou seu lugar de resto intraduzível. Logo, não há como desprezar sua conclusão de que a perda do gozo sem limites é o que traz a posição reivindicativa de gozar a mais, que na via do desejo, está sempre submetida, ou seja, a satisfação visada é definitivamente parcial.

Lacan mostra, no *Seminário 17*, que se a pulsão pressiona ao saber também pressiona à repetição, o que Freud havia observado em *Além do princípio do prazer*. Por isso, o saber é uma tentativa humana de construir algo, através do gozo, em uma satisfação parcial, marcada pela falta. Dito de outro modo, na construção do saber a vicissitude pulsional sublimatória revela que o sujeito reconhece como impossível a exigência de gozo (absoluto) do Outro. Sendo assim, a pulsão obtém satisfação, de forma parcial, contornando o objeto construído pela articulação significante. Na sublimação a posição de desejante é soberana, o sujeito não cede de seu desejo.

Pensamos que Lacan começa a vincular saber, linguagem e pulsão no *Seminário Avesso da psicanálise*. Partindo dessa perspectiva, podemos concluir que o saber só serve de gozo ao falante porque a construção significante é também meio de gozo parcial. No *Seminário Mais ainda*, Lacan integra nitidamente sua articulação do *Seminário 17*, dizendo que o “gozo se

⁷⁰ LACAN, J.(1960-1961). *O Seminário, livro 7 : a ética da psicanálise*, p.151.

aparelha no ser falante”⁷¹ e que a linguagem se postula “como aparelho de gozo”⁷².

Com o pensamento lacaniano pode-se, então, dizer que a pulsão não quer dizer nada, não fala, não é sujeito; porém, é no corpo do sujeito que ela pulsa. Como o corpo humano, além de um corpo biológico, é um corpo imaginário e simbólico, a pulsão tem que amarrar sua satisfação à linguagem e percorrer o objeto *a* que, neste momento da obra de Lacan, de acordo com a posição subjetiva suplicante de gozo que a pulsão define, será chamado de objeto *a* “mais de gozar”. Ou seja, o corpo pulsional, através do vínculo com a ordem significante, obtém satisfação; uma satisfação, porém, marcada pela parcialidade, na junção dos três registros (real, imaginário e simbólico), espaço topológico do nó borromeano⁷³ em que Lacan configura o *a* “mais de gozar”. Esta configuração do *Seminário 20* evidencia que o objeto *a* é o que do significante se desprende, cai no real e que tentamos sempre cobrir com a articulação imaginário-simbólico. É interessante observar que ao colocar na escrita, na letra *a*, o impossível do objeto da pulsão, Lacan termina com um dos pontos com que Freud começou: a amarração de gozo entre pulsão e linguagem.⁷⁴

Embora tenhamos feito nesta seção uma exposição sobre objeto *a*, cabe elucidar o que Lacan configurou especificamente sobre a voz como objeto. Será essa teorização lacaniana que buscaremos explicar mais adiante.

⁷¹ LACAN, J. (1972-1973). *O Seminário, livro 20: mais ainda*, p.75.

⁷² LACAN, J. *Idem*, p. 75.

⁷³ Priorizando o objeto voz, na seção a seguir, dedicaremos-nos a conceituação lacaniana desse ponto de ligação entre os três registros da experiência subjetiva.

⁷⁴ FREUD, S. (1905). “Os chistes e sua relação com o inconsciente”, em *ESB*, vol. VIII, p.139-161.

4.3 - Voz: um resto a-significar:

Como dissemos no início deste capítulo, nas *Considerações Iniciais*, não coube a Lacan definir o objeto e sua função nas etapas do desenvolvimento. Porém, ao valorizar a linguagem na conceituação de sujeito do significante, o ponto de vista lacaniano leva o campo psicanalítico a repensar tanto a noção vigente de sujeito (suporte de um desenvolvimento libidinal), como seu respectivo conceito de objeto. Em outras palavras, a tese desenvolvimentista que abordava o objeto diacronicamente em termos de progressão e regressão, e que, até Lacan, era a única, passou a dividir o espaço psicanalítico com a concepção do objeto em termos estruturais. Enquanto a abordagem diacrônica direcionou o enfoque da conceituação de objeto, o objeto voz passou despercebido na psicanálise. Não foi à toa que cumpriu somente a Lacan conceituá-lo a partir de uma perspectiva estrutural.

Por um equívoco, pode-se pensar que Lacan despreza, em seu ponto de vista estrutural, a teoria da libido que Freud apresenta nos *Três ensaios sobre a Sexualidade*. A discordância lacaniana refere-se à perspectiva evolucionista através da qual foi lida a teoria da libido, isto é, Lacan não aceita o aspecto desenvolvimentista que os teóricos das relações objetais atribuíram ao texto freudiano. Para Lacan, a questão do objeto não é temporal, uma definição de fases. Exatamente pelo viés contrário, o pensamento lacaniano sustenta que a questão é que os objetos caem dos orifícios corporais, marcando as fendas em que a pulsão circula. Por isso, a construção lacaniana incluiu a voz na lista de objetos a , ao invés de chamá-la, numa valorização do som e do aparelho fonador, de objeto vocal em uma fase também vocal. Neste sentido, na perspectiva de conceituação de objeto a , o som está para a voz como um tecido para um buraco. O acústico, o tonal e o fonético vestem imaginariamente o que remete ao horror do vazio, que é a dimensão não especularizável do objeto a como marca da fenda.

Já vimos detalhadamente a função de corte, de fenda do objeto *a*, ao marcar o percurso pulsional nos contornos dos orifícios do corpo, mas e a voz como objeto da pulsão, como um dos objetos *a* ?

No *Seminário 11*, Lacan (1964) destaca das pulsões sexuais a que se vincula a “fazer ouvir” e a nomeia de pulsão invocante. Cumpriu também a Lacan, com a construção do objeto *a*, descrever o trajeto pulsional, que Freud menciona em 1915. O percurso lacaniano configura que a pulsão jamais atinge o seu objeto, ela apenas o contorna, uma vez que, em sua característica de fenda, o objeto *a* devolve a pulsão ao seu ponto de origem, determinando que o circuito pulsional feche exatamente onde começou, é um curto-circuito. Por isso, invocar não se trata nem do ouvido, nem do som ou seja, a pulsão invocante referencia-se no campo do Outro, é de lá que a voz provém. Assim, o sujeito, em sua busca incansável de significação, invoca o significante, remetendo-se ao ponto de onde parte a cadeia de significantes, o Outro.

Embora Lacan não utilize o exemplo freudiano do jogo de *fort-da*⁷⁵ para falar da voz, sugerimos essa ilustração para pensar a voz na teoria lacaniana.

Conforme Freud (1920) nos conta, consideramos que, no jogo que inventa com o carretel para brincar durante a ausência materna, seu neto sabe que a bolinha presa na linha não é sua mãe. Por outro lado, parece já ter descoberto que o ato de jogar não transforma magicamente a ausência materna em presença. Porque então demonstra estar tão satisfeito e entretido na brincadeira? - Pergunta-se seu avô. Mais adiante em seu texto, Freud mostra que o que está em questão no jogo é a possibilidade de brincar com a

⁷⁵ FREUD, S. (1920). “Além do princípio do prazer”, em *ESB*, XVIII, p.26-29.

representação, repetidamente, para elaborar a dor da perda que se estabeleceu com a ausência da mãe. Quanto a essa experiência de repetição do jogo do *fort-da*, Lacan delinea:

A hiância introduzida pela ausência desenhada, e sempre aberta, permanece causa de um traçado centrífugo no qual o que falha não é o outro enquanto figura em que o menino se projeta, mas aquele carretel ligado a ele próprio por um fio que ele segura – onde se exprime o que, dele, se destaca nessa prova, a automutilação a partir da qual a ordem da significância vai se pôr em perspectiva. Pois o jogo do carretel é a resposta do sujeito àquilo que a ausência da mãe veio criar na fronteira de seu domínio - borda de seu berço - isto é, um fosso, em torno do qual ele nada tem a fazer senão o jogo do salto.⁷⁶

Parodiando Lacan, dizemos que o salto do menino com o significante é o que permite a ele pular sem ignorar a dimensão trágica da perda, isto é, o menino, por um apelo pulsional onde consegue conjugar a voz e o significante, faz, pela primeira vez, algo com a hiância que se presentificou, além de chorar ou gritar. Acreditamos que o neto de Freud já tivesse, como a maioria dos bebês, obtido prazer na descarga pulsional do grito ou do choro ou do espernear. O que é inaugurado, neste momento do jogo de *fort-da*, é a implicação do objeto voz na linha significante, permitindo que a pulsão, na vinculação com a linguagem, alcance “descargas felizes do princípio do prazer”.⁷⁷ O ponto fundamental, portanto, não é a emissão sonora. O neto de Freud poderia ser mudo, e mesmo assim criar o jogo no qual começaria a enunciar pela via do significante, mostrando que já tem seu “saber fazer com a língua”.⁷⁸ Em outras palavras, na perspectiva estrutural lacaniana, a voz é

⁷⁶ LACAN, J.(1964) *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p.63.

⁷⁷ LACAN, J. (1964) *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p.62.

⁷⁸ LACAN, J.(1972-1973). *O Seminário, livro 20: mais ainda*, p. 190.

uma dimensão que integra qualquer cadeia significante, seja ela sonora, escrita, gestual ou visual.

A busca subjetiva de significação implica sempre um terceiro termo, a voz. Deste modo, a conceituação lacaniana não equipara a voz à cadeia significante, mas ao que resta do significante no final da operação de significação. A voz participa da dimensão significante entretanto, não participa do efeito da significação. Como resto da subtração entre significação e significante, um resto a-significar⁷⁹, a voz marca que a significação obtida é só uma versão dentre outras.

O neto de Freud não parou depois da primeira articulação significante-pulsão, através da voz objeto. Este foi na verdade o início, o ponto de abertura para que, através da voz, na possibilidade de enunciação, expressasse que buscará sentido de prazer para a experiência de viver. Lembremos que Freud traz o exemplo do neto em *Além do Princípio do Prazer*, para mostrar que a pulsão não pára. Mesmo no horror, a pulsão faz contorno em algum objeto para, em um salto, ter satisfação, sendo que a partir de então, com a marcação de parcialidade definida pela castração.

Em sua busca de satisfação, para além do confronto com a fenda da castração, articulando na experiência trágica, o menino deu um salto com a construção do jogo que criou com o significante. Por isso, a voz não é meramente, a apresentação fonética, sonora: *fort-da*, mas o salto que a configurou para fazer a conjunção do gozo pulsional com a linguagem. Sendo assim, escolhemos como caminho tentar elucidar o objeto voz, situando-o no

⁷⁹ MILLER, J. "Jacques Lacan y la voz", *Quarto*, 54, p.14.

ponto de amarração entre o simbólico, o real e o imaginário, para pensá-lo em cada registro e nas interseções.

Primeiramente, o nó. Com o objetivo de explicar o nó borromeano, Lacan encadeia dois círculos de barbante através de um nó de marinheiro, em seguida, passa uma terceira rodinha de barbante, conjugando os dois extremos da primeira cadeia. Ou seja, o nó borromeano consta de, no mínimo, três elos, um sobre o outro, sendo que cumpre ao terceiro ligar, simultaneamente, os três em um único ponto, passando sobre um e por baixo do outro. Como o terceiro elo interliga os três elos em uma mesma junção, rompendo-se qualquer um dos elos, todos eles se desligam e o nó se desfaz.

Lacan escolhe o nó borromeano como a configuração que articula os três registros da experiência humana no psiquismo: o real, o simbólico e o imaginário. Desse modo, na superposição da junção borromeana, o real fica sobre o simbólico, que fica sobre o imaginário, que tem, ele próprio, ascendência sobre o real. Os três registros se articulam de forma que há um espaço, um vazio no centro, um lugar de interseção, onde Lacan coloca o objeto a ⁸⁰. Logo, como objeto a , a voz está entre as três dimensões do nó que surgem entrelaçadas, mas que podem ser pensadas, teoricamente, em separado.

A voz que chega aos ouvidos, fundida ao enunciado vocal sonoro, é apenas uma dimensão resultante de toda uma complexa trama imaginária (submetida ao simbólica) na qual o som veste a voz como objeto a , dando-lhe alguma consistência. Embora o real escape ao simbólico, o imaginário tem ascendência sobre ele, por isso, jamais o real se apresenta ao sujeito despido de alguma figuração. Se a voz está desprendida da palavra, como no canto

⁸⁰ LACAN, J.(1972-1973) *O Seminário, livro 20: mais ainda*, p.186.

lírico, no *shofar*, e mesmo no grito, por outro lado, o imaginário (sempre orientado por um simbólico) a veste, dá-lhe uma roupagem que simula consistência, para disfarçar a dimensão inapreensível do objeto *a*. Este, por sua vez, como um resto, insiste em não coadunar com qualquer figuração, sobrando para além da moldura que busca cobri-lo.

Como exemplo desse real que sobra e “insiste em não se inscrever”, podemos pensar no sonho da injeção de Irma⁸¹, no qual o furo tenta escapar da figuração do sonho de Freud⁸².

Se, para Freud, como ilustra o sonho da injeção de Irma, o insondável do furo do sonho era o ponto obscuro, para Lacan, é do real tudo o que é excluído do simbólico, e que, para o sujeito, tem sempre alguma configuração imaginária. Neste sentido, a impressão de realidade, longe de ser um ponto de partida, é o produto do trabalho psíquico do sujeito. Ou seja, o objeto voz precisa do imaginário para ganhar consistência em uma imagem sonora.

Para conceituarmos a voz no simbólico, precisamos lembrar que ela estaria situada no registro que rodeia o real e que a acopla em sua lei ordenadora à marcação significante. Desse modo, configuramos que a noção de voz em Lacan, situada no entrelugar do nó borromeano, é uma conceituação psicanalítica que se conjuga a um referencial estruturalista, isto é, um referencial que considera a linguagem como uma estrutura, ou como um sistema significante. Este princípio do estruturalismo, a que Lacan adere, está em oposição à idéia de uma identificação da linguagem a um órgão que teria

⁸¹ Nem nesse sonho, nem em sua obra, Freud construiu o conceito de real, coube a Lacan essa teorização. Contudo, pensamos que o sonho da injeção de Irma ilustra o real. A própria interpretação freudiana considera que o ponto de abertura da garganta de Irma revela um ponto insondável do sonho, um umbigo, que a representação onírica não é capaz de cobrir. No texto *Esboços...* e no cap.8 do *Projeto*, Freud ao falar da apreensão do mundo externo oferece uma outra abertura para pensarmos a articulação insondável-real.

⁸² FREUD, S.(1900). “Interpretação dos sonhos”, em *ESB*, IV, p.119.

que se desenvolver (aparelho fonador), e do discurso ao que seria identificado acusticamente.

Se tomarmos como referência a conceituação final do objeto *a* na obra de Lacan, estruturada no nó borromeano e que se refere a um *a* “mais de gozar”, podemos dizer que a voz é o “a mais” que a pulsão invocante, reivindica sem cessar, utilizando a construção significante para obter satisfação. Nesta perspectiva lacaniana, a voz é o querer dizer da enunciação, que jamais se esgota ao término do enunciado. O que acabou de ser dito, tanto para quem falou como para quem escutou, é sempre insuficiente, pois o dizer, diferente do dito, é inesgotável. Sempre conjecturamos novas possibilidades de significação. Quando elegemos um sentido, é para calar o Outro e descansar da contínua busca de significação. Entretanto, a tentativa de calar a emissão de significantes do Outro dura pouco. Logo depois, o *a* “mais de gozar”, como um resto a-significar, provoca o falante a invocar, para com mais uma enunciação, oferecer uma satisfação pulsional, parcial, no significante.

Como ilustração desse lugar da voz, um resto que provoca o dizer, reportemo-nos à experiência bastante comum nos diálogos, onde um dos interlocutores afirma que o que criou equívoco na comunicação não foi o dito (as palavras), mas o tom⁸³, é ele que pode dar margem a intermináveis discussões de sentido.

Para finalizar esse capítulo, achamos fundamental acrescentar um achado quanto à voz no *Seminário 17*, em um capítulo intitulado “Os sulcos da aletosfera”. Neste capítulo, Lacan assevera a impossibilidade da ciência de

⁸³ O tom não no sentido exato de tonalidade vocal, mas como uma parte significante para além da significação que o tom pode apresentar, muitas vezes até, contrariando o dito.

dar conta do real e enuncia que é do furo do real, do objeto *a*, que ela parte para tecer seus corolários, experimentos e teorias. Lacan diz:

*Na medida que a ciência se refere apenas a uma articulação, que só se concebe pela ordem significante, é que ela se constrói com alguma coisa da qual não havia nada.*⁸⁴

Mais adiante em seu texto, pergunta:

*Por que não levar também em conta o lugar onde se situam essas fabricações da ciência, se não passam de efeitos de uma verdade formalizada? Como iremos chamar esse lugar?*⁸⁵

Lacan, “lançando mão da aletéia”⁸⁶, do universo grego da Filosofia, chama o lugar das criações de “aletosfera”. A “aletosfera” abrange todas as criações e, assim, sem distinguir cientistas de meninos em seus jogos de *fort-da*, Lacan sugere que “quanto aos pequenos objetos *a*... na medida que agora é a ciência que os governa”,⁸⁷ pensemos neles como *latusas*. Brincando com a rima entre *ventosa* e *latusa*⁸⁸, Lacan define:

*Percebo tardiamente, porque não foi há tanto tempo que inventei, que rima com ventosa. Há vento ali dentro, muito vento, o vento da voz humana. É bastante cômico descobrir isto no final do encontro.*⁸⁹

Consideramos fundamental acrescentar à essa citação uma outra, do *Seminário 11*, para pensarmos em uma possível articulação deste “sopro” com vida.

⁸⁴ LACAN, J. (1969-1970). *O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*, p.152.

⁸⁵ LACAN, J. (1969-1970). *O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*, p. 152.

⁸⁶ LACAN, J. (1969-1970). *Idem*, p. 153.

⁸⁷ LACAN, J. (1969-1970). *O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*, p. 153.

⁸⁸ Em francês: *lathouse* e *ventouse*.

⁸⁹ LACAN, J. (1969-1970). *O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*, p.154.

É a libido, enquanto puro instinto de vida, quer dizer de vida imortal, vida irrepreensível, de vida que não precisa, ela de nenhum órgão, de vida simplificada e indestrutível. É o que é justamente subtraído ao ser vivo pelo fato de ele ser submetido ao ciclo da reprodução sexuada. E é disso que são os representantes, os equivalentes, todas as formas que se podem enumerar do objeto a . Os objetos a são apenas seus representantes, suas figurações.⁹⁰

Compreendemos que o “sopro” das criações, que Lacan formula no *Seminário 17*, se conjuga com a função de ser continente da impetuosa força de vida, para além da reprodução. Ou seja, como todo objeto a , a voz porta um excedente humano de força, de vigor, a rebeldia da energia vital: a libido, por onde se expressa essa exigência de um a “mais de gozar”.

Gostaríamos de terminar esse capítulo fazendo, como Lacan, uma metáfora: a voz é um sopro de vida que impulsiona, puxa as nossas enunciações, pois, como objeto a , nos provoca pela libido a tecer vigorosamente sobre o furo do real. Por isso, no seu cunho de objeto a , a voz está para além do tempo, onde habita um não simbolizável e um não imaginável e tende a mostrar-se como objeto ambíguo, fonte da angústia e causa do desejo. E como nos cabe explicitar bem a ambigüidade do objeto voz, ela será discutida no próximo capítulo.

⁹⁰ LACAN, J.(1964). *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p.186.

CAPÍTULO 5

A AMBIGÜIDADE RADICAL DA VOZ

5.1 - A lingüística e a voz

Parodiando a Bíblia com um chiste, Mladen Dolar(1996) inicia sua reflexão a respeito da voz dizendo que o começo de tudo foi Saussure, e depois a história prosseguiu. De fato, paradoxalmente, a lingüística saussuriana foi a primeira área de estudo a propor uma conceituação da voz, reservando-lhe um lugar de destaque como substância positiva da linguagem, em oposição ao signo lingüístico. A voz era pois, para os lingüistas, a terra do discurso.

Toda essa preocupação em dar à voz um importante espaço conceitual acabou tornando-se um problema teórico, uma vez que a ambigüidade e volatilidade, que a caracterizam, impedem a substancialização que os lingüistas saussurianos tentaram lhe atribuir. Daí a ironia de Dolar, ao comentar que, se no início, para os estudiosos da lingüística saussuriana, havia a voz, aos poucos ela teve que ser relegada ao limbo já que, como fonte de cegueira imaginária, ela impediu os lingüistas até então de descobrir as determinações estruturais que permitiriam a transsubstancialização enganosa da voz no signo lingüístico. Ou seja, a voz tornou-se o elemento conceitual de que os lingüistas terminaram por ter de se livrar. Afinal, como prosseguir uma análise da língua, com pretensão de rigor científico, levando em conta um objeto que traz por trás da sua apresentação mais imediata em carne/osso, quando falada e audível, uma entidade que é definida puramente pela sua função – a voz sem som, do silêncio dos surdos e mudos? O paradigma se consolidou e com isso abriu espaço para um novo campo da lingüística: a fonologia.

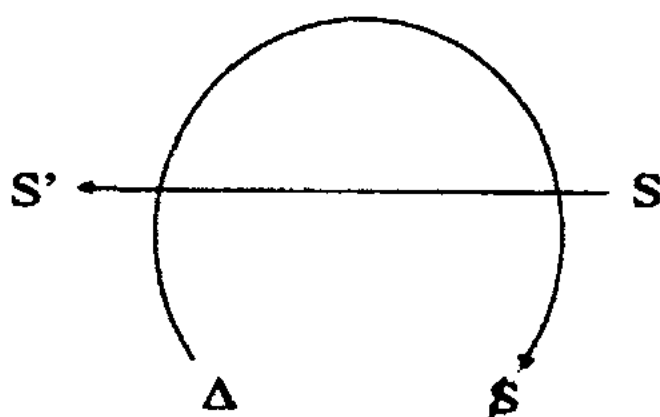
Construindo uma voz inaudível, não sonora, jovens estudiosos da linguagem deram à fonologia uma posição de destaque na ciência lingüística e descrevem os fonemas de maneira puramente lógica. Dito de outro modo, na moderna fonologia, eles se articulam com base na presença e ausência de figuras minimamente distintas (nasal/oral, grave/agudo etc.).

Dolar considera que, ao descrever os sons de modo lógico, conceituando-os como regidos por um código elementar - o código binário - a fonologia realizou uma dedução conceitual do empírico do som, ao invés de uma descrição empírica do som, como se propunha. Desse modo, no auge do estruturalismo, o som é desmantelado em meros aglomerados de oposições onde tudo é reduzido a figuras fonéticas. E a voz que, em certo momento, teve carne e osso, foi esquartejada numa *checklist* de presenças e ausências. Dolar propõe inclusive que escutemos o equívoco que a palavra fonologia permite, pois se traz etimologicamente a palavra *phone*, voz, podemos também ouvir *phonos* palavra grega para assassino.

O que fazer então com um objeto de estudo tão paradoxal? Dolar sugere um pulo para Lacan e vai, na elaboração do gráfico do desejo, buscar a voz. Veremos esse percurso a seguir.

5.2 - O objeto lacaniano voz

Foi com o objetivo de situar desejo e sujeito que Lacan elaborou o gráfico:



As setas indicam dois vetores opostos. Os significantes em disposição na cadeia S e S' encontram-se, retroativamente, no que Lacan chama de ponto de *capitoné*, ou seja, os significantes deslizam até um ponto no qual a significação ancora e que, no grafo, é configurado no encontro do vetor do deslizar do significante com o do sentido retrógrado, o vetor ΔS . Este último representa a ligação do sujeito ao desejo. Por isso, para situarmos sujeito e desejo é preciso levarmos em conta sua submissão ao significante e que seu desejo é articulado na relação com o Outro. Em outras palavras, de acordo com a mediação da linguagem, o desejo se apresenta num deslizamento significante até um momento de parada momentânea, no ponto onde se constitui um produto de significação.

Segundo Dolar, no grafo do desejo, Lacan representa a voz como o que prolonga a linha da cadeia significante além do movimento retroativo da significação. Deste modo, compreendemos que voz é o resto, o produto que sobra da operação de significação. Por isso, constatamos que, com o grafo do desejo, há uma reversão: a voz não é algo de origem mística que a análise deveria quebrar em traços distintos, nem uma substância difusa para ser reduzida à estrutura. Por não ser uma qualidade imaginária e sedutora que escapa, nem um elemento positivo que possa ser dissolvido numa lógica binária, a voz é o resultado, o que emerge de uma produção estruturada, ela é precisamente "um objeto no sentido lacaniano".⁹¹ Logo, quando o significante se quebra, a voz emerge para alcançar o objeto indizível no horror da falta. O que determina que não possa ser escandida, já que é na escansão, como resultado final da subtração entre significação e cadeia significante, que ela emerge. Ela, portanto, também não é dotada de significação, uma vez que é no resto que encontramos a voz como objeto. A fetichização imaginária veste a

⁹¹ DOLAR, M. "The object voice", *Gaze and voice as love objects*, p.10.

voz de som para dotá-la de forma e, com isso, esconde sua dimensão de objeto *a*. Não é à toa que quando falamos, nos lembramos da voz, mas como uma lembrança sem significação, uma sobra, logo nos esquecemos dela.

É importante deixar claro que apostar na afirmação lacaniana da voz como objeto *a* é não reduzi-la ao que Barthes (1900) chamou de “grão da voz”- “materialidade do corpo que fala a língua materna”, ou “o corpo da voz cantante”⁹², justamente porque muito trabalho é realizado para que o imaginário teça a imagem sonora, como uma veste, sobre a voz enquanto objeto *a*, apresentando uma aparente e ilusória materialidade. Árduo trabalho este, de contornar o vazio que define que nenhum objeto possa preenchê-lo. Dolar remete-se a Miller (1994) para destacar que, se nós fazemos música (isso inclui a musicalidade da fala), e a ouvimos é, para silenciar o que deveria ser chamado de voz como objeto *a*. Em outras palavras, a afirmação da voz como objeto *a* nos leva a considerar que a melodia dos sons, é na verdade, uma moldura que busca disfarçar o vazio. Enfim, falamos, cantamos, fazemos música, em uma tentativa de domesticar o objeto voz. Buscando emoldurá-lo tentamos cobrir a insuportabilidade do real que ele desnuda.

Reiterando a afirmação milleriana a respeito da voz como objeto *a*, Dolar acrescenta que o grafo do desejo foi construído para demonstrar que a mínima operação significativa dá lugar ao sujeito como pura entidade negativa. O sujeito é, em si, sem fundação e sem substância. Ele é uma falta que, por não ter significante em si mesmo, desliza na representação de um significante em relação a outro significante. A voz endossa esse vazio que constitui o sujeito como uma entidade negativa. Por outro lado, a fala, em sua musicalidade, seria o suplemento que capacitaria a voz a reter algo de

⁹² BARTHES, R. *L'Obvie et l'obtus*, p. 238 e p.243.

positividade pela ilusão imaginária. Dolar diz que a positividade da voz, que nos parece bastante elusiva, “é constituída apenas por meras vibrações do ar que, em sua mera passagem, não podemos pegar, uma vez que se vão tão logo são produzidas”⁹³ Desse modo, mesmo no canto, quando a fetichização da musicalidade atinge seu ponto máximo, para que a voz sedutoramente pareça reter uma positividade, há uma voz remanescente, não pertencente à imagem sonora. Esta voz, não musical, como um resto, insiste na negatividade, não concordando com a significação. É exatamente essa sobra que se revela no “não sei bem o que me toca tão fundo (nessa voz, nessa música, etc.) que parece não tocar a outros”. É a voz, enquanto objeto *a*, que contorna o vazio da subjetividade dando ao negativo alguma positividade, e por isso toca o sujeito intimamente, denotando o espaço da “ex-timidade”⁹⁴ que Lacan observou.

Milton Nascimento tem uma música que se intitula “Certas Canções”⁹⁵; um trecho da poesia diz o seguinte:

Certas canções que ouço

Cortam-me a alma

Sem dor

Que perguntar carece

Como não fui eu que fiz?

⁹³ DOLAR, M. “The object voice”, *Gaze and voice as love objects*, p. 11.

⁹⁴ Conceito criado por Lacan para definir a exterioridade mais íntima, do vazio da subjetividade que o objeto *a*, no seu curto circuito, incansavelmente, contorna.

⁹⁵ “Certas canções” (Tunai/ Milton Nascimento) é a oitava faixa do álbum “Anima”(1982).

A poesia da música revela que a canção não é minha, eu não a encontro, é ela que vem encontrar-me na invocação.⁹⁶

Embora, em sua reflexão a respeito da voz, Mladen Dolar parta da conceituação lacaniana da voz como objeto *a*, não se limita às construções de Lacan. O autor se dispõe a resgatar da metafísica e, mais especificamente, da pesquisa fenomenológica de Derrida, o estudo da voz como fenômeno, que será nossa próxima visada.

5.3 - A voz como elemento do narcisismo elementar

No livro *A voz e o fenômeno*, Derrida (1994) afirma:

A voz é o nome desse elemento. A voz se ouve. Os signos fônicos (as imagens acústicas no sentido de Saussure, a voz fenomenológica) são ouvidos pelo sujeito que as profere na proximidade absoluta de seu presente. O sujeito não tem que passar para fora de si para ser imediatamente afetado por sua atividade de expressão. Minhas palavras "são vivas" porque parece que elas não me deixam: não caem fora de mim, para fora da minha respiração, em um afastamento visível; não deixam de me pertencer, de estar a minha disposição, "sem acessório". Assim de qualquer forma, se dá o fenômeno da voz...⁹⁷

Esta citação nos parece resumir a posição teórica de Derrida de assegurar a voz como a fonte de uma originária presença de si.

Dolar, numa virada inesperada, valoriza a contribuição metafísica da voz como consciência de si, mantendo como eixo central o ensino de Lacan e então conclui que, ouvir-se falar, ou simplesmente ouvir a si mesmo, é a

⁹⁶ A capacidade da música de tocar o exterior-íntimo do sujeito e invocar abordaremos na "Nota Azul", capítulo 7, que nos dedicamos a esse recorte da voz..

⁹⁷ DERRIDA, J. *A voz e o fenômeno*, p. 86-87.

fórmula constitutiva do narcisismo que é necessária para produzir a mínima forma do eu. A voz, portanto, como ilusão de presença, é por excelência constitutiva da interioridade, sendo base da consciência do eu.

Em seu *turning-point*, o autor afirma que Lacan, ainda num primeiro momento de sua obra, isolou o olhar e a voz como objetos da pulsão. Ao privilegiar o olhar no paradigma do imaginário, o pensamento lacaniano o destacou como constitutivo do auto-reconhecimento subjetivo. Assim sendo, apesar de reconhecermos que Lacan dedicou-se ao olhar no estudo do imaginário. Perguntamo-nos se ouvir a si mesmo não seria uma experiência mais primitiva de narcisismo que precede o reconhecimento no espelho. E mais, não seria a voz da mãe o nó e o vínculo que toma o lugar do cordão umbilical nos primeiros meses de vida?

Dolar dá prosseguimento ao estudo lacaniano formulando a hipótese de que a voz é que funda a forma rudimentar de narcisismo. Desse modo, mais do que o olhar, a voz pode ser configurada como básica, elementar, no auto-reconhecimento. Embora Lacan tenha utilizado o espelho para dimensionar o olhar na estruturação do sujeito, pode-se falar metaforicamente em um espelho acústico. Prescindindo do espelho material, em nosso primeiro movimento auto-referente, temos o receptor e o emissor em nossa própria interioridade criando uma ilusão de transparência. Nesta ilusão, percebemo-nos sem vazio e sem mediação exterior e, assim, numa enganosa transparência de nós mesmos, fazemos coincidir os papéis (de receptor e emissor) numa mesma pessoa. Conclui-se, portanto, que na forma rudimentar de narcisismo ligado à voz, não há necessidade de um objeto exterior que reflita a imagem do sujeito. O surgimento da consciência, ou melhor, a auto-reflexão acontece antes de

qualquer reflexo óptico. Para ilustrar o espelho acústico, o mito de Narciso⁹⁸ é excelente pois, embora esteja tradicionalmente associado à relação especular produzida pela esquizo olho/olhar no espelho das águas, a história mitológica serve de testemunha de um envolvimento decisivo da voz.

De acordo com o mito, Narciso foi fruto da união do reflexo do rio e de Liriope (a ninfa da voz macia). Belo, porém indesejado, Narciso nasceu e, devido a sua grande beleza, sua mãe o nomeou com o significante torpor (*narke* – etimologia da palavra “narcótico”) e buscou o sábio Tirésias por temer por seu destino. A orientação do sábio foi determinante: Narciso, para viver, não poderia se ver. Por isso, a ele foi impedido de reconhecer a si mesmo. Desse modo, quando tem seu encontro com a ninfa Echo, que pode apenas reproduzir a voz, mas não pode proferir suas próprias enunciações, Narciso não reconhece na voz de Echo sua própria voz e, em um desfalecimento total da subjetividade, quer se entregar ao outro da voz para, por amor, nele se perder. Quando Echo se apresenta Narciso a repele. Devido a rejeição do amado, Echo definha de amor. Enraivecidas com Narciso, as ninfas o conduzem a encontrar um lago e, diante do próprio reflexo, se apaixonar e morrer, como Echo, de um amor impossível.

A voz, portanto, percorre o mito que revela uma dupla falência: a do amor (de Narciso e Echo) e a do narcisismo do próprio personagem, que não se reconhece nem na voz, nem na imagem. É interessante observar que o mito grego fala de um primeiro encontro com a voz e, depois, com a imagem, ratificando a hipótese de Dolar. Alongando sua reflexão, o autor acrescenta que, apesar da voz auto-afetiva e narcisista ser a base do auto-referencial, do reconhecimento de si, quando se apresentou à psicanálise, ela revelou-se no

⁹⁸ BRANDÃO, J.S. *Mitologia Grega*, p. 178.

enigma da voz do Outro. A voz, teimosa e exigente, não causa conforto, muito menos reconhecimento. Embora lhe seja íntima, o sujeito se sente sem poder ou controle sobre ela. Na forma mais extrema, transcende o pensamento delirante e se apresenta nas alucinações auditivas que se impõem ao sujeito. Consideramos que impor é um verbo bastante adequado para revelar que as vozes na psicose não se calam e estão sempre comandando o sujeito. Isto é, ao exigir obediência, a voz do Outro denota ao sujeito sua submissão, ordenando que se afaste do desejo e busque um gozo absoluto. Em sua dimensão mais comum, a voz do Outro se expressa no que chamamos “voz da consciência”, aquela voz que, na neurose, diz que nós temos que obedecer aos seus desmandos:

A psicanálise reconheceu esta voz rapidamente como voz do superego – não só uma internalização da Lei, mas algo que, em excesso, coloca o sujeito numa posição de culpa radical: quanto mais obedece mais se sente culpado.⁹⁹

Esta afirmação de Dolar que, de forma simplificada, pode ser sintetizada no jargão: “excesso da lei sobre o ego é precisamente excesso de voz”¹⁰⁰, demonstra que a voz do Outro, em sua exigência de submeter o sujeito, atua excessivamente sobre o ego. Na neurose, por exemplo, o extremo rigor na exigência de perfeição é o que o sujeito escuta imaginariamente, interpretando, como demanda exigente, a fala simples de qualquer interlocutor. E, na psicose, é a alucinação auditiva.

Em seu seminário de 1964¹⁰¹, Lacan dedica uma seção para discutir a *esquize* entre o olho e o olhar. O olhar, distinto do olho, é algo que não diz respeito ao campo anatômico, mas ao assombro interno definido pelo

⁹⁹ DOLAR, M. “The Object Voice”, *Gaze and voice as love objects*, p.14.

¹⁰⁰ DOLAR, M. “The Object voice”, *Gaze and voice as love objects*, p.14.

¹⁰¹ LACAN, J.(1964).*O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p.69-79.

investimento pulsional no objeto olhado. Por analogia, podemos pensar numa *esquize* entre ouvido e voz, cabendo à voz a dimensão, não do campo auditivo do som, mas da revelação da mensagem do Outro. Logo, escutar não é ouvir, ver não é olhar. Podemos escutar o que nos é enunciado, sem a fala, no interdito, lugar onde a voz do Outro se apresenta e o analista escuta, sem ouvir, para interpretar. O que é decisivo, na interpretação, é a abertura do dizer para múltiplos sentidos através do objeto voz, que permitirá, com a construção em análise, uma máscara imaginária e simbólica para cobrir o vazio. Dito de outro modo, apesar de toda uma construção psíquica apontar para a presença, tanto a voz como o olhar, em sua dimensão de objeto *a*, só se estabelecem na ausência, na negatividade, pois contornam o furo:

Por isso, o sujeito longe de ser constituído pelo domínio de si na claridade da presença, somente emerge na impossível relação com uma parte que não pode ser presentificada. Somente enquanto houver real, ou seja, o nome lacaniano (para esta parte), relativo a uma impossibilidade da presença, haverá um sujeito¹⁰².

Podemos concluir assim, que se para Derrida o essencial da voz está na presença, para Lacan é aí que o problema inicia. Derrida ao perceber a voz como presença ilusória, privou-a de sua ambigüidade. Já Lacan, recortou o objeto voz que é um obstáculo para a presença de si, uma vez que introduz a cisão constitutiva do sujeito. O sujeito é irremediavelmente dividido e a voz ambígua, em sua função de auto-referência narcísica e voz do Outro (marca do vazio subjetivo).

Antes de seguirmos, apresentaremos o fragmento de um caso clínico.

¹⁰² DOLAR, M. "The Object Voice", *Gaze and voice as love objects*, p. 16.

G. sempre foi elogiada por sua voz, “Essa menina tem uma voz fantástica”, ouviu desde a infância. Já na adolescência, queria ser cantora. Começou no coral da cidade do interior e quando veio para o Rio de Janeiro estudar comunicação visual “era para despistar o pai” que acreditava que cantar “era coisa de cigarra e que nem na fábula terminava bem”. G. procurou a análise, justamente, porque, perto das apresentações de canto, sua voz sumia. Afônica, não podia realizar seu desejo de cantar.

Consideramos necessário esse parêntese para ilustrar que, apesar da voz ser a chave para a transparente presença de si, ela também detém o cunho inaudível e insuportável do afônico objeto *a*, que pode ser tudo, menos transparente, na determinação insistente que visa submeter o sujeito, distanciá-lo do seu próprio desejo ordenando-lhe que goze¹⁰³. A voz, portanto, a partir de seus papéis paradoxais, começa a delinear a importância de investigarmos a sua ambigüidade, nosso recorte na próxima seção.

5.4 - O objeto voz e sua ambigüidade

Muitos séculos antes de Lacan, a metafísica, em uma tendência divergente à representada por Derrida, considerava que, longe de ser um bote salva-vidas da presença, a voz é um objeto perigoso ao revelar um gozo.

*A voz não pode vagar sem palavras, caso contrário, sem sentido, tem o poder sedutor de intoxicar... Além das palavras, é um jogo sem sentido de sensualidade, uma perigosa força de atração, embora em si mesma, vazia e frívola.*¹⁰⁴

¹⁰³ Não cumpre ao nosso objetivo discutir a complexa conceituação de gozo em Lacan, porém, é necessário colocar em destaque uma diferenciação. O gozo, que estamos abordando neste fragmento de caso clínico, refere-se à captura imaginária da neurose na qual o sujeito distancia-se do desejo e fica “fisgado” em uma busca de gozo absoluto, gozo do Outro, que se diferencia do gozo parcial, marcado pela castração e submetido ao desejo.

¹⁰⁴ DOLAR, M. “The Object Voice”, *Gaze and voice as love objects*, p. 17

Ao se referir à afirmação do imperador Chun, em seu tratado metafísico da música, Dolar quer mostrar que as determinações metafísicas não são meros conselhos, são, na verdade, sérias prescrições, que devem ser seguidas rigorosamente. Desse modo, o autor assinala que a dicotomia voz e logos ganha espaço na filosofia, e o centro de perigo se situa na voz sem lei, principalmente na voz feminina, que pode saltar da palavra e ficar além do logos.

Mais à frente em seu texto, Mladen Dolar ressalta que Platão, em *A república*, reitera a afirmação do imperador Chun ao dizer: "A primeira regra para este antídoto é que esta música tenha que seguir o discurso".¹⁰⁵ Problema insolúvel, o da música para a metafísica. Tanto que, na atualidade, Derrida, ao analisá-la, a nomeia de *Pharmakon*¹⁰⁶, uma vez que é remédio e ruína. É importante destacar que Platão e Chun foram seguidos por filósofos e clérigos que, séculos depois, consideraram a voz feminina uma ameaça de entorpecimento. A luta, como o imperador Chun já revelava, não era apenas com a voz sem sentido, mas especificamente com a voz afeminada, percebida como a corporificação do gozo. Nas palavras do imperador: "Deve-se condenar a música pretensiosa, vazia de sentido e afeminada".¹⁰⁷

Desse modo, se a questão quanto ao lado ameaçador da voz se limitava ao risco de fugir ao sentido do logos, a partir do século XVIII é a revelação de gozo no canto de voz feminina que é o grande perigo. Sem dúvida, os filósofos e clérigos tinham razão: a voz como objeto *a* se vincula ao gozo.

¹⁰⁵ PLATÃO, apud DOLAR, M. "The Object Voice", *Gaze and voice as love objects*, p.18.

¹⁰⁶ DERRIDA, apud DOLAR, M. "The Object Voice", *Gaze and voice as love objects*, p.18

¹⁰⁷ CHUN, apud DOLAR, M. "The Object Voice", *Gaze and voice as love objects*, p.17

Em *Confissões*, Santo Agostinho revela:

*Quando eles cantam com uma voz clara e uma modulação bem suave, eu descubro o grande uso desta instituição. Desse modo, eu flutuo entre o perigo do prazer e a saudável aprovação.(...) pelo deleite dos ouvido, as mentes fracas elevam-se ao sentimento de devoção. No entanto, quando eu reconheço que estou mais movido pela voz do que pelas palavras cantadas, eu confesso ter pecado e prefiro então não ouvir mais música.*¹⁰⁸

Concluimos que a saída de Santo Agostinho é lembrar o nome do pai, e, em seu nome (palavra divina), confessar o pecado para que a voz, reveladora de gozo e desobediente ao logos, se abrande. Em outro momento de sua obra, diz:

*O júbilo expressa o que não pode ser expressado por palavras, os cantores são tão envoltos de alegria que abandonam as palavras e dão caminho ao seu coração*¹⁰⁹

A oscilação agostiniana define bem “a turbulenta e intrincada relação entre a religião católica e a música”.¹¹⁰ Como pode a mesma voz falar de gozo e decadência, ao mesmo tempo em que louva a Deus? O paradigma se complexifica ao longo dos séculos, pois não temos mais apenas a oposição logos e a voz feminina, mas, também, o paradoxo radical entre a voz do gozo e a de Deus, enquanto lei divina. Afinal, a voz e a música são de Deus, ou do Diabo?

Para responder a essa pergunta crucial, Dolar se remete ao Seminário *A angústia* no qual Lacan se inspira na análise detalhada de Theodor Reik a respeito da força do *shofar*.

¹⁰⁸ AUGUSTINE. *Confessions*, vol. 3, p. 218-219.

¹⁰⁹ AUGUSTINE. *Confessions*, vol. 3, p.219.

¹¹⁰ DOLAR M. “The Object Voice”, *Gaze and voice as love objects*, p.21.

Dolar destaca que, segundo Lacan, não há lei sem voz. Pode-se, contudo, recortar dois momentos da voz em sua articulação com a lei: a voz de uma terrível presença, que não se questiona o sentido da ordem, pois seu comando é absoluto, e a voz da lei que faz sentido, da lei instituída. Já vimos no capítulo anterior que, como instrumento de sopro, sem melodia, o *shofar* é o som que, ao ecoar, expressa um momento de maior respeito, contrição e recolhimento, nos cerimoniais judaicos. Dolar se baseia em Lacan para ratificar que seu som sem melodia, como um grasnar, é o grito da morte do pai primevo. Por isso, é também a voz da lei instituída, que vem selar a morte da voz da ordem absoluta e garantir seu fim.¹¹¹ Ao ouvir o som do grito de morte do pai do gozo, os filhos estabelecem um pacto, uma nova aliança com Deus, ela assegura a obediência à lei, que aponta para a impossível presença absoluta, uma vez que o centro da instituição da lei é vazio.

Como resolver, então, o impasse a que a reflexão de Dolar nos levou? Onde colocar a voz, se é incessante sua batalha entre ser o objeto que traz o gozo (no feminino, na ausência lógica, no excedente angustiante do *shofar*) ou a lei?

O próprio autor sugere, como saída, que consideremos o objeto voz com várias faces:

- A voz da fala, ordenada simbolicamente, que se coaduna às palavras, aceitando a musicalidade do som que a cobre imaginariamente, apontando um limite, uma marca simbólica do logos, que está sempre alerta para que a voz não saia dos limites da lei.

¹¹¹ Abordamos, mais especificamente, a articulação lacaniana a respeito do *shofar* e a voz como objeto a, no capítulo 4, e nos dedicaremos à articulação da voz com a lei no capítulo 6.

- A voz da música, na fala e no canto, que aparece como um resto, um nada, que insiste em não concordar com a cobertura imaginária e com a significação, revelando o horror que a moldura musical busca disfarçar, mas que é inevitável: o objeto *a*.

- A voz do grande Outro que exige, na neurose e na psicose, a obediência de todos os sujeitos. Esta voz, lembrando o deus do gozo, submete e ordena ao sujeito: afasta-te do teu desejo e goza.

- A voz como face da privação, da angústia, que brota de um gozo impossível, barrado, porém insistente, que transforma o sujeito em $\$$. Por isso, apesar de também haver a voz que, em sua face de castração na articulação com a lei instituída, está sempre tentando barrar a voz do Outro, não há como calá-la, pois a barragem é, também, limitada. O “*shofar* interno”, vigilante quanto a marcar o furo do Outro, não pode parar de tocar, é preciso repetir sempre a operação que define, na castração, o impossível do gozo do Outro, em nome da proteção pela lei e do caminho pelo desejo.

Sem dúvida, a voz resta enigmática, uma vez que sua ambigüidade é irremediavelmente radical; ainda mais, se consideramos seu papel decisivo na instância psíquica que não admite restos, o supereu. Como a psicanálise articula tal paradoxo? Isso é o que abordaremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 6

O SUPEREU E A VOZ

6.1 - Ideal de eu e supereu

No artigo *Neurose e psicose*¹¹², Freud (1924) considera a melancolia como uma estrutura à parte entre neurose e psicose, e a nomeia de “psiconeurose narcisista”. Também afirma neste artigo que, enquanto a neurose de transferência corresponde ao conflito entre o eu e o isso e a psicose ao conflito entre o eu e o mundo exterior, nas neuroses narcísicas o conflito se situaria entre o eu e o supereu.

Em seu texto *Sobre o narcisismo: uma introdução*¹¹³, Freud não fala em supereu, mas em ideal do eu e o considera parte do eu, uma parte que serve para estabelecer vínculos entre os sujeitos. Pode-se dizer que, inicialmente, considerava o supereu em sua face ideal como algo positivo e pacificador na neurose. Na segunda tópica, Freud introduz o supereu como uma diferenciação do eu. É importante lembrar que, por vezes, supereu e ideal do eu são termos usados como sinônimos, como em 1923.¹¹⁴ Entretanto, já no final de sua obra, o ideal do eu e o supereu se separam, ao ponto de, no *O mal-estar na civilização*,¹¹⁵ afirmar que se o ideal do eu é obra de *Eros*, o supereu é obra de *Tanatos*.

Lacan, desde o *Seminário I*¹¹⁶, dedica-se a distinguir supereu e ideal do eu, destacando que o supereu é coercitivo e o ideal do eu exultante.

¹¹² FREUD, S.(1923[1922]). “Neurose e psicose”, em *ESB*, XIX, p. 192

¹¹³ FREUD, S.(1914). “Sobre o narcisismo”, em *ESB*, XIV, p. 111-119.

¹¹⁴ FREUD, S.(1923). “O ego e o id”, em *ESB*, XIX, p. 42.

¹¹⁵ FREUD, S.(1930[1929]). “O mal-estar na civilização”, em *ESB*, XXI, p. 164-171.

¹¹⁶ LACAN, J.(1953-1954). *O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*, p. 152-167.

Finalmente, conclui que o supereu tem relação com a lei primeva, ou seja, com a lei em sua versão mais radical e por isso insensata. De acordo com essa insensatez, esta lei primeira marca a mais pura submissão do sujeito, e fica reduzida a algo como o "tu deves", que é uma expressão privada de todo sentido. Logo, pode-se concluir que há uma estreita relação entre lei e voz, que precisamos discutir a seguir.

6.2 - A relação entre lei, voz e palavra

Embora só possamos teorizar o momento primeiro, a partir do pressuposto de considerá-lo um momento mítico de um tempo lógico, o sujeito da psicose, através de sua relação com uma lei absoluta que não limita mas que, ao contrário, dele se apodera, pode ilustrar a imperiosidade dessa determinação que transforma o sujeito em mero objeto. O psicótico reduz-se àquilo de que o chamam suas vozes. Ele é e faz o que elas determinam, por mais absurdo e insensato que seja.

Outro caminho, que pode nos ajudar a pensar a respeito do momento primitivo e mítico em que a palavra tinha força de ordem, porém ausência de sentido, é a remissão aos mitos. Os oráculos greco-romanos, enquanto palavra insensata dos deuses, mostram o quanto a obediência às determinações divinas tinha que ser total. Por mais absurdo e terrível que fosse o sacrifício, uma vez preconizado pelo oráculo, tinha de ser fielmente cumprido. É importante demarcar que a palavra insensata se apresentava unicamente na dimensão de voz oracular.

Na tradição judaico-cristã, entretanto, encontramos um exemplo que mostra dois momentos da articulação lei-voz: o sacrifício de Abraão¹¹⁷. Em um primeiro momento, ela é total e insensata, pura voz divina que exige obediência absoluta à determinação de que ele sacrifique seu filho. No segundo momento, a voz divina não mais se apresenta e um anjo barra a mão de Abraão, aparecendo um cordeiro que vai ser sacrificado no lugar de Isaac. Neste segundo tempo, a que os Judeus chamam de aliança com Deus e que é marcado nos rituais pelo *shofar*, surge a lei como limitadora, a qual é definida na inscrição das dez palavras. Na tradição judia, diferente da tradição cristã, os dez mandamentos são nomeados como dez palavras¹¹⁸. Assim podemos ver que cabe à voz e à palavra lugares bem distintos na mitologia da religião judaica. A voz de Deus, nas passagens bíblicas, representa um perigo mortal, como, por exemplo, quando o povo judeu, tremendo de pavor, aguarda Moisés descer do monte Sinai com os *Dez Mandamentos*. Ao avistarem Moisés, diante da ameaça da voz de Deus se apresentar, todos então imploram, que como um representante divino, Moisés lhes fale e que eles obedecerão. Tudo o que não era possível era o encontro direto com Elohim, revelando-se em voz e presença mortal.¹¹⁹ Não há intermediação entre os sujeitos e a voz de Deus. O *shofar* é utilizado como fronteira. Por isso, o *shofar* é a trombeta que acompanha todo o percurso do monte Sinai, tocando mais alto quando Elohim está ameaçando se presentificar. Neste sentido, o ato de Moisés, ao escrever os *Dez Mandamentos* para que o povo obedeça, determina que a lei da palavra está no lugar da ordem absoluta e aterradora da voz divina. O pacto da palavra surge para lembrar aos sujeitos a voz como objeto *a*.

¹¹⁷ Já apresentamos essa passagem bíblica, analisada por Lacan em uma articulação lei-voz, detalhadamente no cap. 4.

¹¹⁸ NOMINÉ, B. "La voz y el superyó", *Quarto*, 54, p.2.

¹¹⁹ EXÔDO. "Antigo Testamento", 19-20, p.102.

Na conferência XXXI¹²⁰, de Freud, pode-se compreender que o supereu é portador do ideal do eu e também que o ideal do eu é originado pela intervenção limitadora dos pais no processo educativo da criança. Em outras palavras, concluimos, a partir de uma leitura freudo-lacanianana, que da operação do Outro primordial sobre o ser caem dois restos:

(1) o que Freud nomeia como legado edípico: o ideal do eu

(2) o que Lacan define: a voz¹²¹

No *Seminário 10*, Lacan propõe que, se a voz tem sua origem no Outro (daí, o supereu a exigir), a castração do Outro define que advenha um resto, em torno do qual girará a trama do desejo. Trama que se encerra no fato de que o Outro é castrado, que não pode garantir o todo, que não pode responder acerca do real, mais especificamente, do real do significante, uma vez que a voz não se deixa enredar pela significação. Em função disso, precisamos agora detalhar o que decorre dessa articulação entre a voz como resto e a fenda no Outro.

6.3 - A voz como objeto da separação

Já vimos, no capítulo 4, que a constituição subjetiva se dá em dois tempos: alienação e separação. Neste último, define-se que a estrutura do Outro inclui um vazio, o de sua falta de garantia. Como a voz é um objeto que circunda o furo no Outro, demarcando seu vazio, ela não pertence ao Outro mas lhe falta, como também não é um objeto pertencente ao sujeito, sendo por isso que, na orientação lacanianana, ela é um objeto *a*, com a função

¹²⁰ FREUD, S. (1933[1932]). "Conferência XXXI: A Dissecção da Personalidade Psíquica", *ESB*, XXII, p. 80-81.

¹²¹ Embora cumpra a Lacan essa conceituação, consideramos importante destacar que Freud, na Conferência 31, ao começar sua explanação sobre o superego, parte do termo consciência e o vincula à voz que censura e observa o ego.

estrutural de ser objeto da separação. Objeto que configura a união do Outro e do sujeito em torno de um furo que compartilham. É nesse ponto oco que ressoa a voz. O autor Bernard Nominé(1994) afirma:

*A noção de ressonância é muito importante. A palavra implica a ressonância, a possibilidade do mal-entendido; isso marca a severidade do mandamento pois engendra no coração do Outro a possibilidade de um desejo. Logo a voz ressoa no vazio do Outro. Porém de quem é essa voz?*¹²²

Poderíamos dizer, a partir da construção mítica, que a queda da voz do Outro abre um buraco no qual ressoa o significante. Como objeto *a*, a voz ecoa no vazio que sujeito e Outro compartilham.

Com o objetivo de explicar a voz como objeto da separação, Bernard Nominé lança mão de uma metáfora: em uma aula de canto, o bom professor é quem sabe oferecer a voz ao aluno, pois o bom cantor é quem concede o objeto ao vazio do Outro, para que nele possa ressoar, ao contrário do cantor principiante, que não solta a voz e que, por isso, não alcança a ressonância no Outro. O autor faz questão de frisar que, em sua metáfora, não está falando da voz como objeto *a*, mas de uma imagem que veste o objeto. Na verdade, o canto cala o vozeirão da voz divina, a voz das vozes: a voz como objeto *a*. Nominé, ao afirmar que a frase que sintetiza o supereu é “Que não caiam sobras...”¹²³, define que o supereu é a instância que não permite que caia resto, pois busca a perfeição do todo sem falta, da lei primeira absoluta. Daí a meta superegóica de agregar a voz ao significante ideal e tentar impedir que ela ressoe. Contrariando esta meta, a função do resto inassimilável pelo Outro é

¹²² NOMINÉ, B. “La voz y el superyó,” em *Quarto*, 54, p.32.

¹²³ NOMINÉ, B. “La voz y el superyó,” em *Quarto*, 54, p.31.

essencial na constituição do desejo. É esta a conclusão lacaniana no Seminário *A angústia*, quando destaca o objeto voz.

Percebemos como de grande valor, nos trabalhos de Bernard Nominé a respeito da voz, seu interesse de pesquisa do tema na obra de Lacan. Como vimos no capítulo 4, o referido autor recortou o tema da pulsão nos *Seminários 17 e 20* e concluiu que no ensino lacaniano “ a pulsão é um instrumento que amarra o gozo à linguagem.”¹²⁴

Pode-se, então, pensar que o chiste é outro viés da voz, em que a palavra é insensata, mas o som ressoa no vazio do Outro, permitindo que o êxito do chiste seja forçosamente compartilhado e se tenha intenso prazer com a palavra.¹²⁵ Pela voz, a pulsão contorna o vazio e cria um laço social; por isso, o chiste se propaga com tanta rapidez e, mesmo tantas vezes repetido, rimos dele. O pulsional, portanto, tem íntima ligação com o vazio que a voz faz ecoar no gozo com a linguagem.

Nominé se remete ao Seminário *O sintoma*, aula de 18 de novembro de 1975, na qual Lacan define a pulsão como o eco do corpo, que ressoa pelo fato de que há um dizer. Contudo, para que esse dizer ressoe, é preciso que o corpo seja sensível. O que torna o corpo sensível não é o ouvido, mas a voz como objeto *a*, como vazio em que o significante ressoa. Assim, a pulsão é o eco do dizer no corpo. Quando escutamos alguém falando, ocorre que seu dizer, mais além de seus ditos, encontra um eco em nós. É nesse momento que despertamos para o dizer e verdadeiramente escutamos. Isto é, nos preocupamos com o tom do que foi dito, para então pensarmos em um sentido.

¹²⁴ NOMINÉ, B. “A pulsão”, em *Opção Lacaniana*, 19, p.75.

¹²⁵ FREUD, S. (1905). “Os chistes e sua relação com o inconsciente”, em *ESB*, VIII, p.163-182.

Na verdade, não são nossos ouvidos que se abrem quando escutamos, mas sim a demarcação do espaço vazio contornado pela voz, e que foi colocado em ressonância pelo dizer. A voz é de fato a modeladora do nosso vazio. A voz não é um objeto de demanda, é um objeto que causa o desejo. Assim sendo, podemos concluir que a voz tem a ambigüidade de ser um objeto que falta ao Outro, que faz ressoar seu vazio, ao mesmo tempo que aponta para o gozo que, por não estar separado do Outro, marca alienação do sujeito e sua subserviência ao vozeirão que ressoa, vocifera, oriundo do supereu. Na psicose, é a segunda fase da voz que se revela. O vozeirão insulta o psicótico e muitas vezes decide e determina sua morte. Sua condição de total subserviência a um Outro não barrado leva-nos a pensar que é o supereu, em toda sua força totalitária, ditatorial, que ordena, sem nenhuma lei que possa intermediar. O supereu é a lei; por isso, a voz não fala do furo do Outro, não o ressoa, pois ele não é castrado¹²⁶ - é a voz de Deus do antigo testamento, a voz absoluta. Precisamos lembrar, portanto, que na psicose a palavra do Outro, seus ditos, são engolidos sem resto. Para o psicótico, tudo significa. Assim a voz não se localiza, como para o neurótico, no furo do Outro, fora do seu campo; ao contrário, ela é o Outro que, na alucinação, persegue o sujeito não lhe dando trégua. Na alucinação auditiva, a voz assenta o *perceptum* de tal modo que o sujeito não se implica, ela é vivida como exterior a ele, objeto do real.

No seminário de 1969, Nominé¹²⁷ observa, que Lacan define, na estrutura neurótica, uma situação clínica em que o Outro está onipresente,

¹²⁶ O psicótico, para saturar a demanda do Outro, entrega seu ser, enquanto que o sujeito na neurose, pelo objeto oral, se aliena no Outro, mas dele se separa pela voz, pois esta, enquanto objeto α , cai, abrindo o furo onde o significante pode ressoar e permite a abertura para o sentido. Na psicose, por ter saturado a demanda do Outro, seus ditos são engolidos sem resto, não há abertura para decidir o sentido.

¹²⁷ Nominé, B. "La voz y el superyó", em *Quarto.54*, p.39.

completado pela voz (vozeirão). Em outras palavras, na neurose em que está presente o masoquismo moral, o supereu não é absoluto como na psicose, mas sim complementado pela voz que, como um fetiche, torna-o poderoso para humilhar e maltratar sem piedade. Esse Outro que insulta, não é, como na psicose, percebido como completo, ele é na verdade complementado pela voz. Por isso, não é da psicose a experiência do insulto masoquista.

No artigo de 1927 sobre o humor, Freud volta à teoria do chiste e propõe uma análise do humor. Toma então, como paradigma, a história do criminoso que, ao ser levado ao cadafalso¹²⁸, manifesta-se de forma humorística dizendo ao carrasco: “Bem, a semana está começando otimamente.” Freud conclui que, no humor, o narcisismo triunfa e põe o eu inatacável e, inclusive, converte os traumas do mundo exterior através de tentativas de extrair prazer dessas situações. Assim, Freud mostra que o supereu ajuda o eu a suportar a realidade, consolando-o e ensinando-lhe que o mundo que parece perigoso é apenas um jogo. Nas palavras de Freud:

Se é realmente o supereu que, no humor fala essas palavras bondosas de conforto ao ego intimidado, isso nos ensinará que temos que aprender muitíssimo acerca da natureza do supereu.¹²⁹

Complementando a enunciação freudiana, lembramos que, na França, há um ditado que diz que o humor é a cortesia do desespero. Terrível ambigüidade radical da voz que, na instância feroz, se por um lado ordena o gozo, permite, por outro, o caminho que fura o supereu, castrando-o através da ridicularização. Logo, por mais que sejam distintos, segundo Freud, humor

¹²⁸ FREUD, S.(1927). “O humor”, em *ESB*, .XXI, p.189.

¹²⁹ FREUD, S.(1927). “O humor”, em *ESB*, . XXI, p.194.

e chiste atuam do mesmo modo, a partir de uma ruptura com o sentido que vaza o Outro.

Não precisamos procurar muito exemplos nas artes e na cultura para ilustrar a assertiva freudiana a respeito do chiste. Sugerimos, como primeiro exemplo, o filme *A vida é bela*¹³⁰, cujo personagem principal é um pai judeu que, para proteger seu filho do horror do campo de concentração, cria uma realidade particular forjando novos sentidos para a rede de terríveis acontecimentos. Para o menino, tudo não passava de um jogo muito difícil, uma gincana que só terminaria quando a criança mais forte e mais esperta fizesse os 1000 pontos, ao ter suportado tudo sem chorar e sem se desesperar. O filme, como um todo, é também um chiste que busca furar o horror do holocausto pelo deboche da brincadeira. Antológica a cena em que, o pai traduz o vozeirão do soldado, que recepciona os novos prisioneiros, por uma fala exigente de um coordenador de gincana infantil.

Outro exemplo da relação chiste-voz-supereu, é a biografia do humorista de rádio francês, Pierre Dac¹³¹. Ainda muito jovem, Pierre já era apaixonado pela carreira militar e pela voz de comando, por isso, alistou-se no Exército francês para combater na primeira guerra mundial. Embora, em uma das batalhas, tenha perdido seu irmão mais velho e também se ferido, algo, como uma voz de comando, o impulsionava a continuar lutando. Quando a guerra acabou, Pierre se apaixonou, porém, como era muito tímido, resolveu declarar-se em um poema em que falava dos seus bravos feitos de guerreiro. Entretanto, a moça ao lê-lo rompeu em risadas, o que deixou Pierre completamente desatinado. A moça o cindiu ao lhe fazer, pela primeira vez,

¹³⁰ "A vida é bela" (La vita è bella) IT-1997. Filme realizado por Roberto Benigni.

¹³¹ A biografia do radialista é apresentada, brevemente, no texto de Nominé, "La voz y el superyó" nas p. 40-41.

escutar a ordem militar ser furada pela ridicularização. Esse episódio deprimiu Pierre, a tal ponto, que o levou a tentar suicídio. Contudo, no meio da sua tentativa, deu-se conta que, no episódio com a moça, poderia ser êxito o que parecia fracasso. Tornou-se humorista de rádio. Sua voz tornou-se famosa na França, animando os resistentes, não com falas nacionalistas, mas com chistes que ridicularizavam a guerra.

A trajetória do sujeito Pierre faz a vida encontrar a ficção de “A Vida é Bela”, demonstrando que o chiste ameniza o vozeirão do supereu.

Para finalizar, destacamos que o humorista precisa brincar com a voz no chiste, para arrefecer e reagir aos estragos do vozeirão superegótico, que é bem escutado (graças à cobertura imaginária e simbólica), embora, ironicamente, em sua dimensão mais primeva, a voz como objeto *a* seja afônica. É incansável, portanto, a tentativa subjetiva de cobrir o objeto *a*, de vesti-lo com o tecido da articulação entre imaginário e simbólico. Será sobre essa vocação humana de criar com o significante, de invocar, e sua transmissão como herança mor do sujeito, a nossa próxima abordagem da voz.

CAPÍTULO 7

A NOTA AZUL

7.1 - A vocação humana de falante

Ao se questionar por que o homem não se contenta em falar e por que é preciso que ele cante, Alain Didier Weil (1999) dá à questão a dimensão de um enigma, que fica, sem dúvida, mais intrigante quando, ao iniciar a articulação de resposta, remete-se à vocação humana.

Sem dúvida, invocar depende de uma vocação. Só o humano invoca e para nos tornarmos humanos mergulhamos na linguagem. Desse modo, pode-se dizer que a linguagem como vocação nos é transmitida por uma voz cantante. Não a de uma diva da ópera, mas a de uma cantora desconhecida do mundo, que será prima-dona para um bebê especial, que a ouve extasiado cantar a “sonata materna”¹³². Bela expressão¹³³ que Weil escolheu para nomear a fala da mãe com o seu bebê, pois ao fazê-lo, sem se dar conta, a mãe canta e encanta. Ao escutar a voz materna, o *infans* recebe a transmissão da vocação humana de invocação, não pela via do sentido, mas pela via música da fala.

Analisando essa vocação invocante, Weil percebe que, na verdade, há na fala a convergência de dois movimentos opostos: a marcação de contínuo e a de descontínuo. Existe a continuidade das vogais cortadas pelas consoantes, definidoras portanto da descontinuidade.

¹³²Didier Weil remeteu-se a P. Quignard para chamar de “sonata materna” a voz da mãe que, em sua musicalidade, transmite ao seu bebê a vocação humana de falante.

¹³³QUIGNARD, P. *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy.

Daí dizermos que, pela musicalidade da fala da mãe, sonata materna, o infante começa a se inserir na cultura, pois do mesmo modo que a sonata, a cultura também apresenta o corte que discrimina opostos (antes e depois, bom e mal, certo e errado, etc.) e a continuidade em acordes que parecem infinitos como no grito. A música, como convite, passagem para um outro mundo sem amarras, sem fronteiras, será por nós recortada na próxima seção.

7.2 - A invocação e a música

Janis Joplin, cantora de rock dos anos 60, tinha como estilo musical, que a levou ao sucesso, os gritos longos que rompiam a canção subitamente. Janis, em várias entrevistas, ironizou sua mãe afirmando que, embora esta não gostasse, era preciso que, ao cantar, gritasse, para que ela finalmente a escutasse. Toda uma geração seguiu seu grito. Muitos, até hoje, são arrebatados pela voz de Janis, ou por outra cantora que, num agudo, extasia uma platéia que se vê enredada pela voz sem palavras.

Lacan, no *Seminário As psicoses*, no capítulo X, seção sobre “A paz do anoitecer,” destaca o “milagre” do berro no caso de Schreber. Durante um dos momentos do seu delírio, Schreber se revela impelido a emitir um grito, tamanha a brutalidade por que é tomado num final de tarde. Lacan explica que a paz do anoitecer chega à revelia; por isso, ironicamente não é um sentimento de paz que desperta no sujeito. Para o falante, o anoitecer não se resume à mera apreensão sensível do declínio dos brilhos do dia. Nas palavras de Lacan:

Podemos observar agora que se passa algo inteiramente diferente, se essa paz do anoitecer, nós é que a chamamos, se preparamos essa formulação antes de dá-la, ou se ela surpreende, se ela nos interrompe(...) É precisamente quando não estamos à sua escuta, quando ela está fora de nosso campo e de repente ela nos cai em cima, que ela ganha todo seu valor, surpreendidos que somos por essa formulação(...) que nos vem como um

murmúrio do exterior, manifestação do discurso enquanto ele mal nos pertence(...) ¹³⁴

A paz do anoitecer, enquanto um significante dentro do real, escapa ao falante e é por isso que, para Schreber, em sua estrutura psicótica, só resta gritar. Lacan diz quanto a Schreber:

Ele não pode impedir-se de deixar escapar um grito prolongado, que o atinge com uma tal brutalidade que ele próprio nota que, se tiver algo na boca, isso pode fazê-lo cuspir... Fenômeno bastante surpreendente, se vemos nesse grito, a borda mais extrema, mais reduzida, da participação motora da boca na fala... Se há alguma coisa por que a palavra falada venha a se combinar a uma função vocal absolutamente a-significante, e que contém no entanto todos os significantes possíveis, é justamente o que nos faz sentir arrepios ao ouvir o uivo... ¹³⁵

O grito, para Lacan, é a ponte para entender o universal de toda linguagem. É o que, do discurso, desemboca no ponto para além da significação. Conclui então Lacan: "Chegamos agora ao limite onde o discurso, se ele desemboca em alguma coisa para além da significação é sobre o significante dentro do real" ¹³⁶.

Fizemos essa breve remissão à Lacan, no sentido de apresentar que há na cadeia significante uma inscrição que aponta para um real. Compreendemos que é sobre isso que Lacan fala no Seminário *As psicoses*, há no significante algo que resta além da significação e que está no real. O berro é a ilustração disso.

¹³⁴ LACAN, J.(1955-1956). *O Seminário, livro 3: as psicoses*, p. 160-161.

¹³⁵ LACAN, J.(1955-1956). *O Seminário, livro 3: as psicoses*, p.162.

¹³⁶ LACAN, J.(1955-1956). *Idem*, p.161.

A partir de Lacan, em uma articulação, podemos pensar que a música, sem as palavras, também é significante no real, isto é um significante puro que pertence a cadeia significante e, como o berro, desemboca em algum ponto para além da significação. Assim, a música, como a voz, também oferece ao sujeito uma experiência mais próxima do inconsciente¹³⁷.

Para Weil a invocação musical ocupa lugar central na psicanálise. Para sustentar sua tese, remete-se a formulação lacaniana, no *Seminário 9*,¹³⁸ que diz que a psicanálise é esse terceiro que ainda não foi classificado "...apegado à ciência por um lado, assumindo a textura da arte por outro lado"¹³⁹. Segundo Weil, nesta afirmação Lacan apresenta o objeto da psicanálise. Nas palavras do autor:

Eis que no instante em que soa a música , uma estranha metamorfose se apodera de mim: até então eu podia passar meu tempo na minha relação com Outro, marcando meus limites para instruí-lo quanto ao limiar que ele não deveria violar para não pisar em meu território íntimo – e eis que agora um Outro se dirige a mim solicitando um ouvinte inaudito a quem faz ouvir essa novidade siderante "em ti estou em minha casa"¹⁴⁰

Dito de outro modo, o sujeito, ao escutar a música, invoca e é por ela invocado, quando, de seu inconsciente, diz sim à estranha absoluta que a música é para ele(o ouvinte), mas que não pode ser estranha ao estranho que ele, sujeito, verdadeiramente é, aonde ele não se sabe. Como Lacan definiu, "Eu sou ali onde eu não penso".¹⁴¹

¹³⁷ LACAN, J., apud WEIL, D. *Invocações*, p.10.

¹³⁸ LACAN, J., apud WEIL, D. *Invocações*, p.10.

¹³⁹ WEIL, D. *Invocações*, p.11.

¹⁴⁰ WEIL, D. *Invocações*, p.11.

¹⁴¹ LACAN, J., apud WEIL, D. *Invocações*, p.15.

Há, portanto, três tempos da pulsão invocante. No primeiro momento, o sujeito apela inconsciente e silenciosamente à música. Em um segundo, a música arrebatada aquele de quem escutou o apelo, a demanda, de ser arrancado de sua latência: o sujeito do inconsciente. Até que, num terceiro momento, na invocação, ele faz ato, ele dança na música. Logo, invocar envolve um tempo lógico no qual o sujeito vive a “ex-sistência”, uma experiência de siderar em êxtase. Ou seja, ao realizar ato na música o sujeito deixa de se dirigir ao Outro numa posição de dependente, cessando por alguns instantes sua demanda de respostas que lhe dêem certeza da vida. Ele não quer mais prova de sua existência. O sujeito ao ouvir a música sai da dimensão do saber para a do crer.

Caso aprisione-se na demanda “o que tu desejas, eu te pergunto o que eu sou”, que Lacan tão bem formulou, o sujeito torna-se capturado e atormentado pelo desejo do Outro, que jamais lhe dará resposta capaz de garantir a sua existência, uma vez que, mesmo sabendo de sua designação, o sujeito a reconhece insuficiente, falha em significá-lo e fazê-lo crer que existe. Cumpre lembrar, entretanto, que a experiência de sideração, que a música como significante puro permite, só ocorre pelo apelo invocante. Ou seja, como significante puro a música não é capaz de arrancar completamente o sujeito, em sua humanidade, da exigência da lei significante. O invocante é uma viagem que tem direção e sentido. Mesmo quando convocado pela música e libertado da fala, o sujeito está vinculado à lei da invocação. A pulsão invocante, como um guia interior, através do objeto música empurra o sujeito em direção a um ponto do discurso que, embora aponte para além da significação, é um limiar do simbólico. Como a voz, a música, em uma perfeita ambigüidade (situando-se no simbólico, especificamente na borda de seu furo), leva o sujeito a siderar na ex-sistência. Porém pela lei que envolve a invocação, essa sideração tem fim, o sujeito retorna para sua busca de sentido e de apelo ao Outro.

Para diferenciar a invocação que a música permite da invocação ao Outro em busca de significação, de sentido, façamos aqui um corte, para nos remetermos a Lacan no *Seminário 6* e ao seu matema da fantasia.

Na figuração $S \triangle a$, Lacan representa a estrutura do desejo do sujeito como desejo do Outro. Vimos anteriormente no capítulo 4, que nos dedicamos a Lacan, que no *Seminário 6*, a ainda não é caracterizado como o objeto, pois, no matema, ainda sustenta o peso imaginário da relação especular. Entretanto, a partir do matema da fantasia, Lacan formula que o sujeito está sempre colocando para o Outro a questão de sua existência. Questão essa jamais respondida, uma vez que falta ao Outro o significante que dê conta de oferecer toda a significação do sujeito. A resposta à demanda subjetiva, portanto, é falta. Por isso, só resta ao sujeito se apoiar no objeto a para não sucumbir à demanda de um significante impossível.

No pólo oposto à fala, a música, como significante no real, libera o sujeito de sua demanda, ao Outro, de respostas. Ao soar, os “porquês” dão lugar a uma nova posição subjetiva, a de simplesmente crer na existência, sem pedir respostas aos seus enigmas. Se a simplicidade da afirmação originária, o sim primordial, a *bejahung*, só aparece ao sujeito pela via da denegação, como Freud¹⁴² defende, com a música e com a voz que canta sem palavras, somos transportados para o mundo no qual somos ali onde não pensamos. De acordo com Weil, dissemos anteriormente que ao ser invocado é como se o sujeito dissesse: - Sim, eu não sou estranho a essa estranha que é a música. Em outras palavras, falamos do arrebatamento do instante quando a música, ao ser escutada pelo sujeito, arranca-o dele mesmo. O sujeito escuta a música mas é a música que volta como voz e invoca-o. Esta transmutação subjetiva radical

¹⁴² FREUD, S. (1925). “A negativa”, em *ESB*, .XIX, p.295-300.

da posição de invocado em invocante, que intervém e constitui a escuta musical, permite compreender a assertiva lacaniana quanto à voz ser a experiência mais próxima do inconsciente, por conta do modo e da intensidade com que toca o sujeito. Não é mais preciso ao sujeito perguntar: quem sou, de onde vim, para onde vou? É preciso apenas dançar guiado pelo ponto azul, a nota azul. Mas afinal que nota seria essa?

Embora seja nomeada por “ponto”, em algumas traduções, consideramos que é preciso pensá-lo metaforicamente, pois não se trata de um lugar definido, mas pelo contrário, é uma abertura para um porvir. Não sendo à toa, portanto, que dissemos, de acordo com Didier Weil, que pela música o sujeito sai de sua dependência absoluta do Outro para dançar. O ponto azul, a nota azul, se preferirem, retira o sujeito da indecisão e o convoca como pura possibilidade. A dança subjetiva acontece porque a música traduz a palavra de apelo do sujeito que estava esquecido, sob a ação do mecanismo do recalque. Sendo assim, para o autor, devido ao recalque, a música não rememora, ela, na verdade, comemora o tempo mítico de um começo absoluto pelo qual um real, ao ser parcialmente submetido ao significante, permitiu o advir de um sujeito. Logo, este sim que o sujeito enuncia ao apelo musical, enunciando-se como causado pelo som, não é um saber sobre sua causa, mas sim um puro gozo, que testemunha que um real adveio à ex-sistência. Daí, termos dito no início do capítulo que a música tem um apelo invocante que pode levar ao sujeito se perder na invocação.

Weil assevera que para que mais um falante surja tendo sido marcado pela submissão ao significante real ao marcado adveio pelo significante dessa primeira coisa humana “(...)das Ding, no nível da qual, aquilo que era absolutamente exterior, a música da voz materna, encontrou o lugar,

absolutamente íntimo, onde as notas podem dançar(...)"¹⁴³ A música, portanto, desde esse primeiro instante, vai dançar na "ex-timidade".¹⁴⁴ E para esse momento mítico de corte ocorrer, a música da voz materna teve que tocar a nota azul. Por isso, precisamos discutir, agora, o vínculo entre sonata materna e a nota azul na transmissão da vocação de invocar.

7.3 - A nota azul na sonata materna

Para detalhar a relação entre a "sonata materna", "nota azul" e o advir do sujeito, Didier Weil se remete a Levi-Strauss e sua assertiva a respeito do que sucede à morte no mito.

*Há, nessa concepção da ordem simbólica que deve morrer previamente para se tornar ulteriormente transmissível, numa reencarnação viva, toda concepção freudiana e sobretudo lacaniana da transmissão do significante paterno: este significante, com efeito, só se torna vivo com a dimensão do pai morto*¹⁴⁵

Compreendemos que nesta citação Weil assevera que a música por ser significante no real, remete a um furo no simbólico que denota o real no significante, um ponto de fenda que define que a castração não tem causa a não ser mítica. O lugar da lei é um lugar vazio que os mitos justificam na morte do pai e que aparece no início também mítico de entrada no simbólico. Portanto, pode-se dizer que a transmissão mais primeva, originária do simbólico, se dá através da música da voz materna, pois para haver a passagem ao sentido há um momento na relação mãe-bebê que Lacan chamou

¹⁴³WEIL, D. *Invocações*, p. 16.

¹⁴⁴ Já definimos, no capítulo 5, o conceito lacaniano de "ex-timidade".

¹⁴⁵ WEIL, D. *Invocações*, p.151.

de *pas-de-sens*,¹⁴⁶ que pelo equívoco permite pensarmos que, somente a partir de uma fonte que o anulou, nos foi possível dirigir ao sentido.

Marcel Mauss chama de “Mana” o ponto de enigma da linguagem no qual o significante é sem sentido, sem significado. Concordando com Mauss, Didier Weil afirma que o poder da música é “poder encarnar esse significante zero da significância, tornado transmissível pelo som”¹⁴⁷. Entendemos que a sonata materna marca o entrelugar que caracterizará a voz para o sujeito em toda sua vida. Como é a mediadora entre o precedente (remissão ao significante do nome do pai, base do simbólico) e o que daí advém, o inconsciente do *infans* estruturado como linguagem, a voz traz em sua conceituação o real, o imaginário e o simbólico.

A voz permite à mãe, bem antes da transmissão do significado, que seu som (em sua música assemântica) transmita a passagem ao simbólico, essencial para a vocação humana de invocar. Se nos basearmos na noção de significante dentro do real, que Lacan nos mostra no Seminário *As psicoses*, podemos interpretar que a voz, em sua dimensão musical, detém o poder de fazer agir o circuito pulsional subjetivo pelo invocante. Diríamos, na terminologia da ópera, que antes de ouvir o som das palavras marcadas pela escansão do simbólico, o *parlar cantando* da mãe, o bebê escuta a continuidade do som musical, a *prima la voce*. Pode-se acrescentar que não somente a voz materna, mas a voz no sentido menos restrito, como já havia revelado Dolar, por ser de uma ambigüidade radical¹⁴⁸, transmite a lei ao marcar as escanções e também subverte, ao seduzir pela ausência de sentido.

¹⁴⁶ LACAN, apud WEIL, D. *Invocações*, p.152.

¹⁴⁷ WEIL, D. *Invocações*, p.152.

¹⁴⁸ Abordamos esse recorte da voz detalhadamente no capítulo 5.

É um engano pensar que a ambigüidade paradoxal da voz aí se esgota. Há também o conflito entre o assexuado e o sexuado da voz. A mãe, como a diva, é capaz de, com sua voz, entoar um entrelaçamento do angelical (fora do sexo) com a encarnação sexual, pois, como mulher, testemunha a dor implicada em encarnar um corpo sexuado. Será na ambigüidade que a voz da mãe soará em sua sonata para o *infans*. Encarnando um corpo sexuado, sua voz angelical também traz a marca subjetiva da falta estrutural. De acordo com a tradição indiana, a voz reúne todos os instrumentos musicais, assim, como a música, ela está entre o acorde perfeito (que Sto. Agostinho dizia remeter a Deus)¹⁴⁹ e o som diabólico do que contesta, desarmoniza e fura. A voz da mãe apresenta ao *infans* a oscilação que será transmitida ao longo de gerações, pela pulsão invocante. E é justamente com essa articulação que Weil conclui sua análise da nota azul, dizendo:

*Não será a transferência para esse sopro que pode ser transmitido por nossa voz, quando ela faz ouvir sua nota azul, que pode transfigurar a cara do recém-nascido em rosto impelido a responder à invocação ouvida por um sorriso originário?*¹⁵⁰

O sopro da musicalidade da voz materna define que, desde o início de sua história, o sujeito seja marcado eroticamente pela música. Pode-se pensar que provém daí o prazer intenso que o canto invoca, tanto para o cantor, como para o ouvinte. Assim, como nosso próximo recorte para deslindar a voz será a partir da louca paixão do sujeito pela música e pelo canto, no capítulo a seguir iremos à ópera.

¹⁴⁹ AUGUSTINE. *The Confessions*, Livro 10, 33, p. 219.

¹⁵⁰ WEIL, D. *Invocações*, p. 157.

CAPÍTULO 8

A VOZ E A ÓPERA

8.1 - O estranho prazer musical

Embora, em português, corriqueiramente, não utilizemos a palavra melomaniaco para designar “apaixonado pela música”, “louco” por música, o significante português, como o francês, *melomane*, aponta para uma etimologia onde o sufixo *mane*, maníaco, designa loucura. Diz-se “melomaniaco” como se diz “toxicomaniaco”. Poizat (1987) em seu texto a *La voix dans l'opéra* afirma que essa relação no francês não é à toa. Lembra uma propaganda de uma marca de cassete¹⁵¹, em que o slogan “uma emoção intacta”, é apresentado junto à imagem de uma estátua de Puccini que verte uma lágrima sob o efeito da voz de uma cantora que, devido ao seu poder sobre os que a ouvem, nós chamamos de “diva”.

Poizat faz questão de recortar que seu objetivo não é discutir o crítico musical, o profundo estudioso de música e de ópera, seu interesse se dirige à paixão, à captura do ouvinte amador pela música e pela voz. Ele se pergunta por que os instantes de intensa captura pelo canto, deflagradores de uma erupção de lágrimas, marcam um frisson, um sofrimento, um sentimento de horror?

A resposta mais imediata e comum a essa pergunta é a de atribuir ao prazer musical tamanha força de apelo. Entretanto, Poizat a ironiza, afirmando que, se insistimos em chamar de prazer a invocação pelo canto, precisamos

¹⁵¹ POIZAT, M. “La voix dans l'opéra”, em *Aspects du malaise dans la civilisation*, p.110.

acrescentar que é um “estranho prazer”,¹⁵² que comporta claros sinais de dor e sofrimento no despertar da emoção.

Isso nos lembrou uma propaganda brasileira e bem atual da coca-cola, na qual um cantor de ópera, na ária final da ópera *Palhacci*, no seu desespero e angústia, chora um canto gritado de profunda agonia. Um menino da coxia assiste, também angustiado, até que, movido quase que por um impulso, adentra o palco e oferece ao cantor, personagem tomado de angústia, uma coca-cola. A platéia e o cantor sorriem aliviados e aplaudem. O sofrimento *est finito*. Esse filme publicitário parece ilustrar bem o que Poizat busca resgatar no “estranho prazer musical”. Há um gozo musical e vocal que precisa ser nomeado. O menino do anúncio nacional revela que, mesmo não havendo objeto, é preciso se consolar e se agarrar a algo, caso contrário, a pulsão nos leva à deriva.

Na ópera, tanto quanto na publicidade ou no cinema, mesmo quando o registro visual marca um espaço de importância para o efeito do olhar (há grandes investimentos em figurinos, cenários etc.), sem dúvida, o lugar central é da voz. Se não há harmonia na concordância entre o papel, o intérprete e a voz perfeita e afinada, a ópera cai no ridículo. A falha é sempre fatal e imperdoável. Não há mediação. Do pedestal aonde foi colocada, a diva despenca vertiginosamente e é achincalhada pelo mesmo público que a enalteceu. Pode-se pensar que a violência do espectador frente à falha do cantor ou cantora líricos revela a intensa frustração frente a um gozo que, muito esperado, não ocorreu.

Para sustentar que, pela forte presença de gozo na invocação, o canto lírico define um lugar à margem da significação, um ponto de limite da

¹⁵² POIZAT, M. “La voix dans l’opéra”, em *Aspects du malaise dans la civilisation*, p. 111.

linguagem, Poizat utiliza o filme publicitário francês, para demonstrar que não há nada que aponte a situação de significação que motiva o canto da diva. Assim, fica claro que não é necessário que saibamos do contexto de significação de uma cena, para que o canto, sem a palavra, faça apelo para nós, e que uma estátua, a partir da invocação da voz da cantora, chore de emoção. Veremos, em seguida, como a ópera oscila na apresentação da voz, ora com a palavra, ora dela desvinculada.

8.2 - A voz no entrelaçamento entre o grito , a palavra e o silêncio

Quando a modalidade musical da ópera debutou na Europa com Monteverdi, caracterizava-se por uma linha melódica na qual pousava a frase da língua. A idéia principal, portanto, era aliar música à palavra, o que se chama *parlar cantante*. Porém, aos poucos, a voz foi se liberando da palavra para virar *primavoce*, a voz que revela gozo.

Segundo Poizat, o canto lírico tem como principal vicissitude romper com a palavra e transbordar nos espaços melódicos. Esse desenlace da palavra, entretanto, se dá aos poucos. A ópera mostra bem esse processo em que, pedaço a pedaço, o canto vai se soltando da palavra, até que, no auge desse movimento de desenlace, vira um grito longo.

O fim desse trajetória de separação entre palavra e canto pode ser ilustrada no último ato da ópera *Tristão e Isolda*, quando há a morte desta. Mesmo que compreendamos as palavras do cantor, elas não têm importância. O que é o centro da cena é o grito puro, grito de dor, de amor e de surpresa pela traição sofrida.

Vimos no capítulo 2 que, no *Projeto para uma Psicologia Científica*, Freud define como o bebê é inicialmente tomado pelo seu grito; o primeiro objeto vocal que permite à mãe atribuir, em sua interpretação, as significações de frio, calor, fome, etc. Os primeiros gritos, portanto, não constituem

demanda, apelo ao outro, mas pura emissão vocal. A resposta e a interpretação feita pelo outro, a mãe, e o prazer que ela procura reconhecer nos sons do bebê quando satisfaz suas necessidades, é que irão inscrever o grito do bebê na significação, elevando-o ao *status* de manifestação vocal dotada de uma invocação de sentido. Entretanto, o grito preserva um cerne, o de apontar para um real que foge à significação. Afirma Poizat:

Mas o processo faz com que o grito se perca como material vocal atrás da significação que a mãe veio a atribuir, da mesma forma que nas situações cotidianas da linguagem, a voz como suporte sonoro se perde atrás do sentido. Porém, como inicialmente, o material vocal foi associado ao gozo que o Outro lhe proporcionava, o sujeito não cessa de desejar reencontrar o objeto perdido, que lhe permitiu gozar do Outro¹⁵³.

Poizat remete-se a Allain Didier Weil¹⁵⁴ para argumentar que a ópera tem como principal ponto privilegiado uma modalidade de canto que, por ser um efeito de limiar da significação, porta algo da ordem do grito. Na opinião de Poizat, a ópera realiza um entrelaçamento entre palavra, grito, silêncio. O que dizer deste último? O que é possível dizer do silêncio?

Para iniciar essa tentativa de abordagem, escolhemos partir da afirmação de P. Soury, que diz que o silêncio está para a música como o espaço é para a arquitetura. A tendência mais atual no universo musical é de considerar o silêncio como música e a música, ela mesma, um modo de dispositivo do silêncio.

¹⁵³ POIZAT, M. "La voix dans l'opéra", em *Aspects du malaise dans la civilisation*, p.116.

¹⁵⁴ WEIL, D., apud POIZAT, M. "La voix dans l'opéra", em *Aspects du malaise dans la civilisation*, p.112.

Poizat concorda com essa definição e acrescenta que a música tem função de contestação da palavra e não há contestação da palavra mais radical que o silêncio. Logo, a música porta o silêncio.

Há, entretanto, dois tipos de silêncio, radicalmente antagônicos. O primeiro é o silêncio que funda a escansão significativa da linguagem, o espaço de segmentação da frase, limite da fala. Esse silêncio está na esfera da significação, ou melhor dizendo, é condição para que haja significação. Sem escansão, a fala e a música seriam um contínuo ininteligível como o enunciado de alguns psicóticos. A escrita musical mostra que escandir é barrar, uma vez que a barra é que marca a pausa que deve ser respeitada. Pode-se pensar que, quando abolimos a barra que permite ritmo e articulação, invocamos o outro silêncio, o que resulta na destruição.

O silêncio mortífero, que causa angústia, é o que “ruidosamente” invoca sem cessar. Pela abolição de todo ritmo, por um som contínuo, um som sem silêncio, que o silêncio ininterrupto revela uma continuidade sem barra. Por não apresentarem a escansão dentro de um período longo, o grito e esse tipo de silêncio têm íntima relação. O grito é o que, muitas vezes, ao transpassar esse tipo de silêncio, o desvela, assinalando fortemente sua presença sem cortes.

Poizat lembra que o silêncio que grasna, ao permanecer ininterrupto na continuidade que parece não ter fim, remete ao silêncio dos tempos míticos primordiais, sem lei e sem palavra “a presentificação de um ponto do real escapando a toda simbolização, a toda nomeação”¹⁵⁵. Acreditamos que esse silêncio se apresenta na ópera pelos longos gritos que garantem aplausos da

¹⁵⁵ POIZAT, M. “La voix dans l’opéra”, em *Aspects du malaise dans la civilisation*, p.116.

platéia. Daí advém o valor do canto-grito que a arte da ópera veio enaltecer. Ele é o laço estrutural do sujeito com o gozo, que a cada vez quer repetir. O que Lacan sugere sobre a insistência pulsional com a expressão “mais ainda”¹⁵⁶, a Diva canta, encantando com seu agudo máximo.

Desde a época do surgimento dos *castratis* (castrados), a ópera passou a valorizar os gritos agudos das vozes femininas. Catherine Clement, outra pesquisadora da voz, afirma que, devido à forte caracterização, a ópera é o circo das mulheres, lugar em que são destacadas para, por fim, derrotadas, agonizarem e morrerem. Poeticamente, enuncia sobre as divas:

*Vejam, vejam eu sei voar
Rodopiar e subir
Subir sem asas, sem asas
Subir no ar como quem cai...
Com efeito elas voam, grandes pássaros sem corpo, elas
voam sem as asas de Ícaro, sem as penas coladas às
costas com a cera frágil.
Voam com as asas de suas vozes e caem como Ícaro, mas,
queimadas por dentro, andróginos míticos que juntam no
som que lhes sai do corpo os fantasmas dos filhos que
procuram a mãe e os das filhas abandonadas. Essa canção
de amor triste e louca é a delas. Por trás das vozes
sublimes e dos corpos torturados, se desenrola a história
parental, a eterna história das histéricas.¹⁵⁷*

Fora do palco, mas como as mocinhas tuteladas por tiranos, personagens centrais de tantas óperas, Katherina¹⁵⁸ conta ao Dr. Freud que, aos 18 anos, sentia, freqüentemente, tamanha falta de ar, que parecia que ia sufocar. Sentia a garganta apertada, como se estivesse sendo estrangulada,

¹⁵⁶ LACAN, J. *O Seminário, livro 20: mais ainda*, p. 13.

¹⁵⁷ CLEMENT, C. *A Ópera ou a derrota das mulheres*, p. 49.

¹⁵⁸ FREUD, S. (1893-1895). “Estudos sobre a histeria”, em *ESB*, vol. II, p.173-174.

mas como não tinha anomalia alguma que justificasse o sintoma, decidiu procurar o doutor que trabalhava com hipnose.

Na hipnose conta que, órfã, foi criada por um casal de tios. A tia era massacrada pelo marido. Quando tinha 14 anos foi subitamente despertada pelo tio “sentindo o corpo dele” junto ao seu na cama. Ele tentou agarrá-la, porém Katherina o admoestou “O que o senhor está fazendo, tio?” Ele procurou acalmá-la e disse para que ficasse quieta, “Você não sabe como é bom!”. Decidida a não se calar, a moça o expulsou de seu quarto. Diante desta lembrança, Freud sugere que ela teria sentido a ereção do tio no momento em que este encostou seu corpo nela. A partir disso, ao recuperar a lembrança recalçada, o sintoma de sufocamento desaparece.

Para Clement, as divas têm, em sua maioria, um traço comum em suas histórias pessoais. É o de que suas vozes foram “estranguladas” por histórias pessoais terríveis, do mesmo modo que as personagens que interpretam na ópera. As mulheres que desfilam no palco são, freqüentemente, objetos de negócios de família, à mercê de pais ou de tutores terríveis ou, então, solitárias agressivas e cruéis em sua frivolidade. Todas têm um fim trágico. Fatal ou não, é sempre carregado de dor e sofrimento, pois a voz feminina liberada do estrangulamento desobedece a todos os limites e chega à margem, num limiar da linguagem. Liberta da palavra, a voz da diva grita. Contudo, tem que ser silenciada pela ordem outra vez.

A palavra “diva” deriva de divino. Sua voz é voz divina, voz de um anjo. Poizat remete-se a J.C.Milner que define anjo como “o que do sujeito pode ser reduzido à pura enunciação”¹⁵⁹. E aí está o paradoxo. Como a diva é

¹⁵⁹ MILNER, J.C., apud POIZAT, M. “La voix dans l’opéra”, *Aspects du malaise de la civilisation*, p. 120.

mulher, o anjo é encarnado, não é pura enunciação, é mais um humano que tem um corpo que pulsa e busca gozo. Com seu grito, portanto, sua voz presentifica o gozo que, apesar de procurado, precisa ser barrado. O anjo encarnado deve ser silenciado.

Para concluir, podemos dizer que, se o grito tem como principal apresentação a voz feminina, a palavra, por sua vez, mostra-se articulada freqüentemente na voz masculina¹⁶⁰. O grito, como momento vocal tão valorizado na ópera, precisa também ter fim; o homem, com a palavra, ordena seu limite e silêncio. Mais uma vez, com a ópera, o homem e a mulher, num encontro impossível, se confrontam para compor a balança em que o gozo sempre insiste em escapar.

¹⁶⁰ Não se trata aqui de uma divisão sexual de papéis, mas de uma configuração de duas faces da voz que os estudos do tema denotam e que foram discutidos em outros capítulos.

CONCLUSÃO

Partimos da proposta de trazer para debate várias abordagens teóricas com o objetivo de discutir o tema da voz na psicanálise. Ao longo de nossa pesquisa configuraram-se, no campo psicanalítico, duas perspectivas principais quanto ao tema da voz que embora próximas, cabe-nos distingui-las: a baseada na conceituação freudiana de objeto pulsional e a construída a partir do conceito lacaniano de objeto *a*. Neste trabalho utilizamos as propostas teóricas de autores que, de acordo com a orientação lacaniana, estudam o tema. A citar: Bernard Nominé, Mladen Dolar, Michel Poizat e Alain Didier Weil. Também examinamos as contribuições de Piera Aulagnier e Ana Maria Rudge que, apesar de trazerem em suas produções uma herança lacaniana, divergem de Lacan em alguns pontos de suas teorizações, como no caso do tema da voz, ao escolherem como base de estudo o conceito de objeto pulsional.

A partir de nosso percurso concluímos que, embora haja, sem dúvida, um hiato entre as duas perspectivas, isso não significa, contudo, que sejam antagônicas. Segundo nossa leitura, o ponto de ruptura, que marca a diferença da contribuição lacaniana, é a conceituação de objeto *a*, denotando a presença de uma articulação teórica que escapa aos pressupostos freudianos. Logo, a conjugação entre os balizamentos teóricos de Freud e de Lacan é possível, porém não pode se dar inteiramente, uma vez que há uma hiância entre suas construções. Lacan (1977), quando interpelado sobre o fato de ser freudiano, enquanto que Freud não seria lacaniano,¹⁶¹ respondeu:

¹⁶¹ LACAN, J. *L'insu que sait de l'une- bève s'aile à mourre*. Seminário inédito, lição de 26/2/77.

*Completamente certo. Freud não tinha a menor idéia daquilo que Lacan encontrou tagarelando ao redor desta coisa da qual não temos idéia(...)*¹⁶²

Pudemos observar, na primeira parte de nossa dissertação, que apesar do ineditismo, a trilha freudiana não chega a se dedicar de modo sistemático a conceituar o objeto da pulsão. A parcialidade pulsional e a ausência de um objeto, para sempre perdido, que o percurso freudiano problematizou (mas que os teóricos pós- freudianos parecem ignorar em uma noção de fase e de genitalidade unificada), ganhará relevância na trilha lacaniana de conceituação do objeto *a*. Em outras palavras, gostaríamos de lembrar que os conceitos e formulações de Lacan sistematizam os balizamentos teóricos freudianos que, apesar de algumas vezes não terem sido trabalhados profundamente, estão mapeados na obra freudiana.

Para iniciar a diferenciação entre o objeto freudiano e o lacaniano, escolhemos ressaltar que a inovação da teoria lacaniana não foi conceituar castração, isso Freud já havia feito, a contribuição de Lacan para a psicanálise (que ele próprio considerava) foi a construção de um conceito, o de objeto *a*, que aponta para o real, denunciando a falta, no sentido de privação, que causa a castração, mas que escapa ao falante.

Enquanto o objeto pulsional freudiano é configurado na eterna busca de, através de uma ilusão, reencontrar *das Ding*, o objeto *a* opera e se constitui como falta a ser. Dito de outra forma, se para Freud falta a causa do desejo, que buscou representar na noção de *a Coisa*, para Lacan a construção do objeto *a* define a causa de desejo, porém sustenta a falta para uma causa da castração. Deste modo, a castração só tem causa mítica, ela depende de uma estrutura puramente lógica : uma representação da falta no Outro, falta de um

¹⁶² LACAN, J. *L'insu que sait de l'une-bèvue s'aile à mourre*. Seminário inédito, lição de 26/2/77.

significante que assegure a verdade, falta no simbólico. No ponto de junção dos três registros (real, simbólico e imaginário), no nó borromeano, o objeto *a* responde nesse lugar de verdade sempre impossível de assegurar (a verdade é não toda).

Pode-se concluir sinteticamente que o efeito da articulação do significante define um resto, que cai do simbólico no real. Objeto caído, o *a* integra o significante, porém dele se desprende apontando para o real. Acreditamos que no final de seu percurso, Lacan consegue uma teoria que se trata de uma escrita. Até o impossível se inscreve na letra: o objeto *a* minúsculo. Assim sendo, se o significante está no simbólico, a letra é o que do significante assegura o real. É por isso que o objeto *a* constitui o recalque originário, uma vez que corresponde ao representante da representação¹⁶³ da pulsão, que o pensamento freudiano se embaraçou até a conclusão de sua obra.

A fim de melhor discutirmos o objeto voz e seu jogo de presença e ausência, nas duas perspectivas de objeto, já devidamente diferenciadas acima, optamos por lançar mão das noções de positividade e negatividade, oriundas do campo da Filosofia. Dado a complexidade da discussão que gira em torno desses termos e que não nos cabe aqui aprofundar, decidimos por utilizá-los, em nosso debate final, apenas em linhas gerais, tomando como principal referência Mladen Dolar.

No dicionário Larrousse, encontramos uma definição sintética onde a positividade é sumariamente definida como uma teorização fundamentada unicamente sobre os fatos da experiência, e negatividade, pela via oposta, é definida como a negação de tudo que se sustenta na certeza da realidade, uma

¹⁶³ GAUFEY, G. "Représentation freudienne et signifiant lacanien", em *Littoral*, 14, p.43.

vez que ela é colocada em dúvida pelos sistemas filosóficos que estruturam sua lógica de pensamento no negativo da experiência.

Compreendemos que Lacan teve a ambição de criar uma teoria que não se limitasse a apresentar conceituações positivas (de consistência enganosa). Dito de outro modo, em seu percurso, Lacan acreditou elaborar uma teoria que não se aprisionasse a critérios imaginários e que lhe permitisse conceituar o inimaginável. Sua busca, primeiramente na lingüística e depois na matemática, demonstra esta perspectiva de conceituar e trabalhar teoricamente com o impossível. A construção do conceito de objeto *a* registra claramente este propósito. Ou seja, Lacan visa criar, com esta conceituação, a viabilidade de abranger, simultaneamente, positividade e negatividade; em palavras mais simples, presença (consistência da realidade objetiva) e ausência (negação dessa certeza da experiência) em uma mesma teorização.

E o objeto voz nisso tudo? Dizemos que, através de sua ambigüidade radical, ratifica tanto os percursos teóricos de P. Aulagnier e Ana Maria Rudge, pelo lado da positividade, quanto sua formulação pelo conceito de objeto *a*, que permite uma outra perspectiva, integrando a negatividade e a positividade da voz. Acreditamos, portanto, que a disjunção das abordagens citadas não impede o encontro das mesmas, pois a construção lacaniana não elimina o valor dos estudos freudianos que, por uma vertente independente da conceituação de objeto *a*, se dedicaram a pesquisar a importância da voz na constituição do sujeito, trabalhando o tema a partir da face de positividade da voz, ou seja, sua apresentação falada e audível. Em outras palavras, Rudge e Aulagnier, quando abordam a voz na psicanálise, se atêm a estudá-la em sua positividade, em sua face de presença construída imaginariamente. Porém, suas construções se inscrevem na pertinência que a ambigüidade da voz permite, pois, na experiência subjetiva, a voz não prescinde de uma apresentação com a cobertura imaginária. Assim sendo, esta perspectiva

valoriza a importância da voz materna (falada e audível) na construção da trilha pulsional.

Os autores lacanianos, cujas contribuições foram aqui examinadas, consideram, de acordo com a orientação do mestre, que não devem se deter a critérios qualitativos, de consistência enganosa, estruturados na experiência da realidade, pois para Lacan ela é mais uma construção do sujeito. A realidade, por ser o pensável pelo sujeito, está bem longe de ser equivalente à experiência subjetiva, uma vez que nesta reside um real impossível de ser apreendido na construção de realidade que o sujeito forja. Como Lacan cria um índice para o impensável, o objeto *a*, os autores, que seguem sua orientação, trabalham o tema da voz, utilizando este conceito para integrar a positividade e a negatividade que a caracterizam.

Entretanto, a ambigüidade do referido objeto leva Lacan e os autores vinculados ao seu ensino a não se limitarem a afirmar a dimensão afônica do pequeno *a*, um *constructu* para pensar o real. A voz, com a cobertura imaginária, é a dimensão da voz com que convivemos. Por isso, apesar de se guiarem pelo conceito de objeto *a* em suas teorias, os autores lacanianos recortam a voz a partir da fala, da ópera, da música. A voz, com o revestimento imaginário, é a roupagem que cobre o objeto *a*, dando-lhe a dimensão de causa do desejo. Deste modo, os lacanianos precisam incluir a voz falada e audível em suas produções porém, através da conceituação da voz como objeto *a*, ampliam a noção para além da ilusão positiva de presença da sua face falada e audível. Como Miller (1994) esclarece, em seu texto *Jacques Lacan y la voz*: “Se falamos tanto, se realizamos nossos colóquios,

cantamos e escutamos nossos cantores, fazemos música e a escutamos,...é para fazer calar a voz como objeto *a*".¹⁶⁴

Em síntese, pode-se dizer que, apesar de reconhecerem a face positiva imaginária da voz, os lacanianos a estudam pela construção teórica do objeto *a*, uma vez que, em sua ambigüidade, ela também se apresenta negativa contornando o furo do real. Logo, para realizar um estudo amplo da voz, tendo em vista sua dimensão de objeto e eco do real, precisamos levar em conta que a psicanálise teve grande dificuldade de transmitir a natureza conceitual do objeto *a*.

Constatamos em nossa pesquisa que a solução lacaniana dada a esse impasse foi considerar o nó borromeano¹⁶⁵ como a configuração que oferece a imagem mais aproximada do objeto. Temos então, como hipótese, que só podemos apreendê-lo como reduzido a este ponto de nó. Na perspectiva lacaniana, a voz não é equivalente à vibração das cordas vocais, pois a produção de uma cadeia significante não está ligada a um órgão do sentido. Falar do olhar, não é falar nem do olho, nem da imagem. Falar da voz, não é falar nem da boca, nem da orelha, nem do som. Uma vez que, como nos mostrou Alain Didier Weil, olhar não é ver, escutar não é ouvir. A escuta é produto da pulsão invocante.

Bernard Nominé vai propor a voz do Outro como o lugar dos significantes, e não a boca ou o aparelho fonador. Daí haver lugar para se decidir o sentido, tanto da enunciação, quanto da escuta.

¹⁶⁴ MILLER, J. "Jacques Lacan y la voz", em *Quarto* 54, p.21.

¹⁶⁵ Como vimos no capítulo 4, os três registros, o simbólico, o real e o imaginário são absolutamente distintos, contudo para pensar sua articulação Lacan utiliza a figura topológica do nó borromeano que articula as três dimensões de tal modo que sem ele elas se liberam totalmente.

A virada lacaniana é, como vimos anteriormente, não colocar a voz do lado do sujeito mas do objeto. Ela é herança do Outro, não está grudada ao corpo do enunciado, como se fosse possível retê-la. Mergulhada no que o Outro quer dizer, a voz não tem sua origem na boca, ela sempre vem de mais longe. Por isso incluímos aqui em nossa definição de voz, também o que se refere aos atos de escutar e de escrever¹⁶⁶. Desloca-se, desse modo, a voz do ouvido e da boca. É a voz do que se escuta, não só do que se ouve e se fala. Isto é, como sopro de vida, a voz permite à mãe trilhar o corpo do bebê, mapeando as zonas erógenas; mas, ainda enquanto objeto lacaniano, para além do som, é a origem de todas as criações humanas, inclusive da fala materna à criança.

Segundo Mladen Dolar, o Outro se impõe em sua dimensão de voz, a partir do momento que enuncia uma cadeia significativa. A partir daí, o significante, ao capturar o sujeito, também é por ele capturado, ou seja, a apresentação significativa chama o sujeito a deslizar, a dizer. Temos, portanto, de acordo com Michel Poizat, o jogo, a dialética entre o sujeito e o desejo do Outro. Nessa dinâmica, encontramos a voz e o significante conjugando silêncio e som. O sujeito, enquanto $\$$, nunca diz, na sua enunciação, a verdade toda, mas no interdito. É nele que encontramos a voz como objeto a , afônica porém determinante, obrigando-nos a criar, a tecer uma enunciação com o pensamento, com a fala, com um escrito...

Federico Fellini, considerado um mestre da magia da voz no cinema, conta-nos como se sente ao ver seu filme terminado:

Fico estupefato. O que me faz imaginar que no momento em que me torno cineasta sou habitado por um hóspede

¹⁶⁶ MILLER, J.A. "Jacques Lacan y la voz", *Quarto*, 54, p.17.

*obsuro, que não conheço, que toma a direção do barco e dirige em meu lugar. Eu coloco unicamente à sua disposição a minha voz.*¹⁶⁷

Em outras palavras, Fellini nos revela que, no processo de criação, o sujeito sente-se conduzido pelo inconsciente de quem “faz-se voz”.

Em seu filme *A voz da lua*¹⁶⁸, coloca de forma destacada ao lado do personagem principal, a lua e a voz. As vozes acusmáticas que o louco Salvini escuta, saindo de dentro do poço, só se apresentam à luz da lua. E segundo o que nos demonstram as pesquisas mais recentes sobre os nascituros e a voz, a experiência subjetiva mais primitiva é a voz acusmática¹⁶⁹ que, em seu cunho de voz na ausência do corpo, nos traz a presença de um Outro absoluto, que semelhante à lua do filme de Fellini, destoa da cena, mas é onipresente.

Nas artes plásticas, como Michel Poizat, Munch conjuga o silêncio e o grito. No quadro que intitulou de *O grito* a tela é composta da imagem oval de uma boca que grita no silêncio de uma paisagem. O pintor soube conjugar à boca os dois olhos arregalados. Com a presença desses orifícios corporais, as bordas da pulsão, o olho e a boca, temos respectivamente as pulsões escópica e invocante configuradas na tela. Nesse sentido, o grito é, efetivamente, a pintura do silêncio.

¹⁶⁷ FELLINI, Federico. Em entrevista pessoal a Fabiano Canosa (jornalista da rede “Estação Botafogo”).

¹⁶⁸ *A voz da lua* (*La voce della luna*), último filme de Fellini, produzido na Itália em 1990.

¹⁶⁹ O psicanalista francês, Michel Chion, criou a palavra *acousmètre*, para designar o ser dessa voz cujo corpo não vemos. Como os fetos não vêem a mãe, mas escutam sua voz, para Chion, a voz acusmática é a primeira experiência de voz que todos os sujeitos compartilham.



Na música de J.Cage, encontramos também uma importante ilustração da voz nas artes. Em *Silêncio – Conferência Sobre Nada*¹⁷⁰ o compositor está voltado para suas experiências de espaço e tempo na música, no que pretende destacar o silêncio integrante. Sua performance consiste apenas no gesto de tocar. É o próprio tempo dando espaço ao silêncio para atuar como música. Depois, Cage recorre ao ato de nomear o silêncio no intervalo “entre” as palavras:

¹⁷⁰ CAGE, J., apud TROBAS, L. M. “De la voix”, em *Quarto*, .54, p.119.

Mas

Agora

há

silêncios

E

As palavras fazem,

ajudam a fazer

Os

Silêncios

Eu não tenho nada a dizer e eu o digo e isso é a poesia

Que me serve

Escrita pelas notas, a música situa-se fora do sentido que a delimitação das palavras define, porém não deixa de sugerir múltiplas significações, pois também apresenta função significante, como nos mostrou Didier Weil. Assim, com seu ato, Cage demonstra que, por ser significante, a música pode ser escrita sem pauta, notas ou instrumento musical. Há a escuta na letra.

O poeta Paulo Leminski¹⁷¹, com sua poesia em que as letras cantam, é outro exemplo, na arte, da voz na escrita.

SOL
LUA
PORQUE SÓ UM
DE CADA
NO CÉU
FLUTUA

da árvore
o o'
o U
o T
o o'
o N
o o'
um tombo
só

a impressão do teu
corpo no meu
mexeu

¹⁷¹ LEMINSKI, P. *Caprichos e Relaxos*, p.121, p.128, p.129.

Lacan sobre a poesia diz:

*A poesia é criação de um sujeito assumindo uma nova ordem de relação simbólica com o mundo.*¹⁷²

*Lá dentro, o sujeito é a boneca infantil que ele foi, ele é o objeto excrementício, ele é esgoto, ele é ventosa. A análise nos convocou a explorar esse mundo imaginário, que participa de uma poesia bárbara, mas ela não foi em absoluto a primeira a fazer isso, foram certas obras poéticas.*¹⁷³

Carlos Drummond de Andrade em sua voz poética revela que a verdade é não toda:

VERDADE

*A porta da verdade estava aberta,
mas só deixava passar
meia pessoa de cada vez
Assim não era possível atingir
toda a verdade,
porque a meia pessoa que entrava
só trazia o perfil da meia verdade.
E a sua segunda metade voltava
igualmente com meio perfil.
E os meios perfis não coincidiam.*

¹⁷² LACAN, J.(1955-1956). *O Seminário, livro 3: as psicoses*, p.94.

¹⁷³ LACAN, J. (1955-1956). *O Seminário, livro 3: as psicoses*, p. 189.

*Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta e chegaram
ao lugar luminoso
onde a verdade explodia seus fogos.
Era dividida em metades
diferentes uma da outra.
Chegou-se a discutir qual a metade mais bela.
Nenhuma das duas era totalmente bela.
E carecia optar. Cada um optou conforme seus
caprichos, sua ilusão, sua miopia.*

Pensamos que Leminsky¹⁷⁴ ilustra bem o firme propósito de garantir, poeticamente, a voz “do que se escuta.”

de som a som
ensino o silêncio
a ser sibilino

de sino em sino
o silêncio ao som
ensino

¹⁷⁴ LEMINSKI, P. *Caprichos e Relaxos*, p.133.

A criação de Lulu Santos também mostra o poético deslizar da voz ,
entre o som e o silêncio:

*Não existiria som se não
Houvesse o silêncio
Não haveria luz se não
Fosse a escuridão
A vida é mesmo assim
Dia e noite, não e sim
Cada voz que canta o amor
Não diz tudo que quer dizer
Tudo que cala fala mais
Alto ao coração
Silenciosamente
Eu te falo com paixão
Eu te amo calado
Como quem ouve uma sinfonia
De silêncio e de luz
Nós somos medo e desejo
Somos feitos de silêncio e som
Tem certas coisas que eu não sei dizer¹⁷⁵*

¹⁷⁵ "Certas Coisas" (Lulu Santos / Nelson Motta) é a sétima faixa do disco de Lulu Santos "Tudo Azul" (1984).

Essa alguma coisa indizível, a que a poesia acima remete, o oleiro do vale do jequitinhonha, Medinho, declara contornar com sua arte manual com a cerâmica.

*Você sabe que, na verdade, o que o oleiro faz é cobrir o vento, o nada, porque uma peça de barro é isso: uma separação no vazio. Eu, quando estou trabalhando não penso no vaso...penso no espaço que eu estou tapando...Aí eu não penso no barro, mas como vai ficar o canto do lugar que eu vou cobrir.*¹⁷⁶

Depois dessa declaração de Medinho e tantas ilustrações da voz nas Artes, é interessante observar que, se o furo do real e o objeto *a* foram difíceis para a psicanálise conceituar e transmitir, os artistas, sem teorização, os apresentam incluídos em suas obras.

No texto *O eu e o isso* Freud diz:

*O artista... dá forma bela ao desejo proibido para que cada um, comprando dele seu pequeno produto de arte, recompense e sancione sua audácia.*¹⁷⁷

Mas a que exatamente, o desejo do artista ousa dar forma?

Maurano destaca que Lacan parte da afirmação de Freud para caracterizar “a sublimação como um processo no qual se trata de elevar o objeto à dignidade de Coisa”¹⁷⁸. A “Coisa” a que Lacan se refere é *das Ding*, que está para além da significação, provocando, pela ilusão da recuperação, a construção de objetos. Assim sendo, a partir de Lacan, podemos responder à

¹⁷⁶ WALTY, I., apud MAURANO, D. *Nau do desejo*, p.127.

¹⁷⁷ FREUD, S., apud MAURANO, D. *Nau do desejo*, p.144.

¹⁷⁸ MAURANO, D. *Nau do desejo*, p.145.

pergunta quanto ao ponto a que, audaciosamente, o artista dá forma com sua obra, dizendo que esse ponto é o vazio a que Medinho se referiu. Em seu processo de criação, o artista contorna o vazio. Enfim, para fazer sua arte, o artista precisa, com audácia, aproximar-se do enigmático furo do real, para cercá-lo com o seu ousado produto.

Através desse mesmo viés de conexão da psicanálise com as artes, sugerimos uma remissão ao texto *A Interpretação dos Sonhos*¹⁷⁹. Nele, Freud nos apresenta uma história da literatura alemã, na qual um maquiavélico inimigo do guerreiro Siegfried, Hagen, usa de um “ardil” para convencer a amada do herói, Kriemhild, a bordar em seu manto um cerzimento em cruz exatamente no lugar relativo ao ponto mais fraco do corpo do amado. Freud não esclarece a lógica que explicaria tal procedimento. Entretanto, conta que, na lenda, Kriemhild cumpriu exatamente a determinação de Hagen, acabando assim por delatar o local mais frágil do corpo do marido que, por fim, foi atingido mortalmente.

Freud utiliza essa história para mostrar que as configurações oníricas, em seu trabalho de tentar cobrir, acabam por revelar um oculto para além da representação. Essa construção teórica freudiana, quanto a tentativa encobridora das representações oníricas, foi sendo o fio que percorreu uma extensa obra que conhecemos e admiramos. Não é, no entanto, para ela agora o lugar de destaque em nossa conclusão. O que nos encantou de forma peculiar, desde nossa primeira leitura, foi a genialidade do pai da psicanálise, em 1900, remeter-se a uma lenda que declara que é da ordem da impossibilidade suturar completamente o frágil ponto da fissura.

¹⁷⁹ FREUD, S.(1900-1901) “Interpretação dos sonhos”, em *ESB*, vol. V, p. 549.

Essa remissão ao texto freudiano, em uma especial conexão à literatura alemã, leva-nos a pensar em preenchimento/falta, saber/não saber, academia/psicanálise.

Vários autores já discutiram a disjunção entre Freud e Lacan¹⁸⁰. Essa não é nossa proposta, neste momento de concluir. Contudo, gostaríamos de considerar esse hiato para dizer que a psicanálise com Lacan esgarçou mais ainda o cerzimento, que Freud com o umbigo do sonho¹⁸¹ começou a abrir em 1900. Em outras palavras, enquanto Freud parte do falo, do mito edípico para construir a teoria da castração, Lacan parte da castração, na estrutura do sujeito, para formular a conceituação de objeto *a*. A respeito disto, Denise Maurano, assevera:

...o ensino de Lacan se propõe muito mais como um lugar de enigma, problema a ser cifrado (sempre a meio caminho), do que uma articulação de solução. O que aqui é visado é a perspectiva em que o significante não preenche o real e nem pode pretender preenchê-lo, ficando isto situado como uma relação ética à doutrina analítica.¹⁸²

De acordo com a autora, podemos afirmar que, a partir de Lacan, a psicanálise admite que não há construção de saber que não seja marcada pela falta. O próprio campo psicanalítico nos explicita essa marca, pois o que incentiva e percorre sua pesquisa teórica são impasses clínicos e conceituais.

Diferente da Psicanálise, a academia, e mais especificamente a universidade, tem como objetivo a construção de saber orientada para uma

¹⁸⁰ Vários autores estrangeiros dedicaram-se a esse tema, dentre eles G.Gaufey e J.C. Milner. No Brasil, este tema foi especificamente abordado por S.Pencak em *A hiância entre o pensamento de Freud e Lacan*. Tese de Doutorado da PUC-Rio.

¹⁸¹ FREUD, S. (1900). "Interpretação dos sonhos", em *ESB, IV*, p.119.

¹⁸² MAURANO, D. *Nau do desejo*, p.112.

conclusão bem definida, onde venham a se configurar conceituações objetivas e claras que permitam a discussão de toda à comunidade científica.

Quando nos preocupamos em apontar essa distinção entre psicanálise e universidade, foi no sentido de ressaltar as diferenças. Não consideramos esses dois espaços impossíveis a uma conjugação. Acreditamos que o encontro da psicanálise com a academia é extremamente importante. Diríamos mais, necessário, uma vez que na universidade temos verdadeiramente a oportunidade de aprender a pesquisar, norteados por um objetivo determinado em um prazo delimitado de tempo. Além de ser de grande valor, para os que exercem a psicanálise, poder ampliar a discussão dos temas do campo psicanalítico extramuros das instituições de formação.

Entretanto, como dissemos anteriormente, a psicanálise é um campo de estudo que tem o compromisso ético de construir teoricamente, contornando impasses insistentes. As conceituações são extensas e complexas, induzindo muitas vezes a uma série de nuances e mesmo paradoxos que tornam difíceis a transmissão. Em síntese, pode-se dizer que, os conceitos psicanalíticos escapam às exigências científicas.

Pensamos que, ao criar sua forma de trabalhar positividade e negatividade em um único conceito, Lacan nos deu um “presente de grego” teórico: o objeto *a*, que ao mesmo tempo conjuga o objeto do desejo e angústia. Ter, portanto, a voz na psicanálise como tema em uma dissertação foi um trabalho muito árduo, porém apaixonante. Pode-se observar que, em seu deslizar na arte, o objeto voz salienta para o campo psicanalítico que qualquer criação aponta para uma vicissitude pulsional, a sublimação, cujo produto criado, tendo ou não o status de científico ou artístico, é um objeto que jamais preencherá o furo de *das Ding* (a Coisa). Feita a partir do nada, pelo movimento pulsional da sublimação, qualquer criação pulsa, apontando para o vazio que a provocou. Deste modo, diferente do artista, que se

compromete com a sublimação em sua obra, mas que não cede a ela, como psicanalistas incansavelmente sublimamos e operamos com a falta. Através de nosso desejo advertido temos o compromisso ético como o ato: no ato psicanalítico o ser cede à obra psicanalítica. Por isso, se por um lado, como na lenda do herói Siegfried, há sempre um ponto fraco que em uma construção de conhecimento ameaça, ele também pode ser a abertura que provoca a voz, em seu sopro de vida, a deslizar na arte de tecer escritos. Só precisamos estar atentos para que, prevenidos em nosso desejo na psicanálise, diferente de Kriemhild, lembremos que por mais bem tecido que seja o bordado, ele não sutura completamente o furo que nele jaz. Escutemos pois, psicanaliticamente, a voz de Clarice Lispector em um “bordado de letras”:

Este é um livro silencioso. E fala, fala baixo.

Este é um livro fresco — recém-saído do nada. Ele é tocado ao piano e todas as notas são límpidas e perfeitas, umas separadas das outras. Este livro é um pombo-correio... Se alguém me ler será por conta própria e auto-risco.”¹⁸³

Em outro momento ela nos revela:

*Escrevo como escrevo sem saber como e porque — é por fatalidade de voz. O meu timbre sou eu. Escrever é uma indignação. É assim:
Será que estou me traindo? Será que estou desviando o curso de um rio? Tenho que ter confiança nesse rio abundante... Há tantos anos me perdi de vista que hesito em procurar me encontrar. Estou com medo de começar. Existir me dá às vezes tal taquicardia. Eu tenho tanto*

¹⁸³ LISPECTOR, C. Um sopro de vida (Pulsações), p.16

*medo de ser eu. Sou tão perigoso que me deram um nome e me alienaram de mim.*¹⁸⁴

A partir do escrito de Lispector podemos nos perguntar se não seria a voz-objeto, o sopro com que o artista contorna o real, enunciando com sua criação a fronteira do que a arte pode elaborar não com o sentido, mas sim com o para-além do sentido?

Prossigamos com a autora:

*Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos. Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discurso. Assim: poluição.*¹⁸⁵

Haveria, portanto, um silêncio fundamental no qual nos encontramos em “mudez”. Somente se nos entregarmos ao jogo da criação é que vislumbramos sentido em prosseguir. Cumpre lembrar que essa entrega tem como constante companhia o medo. Ainda Lispector:

*(...) Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto(...) Para escrever tenho de me colocar no vazio. Nesse vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras - quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo.*¹⁸⁶

¹⁸⁴ LISPECTOR, C. *Um sopro de vida (pulsações)*, p.16.

¹⁸⁵ LISPECTOR, C. *Um sopro de vida (pulsações)* p.14.

¹⁸⁶ LISPECTOR, C. *Um sopro de vida (pulsações)*, p.15.

É com esse dizer da autora que escolhemos terminar, uma vez que ele expressa que um escrito ao ser concluído traz satisfação breve, pois não sutura a abertura na qual a pulsão, eterna insatisfeita, leva a voz a invocar por um outro escrito. Ainda mais se acreditamos na importância de não enclausurarmos o saber da psicanálise, tornando-o incapaz de dar acesso ao desconhecido. Correlativamente, somente se estivermos atentos a captar a profusão de sentidos de vários campos de saber é que, em todo seu vigor, ecoará o enigma do inconsciente. Que agora, a voz em uma articulação com as artes clame pela via do desejo por um outro escrito.

BIBLIOGRAFIA

- * ALTHUSSER, L. (1964). "Freud y Lacan". *El hombre y su mente*, 2. Buenos Aires, Ediciones Homo Sapiens, 1977.
- * ASSOUN, P.L. *Introdução à metapsicologia freudiana*. Rio de Janeiro, Imago, 1983.
- * _____ *Metapsicologia freudiana. Uma introdução*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995
- * AULAGNIER, P. *A violência da interpretação: do pictograma ao enunciado*. Rio de Janeiro, Imago, 1979.
- * BARTHES, R. "O grão da voz". *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
- * *BÍBLIA SAGRADA*. Petrópolis, Editora Vozes, 1982.
- * BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- * BRANDÃO, J. *Mitologia grega*. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1987.
- * BRAUNSTEIN, N. A. *Freudiano y lacaniano*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1994.
- * CHEMAMA, R.(org.). *Dictionnaire de la psychanalyse: dictionnaire actuel des signifiants, concepts et mathèmes de la psychanalyse*. Paris, Larousse, 1993.

- * CLÉMENT, C. *A ópera ou a derrota das mulheres*. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- * DARMON, M. *Ensaio sobre a topologia lacaniana*. Porto Alegre, Editora Artes Médicas, 1994.
- * DERRIDA, J. *A voz e o fenômeno*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.
- * DOLAR, M. "The object voice". *Gaze and voice as love objects*. London, Duke University Press, 1986.
- * FOUCAULT, M. (1966). *As palavras e as coisas*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1981.
- * _____ (1969). "Qu' est-ce qu'un auteur?". *Littoral*, 9. Paris, Éditions Erès, 1983.
- * FREUD, S. (1940-41[1892]). "Esboços para a 'Comunicação preliminar' de 1893". *Edição Standard Brasileira*, I, Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- * _____ (1893-1895). "Estudos sobre a histeria". *Edição Standard Brasileira*, II, Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- * _____ (1950[1895]) "Projeto para uma psicologia científica". *Edição Standard Brasileira*, I, Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- * _____ (1900) "A interpretação dos sonhos". *Edição Standard Brasileira*, IV, Rio de Janeiro, Imago, 1974.

- * FREUD, S.(1900-1901). “A interpretação dos sonhos”. *Edição Standard Brasileira*, V, Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- * _____ (1901). “A psicopatologia da vida cotidiana”. *Edição Standard Brasileira*, VI, Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- * _____ (1905[1901]). “Fragmento da análise de um caso de histeria”. *Edição Standard Brasileira*, VII, Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- * _____ (1905). “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. *Edição Standard Brasileira*, VII, Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- * _____ (1905). “Os chistes e sua relação com o inconsciente”. *Edição Standard Brasileira*, VIII, Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- * _____ (1911). “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental”. *Edição Standard Brasileira*, XII, Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- * _____ (1914). “Sobre o narcisismo”. *Edição Standard Brasileira*, XIV, Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- * _____ (1914). “Recalque”. *Edição Standard Brasileira*, XIV, Rio de Janeiro, Imago, 1984.
- * _____ (1915). “Os instintos e suas vicissitudes”. *Edição Standard Brasileira*, XIV, Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- * _____ (1920). “Além do princípio do prazer”. *Edição Standard Brasileira*, XVIII, Rio de Janeiro, Imago, 1974.

- * _____ (1923[1922]). “Neurose e psicose”. *Edição Standard Brasileira*, XIX, Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- * FREUD, S.(1923). “O ego e o id”. *Edição Standard Brasileira*, XIX. Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- * _____ (1925). “A negativa”. *Edição Standard Brasileira*, XIX. Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- * _____ (1927). “O humor”. *Edição Standard Brasileira*, XXI. Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- * _____(1927). “Fetichismo”. *Edição Estandard Brasileira*, XXI, Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- * _____ 1930{1929}). “O mal-estar na civilização”. *Edição Standard Brasileira*, XXI, Rio de Janeiro,
- * _____ (1933[1932]). “Conferência XXXI: a dissecação da personalidade psíquica”. *Edição Standard Brasileira*, XXII, Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- * GAUFEY, G. “Représentation freudienne et signifiant lacanien”. *Littoral*, 14. Paris, Éditions Erès, 1984.
- * GONDAR, J. *Os tempos de Freud*. Rio de Janeiro, Editora Revinter, 1995.
- * *GRANDE ENCICLOPÉDIA DELTA LAROUSSE*. Rio de Janeiro, Delta, 1973.

- * GUIMARÃES, D.M. *A voz no cinema*. Tese de Doutorado apresentada na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997. Inédita.
- * LACAN, J. (1949). “El estadio del espejo como formador de la función del yo{je} tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. *Escritos*, 1. México, Siglo Veintiuno Editores, 1984.
- * _____ (1953). “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”. *Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.
- * _____ (1953-1954). *O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1986.
- * _____ (1954-1955). *O Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.
- * _____ (1955-1956). *O Seminário, livro 3: as psicoses*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.
- * _____ (1956-1957). *O Seminário, livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.
- * _____ (1957). “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”. *Escritos*, 1. México, Siglo Veintiuno Editores, 1984.
- * _____ (1959-1960). *O Seminário, livro 7, a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

- * _____ (1960). "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano". *Escritos*, 1. México, Siglo Veintiuno Editores, 1985.
- * _____ (1960-1961). *O Seminário, livro 8: a transferência*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1992.
- * LACAN, J. (1962-1963). *L'angoisse*. Seminário inédito.
- * _____ (1964). *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995.
- * _____ (1964). "Posição do inconsciente no congresso de Bonneval (1960, retomado em 1964)". *Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.
- * _____ (1969-1970). *O Seminário, livro 17. o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1992.
- * _____ (1972-1973). *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.
- * _____ (1977). *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*. Seminário inédito.
- * MACHADO, R. *Ciência e saber*. Rio de Janeiro, Editora Graal, 1982.
- * MAURANO, D. *Nau do desejo: o percurso da ética de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro, Relume dumará, 1995.

- * MILLER, J.A. "Acto e inconsciente". *Acto e interpretación*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1984.
- * _____ *Percurso de Lacan, uma introdução*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1992.
- * MILLER, J. "Jacques Lacan y la voz". *Quarto*, 54, junho de 1994. Bélgica. Versão em espanhol, autorizada pelo autor de Silva S. Baudini..
- * _____ *Seminário, o desejo de Lacan*. Salvador, Escola Brasileira do Campo Freudiano – Seção Bahia, 1995.
- * MILLOT, C. *Nobodaddy, a histeria no século*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989.
- * MILNER, J.C. *L'oeuvre claire. Lacan, la science, la pshisophia*. Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- * MILNER, J.C. *A obra clara. Lacan, a ciência e a filosofia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1996.
- * NOMINÉ, B. "La voz y el superyó". *Quarto*, 54, junho de 1994. Bélgica. Versão em espanhol autorizada pelo autor de Silva S. Baudini..
- * _____ "A pulsão". *Opção lacaniana Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, 19, Agosto de 1997. São Paulo, Edições Eolia,.

- * PENCAK, S. *O pai e seus destinos na clínica psicanalítica*. Dissertação de Mestrado apresentada no Departamento de Psicologia da PUC-Rio, março de 1994. Inédita.
- * _____ *A hiância entre o pensamento de Freud e Lacan..* Tese de doutorado apresentada no Departamento de Psicologia da PUC- Rio, outubro de 1998. Inédita.
- * POIZAT, M "La voix dans l'opéra". *Aspects du malaise dans la civilisation*. Paris: Navarin, 1987.
- * PORGE, E. *Psicanálise e tempo. O tempo lógico de Lacan*. Rio de Janeiro, Editora Campo Matêmico, 1994.
- * REIK, T. *Das ritual psychoanalytische studien*. Leipzig, Internationaler Psychoanalytischer Verlag (Imago- Bucher), 1928.
- * ROUDINESCO, E. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- * RUDGE, A.M. *Representação e linguagem na metapsicologia. Tempo psicanalítico, 29*. Rio de Janeiro, 1997.
- * RUDGE, A. M. *Pulsão: linguagem e ato*. Tese de doutorado defendida no Departamento de Psicologia da PUC-Rio, julho de 1994. Inédita.
- * _____ *Pulsão e linguagem*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.

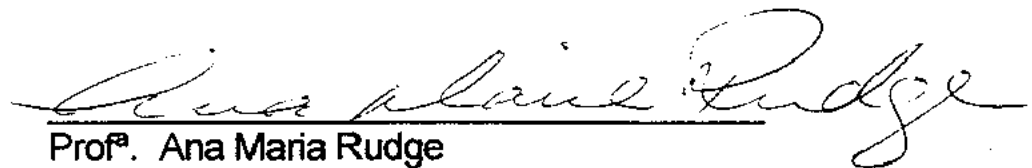
* SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. São Paulo, Editora Cultrix, 1996.

* TROBAS, L. "De la voix". *Quarto*, 54, Junho de 1994. Belgique.

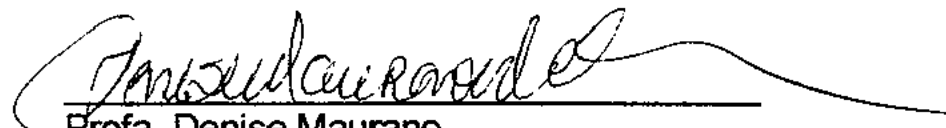
* VERNY, T. *A vida secreta da criança antes de nascer*. São Paulo, C. J. Salmi, 1993.

* WEIL, A.D. *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro, Companhia de Freud, 1999.


Dissertação apresentada ao Departamento de Psicologia da PUC-Rio pela aluna Luciana Afonso Gonçalves, intitulada "Um sopro de vida: A voz na psicanálise", e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof^a. Ana Maria Rudge
(Orientadora) PUC-Rio




Profa. Denise Maurano
UFJF



Prof^a. Claudia Amorim Garcia
PUC-Rio

Visto e permitida a impressão
Rio de Janeiro, ..14.1...11.1 2000.



Prof. Jurgen Heye
Coordenador dos Programas de Pós-Graduação do Centro de
Teologia e Ciências Humanas