



Universidade de Brasília - UnB  
Instituto de Psicologia – IP  
Departamento de Psicologia Clínica – PCL  
Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura – PGPsiCC

**A musicalidade do sujeito na clínica psicanalítica**

Letícia Maria Soares Ferreira

Brasília

2022

Letícia Maria Soares Ferreira

**A musicalidade do sujeito na clínica psicanalítica**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Psicologia Clínica e Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Scheinkman Chatelard.

Co-orientador: Prof. Dr. João Luiz Leitão Paravidini

Brasília

2022

## **A musicalidade do sujeito na clínica psicanalítica**

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Doutora em Psicologia Clínica e Cultura.

Aprovada pela Banca Examinadora em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2022.

### **Banca Examinadora**

---

Profa. Dra. Daniela Scheinkman Chatelard – Presidente  
PCL / IP / UnB

---

Profa. Dra. Denise Maurano de Melo – Membro externo  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

---

Prof. Dr. Maurício Eugênio Maliska – Membro externo  
Universidade do Sul de Santa Catarina- Unisul

---

Profa. Dra. Márcia Cristina Maesso – Membro interno  
PCL / IP / UnB

---

Profa. Dra. Eliana Rigotto Lazzarini – Membro suplente  
PCL / IP / UnB

## **Agradecimentos**

À Capes, pelo apoio a esta pesquisa.

À Daniela, pela orientação e condução.

Ao João Luiz, por aceitar novamente fazer esta parceira de trabalho.

Aos colegas do grupo de pesquisa do Laboratório de Psicanálise e Subjetivação, pelas colaborações e contribuições que me entusiasmaram a seguir construindo, de forma especial à colega Laene Gama, pelo cuidado e empenho em ajudar.

Aos meus pais, Paulo e Carmélia, pela eterna e amorosa torcida.

Ao meu esposo, Eduardo, pela ajuda, incentivo e confiança incalculáveis.

Ao meu filho, Felipe, que me ensina a cada dia a ouvir o que não se diz e a dizer o que não se fala.

*Minha vida não é essa hora abrupta  
Em que me vês precipitado.  
Sou uma árvore ante meu cenário;  
Não sou senão uma de minhas bocas:  
Essa, dentre tantas, que será a primeira a  
fechar-se.  
Sou o intervalo entre as duas notas  
Que a muito custo se afinam,  
Porque a da morte quer ser mais alta...  
Mas ambas, vibrando na obscura pausa,  
Reconciliaram-se.  
E é lindo o cântico.*

(Rainer Maria Rilke)

## Resumo

Pretendo abordar neste trabalho a musicalidade do sujeito e sua importância na clínica psicanalítica. A *origem musical* precede o próprio sujeito como gozo absoluto e é essencial à sua constituição. Proponho como musicalidade o sonoro de sua origem que não é extinto ao se alcançar o mundo da linguagem, que sobrevive soante com seu caráter pulsional. Assim, a musicalidade da fala diz o que o significante não diz sobre o sujeito. Argumento que a posição, as formas de gozo e a dinâmica psíquica do sujeito podem ser abordadas pela singularidade sonora de sua voz, pela forma como se faz audível em seus *atos sonoros*. Sendo assim, para o analista a musicalidade deve ter enfoque essencial. Esta pesquisa procura refletir, então, como o sujeito pode ser tomado na clínica psicanalítica a partir de sua singularidade sonora, entre seu *traço musical* e suas *dissonâncias*. Parto de experiências analíticas e da construção de casos que me levaram ao que denominei de *subversão musical clínica*, *suplência musical*, *acústica analítica*, *intervenção musical*, dentre outras concepções. Rumo à dessubjetivação, proponho que a análise busca o *desensurdecimento* do sujeito à sua audível estranheza diante do real.

**Palavras-chave:** musicalidade, voz, fala, real, clínica psicanalítica.

## Resumé

J'ai l'intention d'aborder dans ce travail la musicalité du sujet et son importance dans la clinique psychanalytique. L'origine musicale précède le propre sujet comme le jouissance absolue et est essentielle à sa constitution. Je propose comme musicalité, le sonore de son origine que n'est pas disparu à atteindre le monde du langage, qui survit accroché avec son caractère pulsionnel. Ainsi, la musicalité de la parole dit que le signifiant ne dit pas sur le sujet. J'argumente que la position, les formes de jouissance et la dynamique psyché du sujet peuvent être abordés par la singularité sonore de sa voix, pour la forme comme se se fait audible dans ses actes sonores. Par conséquent, pour l'analyste la musicalité doit avoir l'approche essentielle. Cette recherche cherche à refléter d'ailleurs, comme le sujet peut être débordé dans la clinique psychanalytique à partir de sa singularité sonore entre son trait musical et ses dissonances. Je réalise à partir des expériences analytiques et de la construction des cas que m'ont pris ce que j'ai appelé de subversion musical clinique, remplaçant musicale, acoustique analytique, intervention musicale, entre autres conceptions. Incliné à desubjetivación, je propose que l'analyse cherche la capacité de laisser de rendre sourd du sujet à son audible étrangeté devant le réel.

**Mots-Clés:** Musicalité, voix, parole, réel, clinique psychanalytique

## **Abstract**

In this work, I intend to address the musicality of the subject and its importance in the psychoanalytic clinic. Musical origin precedes the subject himself as absolute jouissance and is essential to his constitution. I argue that as musicality the sound of its origin that is not extinguished when reaching the world of language, which survives seamlessly with its instinctual drive character. Thus, the musicality of speech says what the signifier does not say about the subject. I believe that the subject's position, forms of jouissance and psychic dynamics can be approached by the sonorous singularity of his voice, by the way he makes himself audible in his sound acts. Therefore, for the analyst, musicality must have an essential focus. Hence, this research seeks to reflect on how the subject can be understood in the psychoanalytic clinic from his sonorous singularity, between his musical trait and his dissonances. First, I start from analytical experiences and the construction of cases that led me to what I called clinical musical subversion, musical supplement, analytical acoustics, musical intervention, among other conceptions. Towards the desubjectivation, I propose that the analysis seeks the process of non-deafening of the subject to his audible strangeness before the real.

**Keywords:** musicality, voice, speech, real, psychoanalytic clinic.

## Lista de Figuras

<b>Figura 1</b> .....	180
-----------------------	-----

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	11
<i>Como ouvir a voz na clínica?</i> .....	14
<b>1 Constituição do sujeito, voz e materialidade sonora</b> .....	22
<b>1.1 Os tempos do Édipo</b> .....	26
<b>1.2 A voz e o campo do Outro: alienação e separação</b> .....	31
<b>1.3 A pulsão invocante</b> .....	36
<i>1.3.1 O Mito da sereia: canto, silêncio e ensurdecimento</i> .....	41
<b>1.4 O trauma do sujeito: entre música e palavra</b> .....	46
<i>1.4.1 A semi-interdição do simbólico e o real musical</i> .....	49
<b>1.5 Traço musical: musicalidade e letra</b> .....	60
<b>1.6 Voz como objeto a</b> .....	66
<b>1.7 O percurso e os registros da voz</b> .....	76
<b>2 Sou onde não falo, canto</b> .....	82
<b>2.1 Lalangue e o canto da fala</b> .....	84
<b>2.2 Ser cantante: corpo, musicalidade e gozo</b> .....	91
<b>2.3 Musicalidade: o que é Isso que se escuta?</b> .....	98
<b>2.4 Musicalidade: ambivalência e vitalidade</b> .....	103
<b>2.5 Dissonância e gozo Outro</b> .....	108
<b>3 A musicalidade na clínica</b> .....	112
<b>3.1 Musicalidade e construções sintomáticas</b> .....	123
<b>3.2 A musicalidade no manejo da transferência</b> .....	127
<b>4 Ouvindo cantos</b> .....	141
<b>4.1 Afinando e aquecendo</b> .....	141
<b>4.2 Lendo a partitura</b> .....	143
<b>4.3 Gilson: pela palavra sem ruídos</b> .....	147

<b>4.4 Lara: pelo silêncio da inexistência .....</b>	<b>161</b>
<b>4.5 Coda.....</b>	<b>179</b>
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>190</b>
<b>Referências.....</b>	<b>193</b>
<b>Anexo A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.....</b>	<b>202</b>
<b>Anexo B – Parecer de aprovação do Comitê de Ética .....</b>	<b>203</b>

## Introdução

Anacruse. Esse é o nome dado ao início de uma música que começa antes de seu primeiro tempo forte, quando o seu compasso inicial é incompleto. É o que pretendo fazer neste primeiro tempo de introdução: circunscrever rapidamente, e de forma incompleta, o âmbito musical que pretendo percorrer.

A música, predicado humano que invariavelmente se liga a um estado de emoção ou humor, atravessa o tempo e o espaço. Não se tem notícias, desde as épocas mais antigas, de alguma cultura que não incluía uma especificidade da música entre suas práticas coletivas ou individuais. Ela, historicamente, liga-se à invocação divina, entoando pedidos ou adoração, anima comemorações, acolhe lutos, acalma sonolentos, desperta entusiasmados, embala multidões, declara amor ou chora a solidão. A exploração sonora com resultado musical, por meio de instrumentos, pelo corpo ou pela voz, parece ser inerente à espécie humana, que assim se expressa, seja rudimentar ou sofisticadamente. As pessoas usufruem e recorrem à música nas mais diversas ocasiões, mesmo prescindindo da garantia de sua beleza, como fazem as mães que cantam para seus pequenos.

Correntemente, a musicalidade é associada ao que o indivíduo tem de íntimo e de interno à sua essência, apresentada em uma linguagem musical. Exteriorizar impulsos seria a função primordial desse modo de expressão. Muito se escuta sobre relatos de sensação de completude relacionados à experiência musical, às vezes tida como sublime. Assim, a música tem o poder de transportar o humano a estados extraordinários de vivências e de êxtase diante de suas práticas estéticas.

O que daria à música esse poder foi, muitas vezes, minha questão. As reflexões acerca da música sempre me intrigaram, talvez por experimentar a música enquanto instrumentista desde a infância. Foi desfrutando dos efeitos da música bem de perto, tocando, apresentando,

ensaiando e ensinando, que me vi incitada a pensar, de modo mais sistemático, seu valor e sua função para o humano. Busquei na musicoterapia algumas explicações para questões da relação do sujeito com a música e suas potencialidades enquanto uma forma de auxílio a ele. Mas foi pelo viés da psicanálise, apesar de suas não tão comuns referências à música, que senti soar o que buscava ouvir. A partir do conceito de pulsão invocante, pude considerá-la como intrínseca e decorrente da própria constituição psíquica, bem como entender que ela está permeada no laço com o Outro. Lacan inseriu a voz entre os objetos pulsionais e, com isso, trouxe maior abertura para se pensar a musicalidade na teoria psicanalítica. Poucas vezes Lacan demonstrou necessidade de uma aproximação com a música. No *Seminário 20*, porém, ele declarou que “seria preciso, algumas vezes – não sei se jamais terei tempo –, falar da música, nas margens” (Lacan, 1972-1973/2008d, p. 124).

Minha pesquisa de mestrado, *A música e o espelho sonoro na clínica do autismo* (Ferreira, 2015), teve como ponto de interesse a música como essencial à relação com o Outro e, conseqüentemente, à constituição do sujeito. Nela, foram construídos casos clínicos em que incluí no *setting* os instrumentos musicais, como auxiliares na análise de crianças ainda não fluentes na fala, em impasses na sua constituição. Após essa pesquisa, ficou para mim a questão de como poderia pensar a musicalidade na clínica com adultos, em que a fala seria o meio da análise, tendo incluído o corpo como o mais primitivo dos instrumentos, com suas infinitas possibilidades de se fazer soar.

Para além de minhas experiências mais diretas com a música, talvez as impressões clínicas foram as mais impactantes e intrigantes nesse sentido. Recupero dois momentos para ilustrar o tipo de questão que mobilizou esse estudo. Acompanhando uma jovem por anos, sabia de sua dificuldade e sofrimento para conseguir ingressar na universidade. Passava por um período tido como triste, de sacrifícios e frustrações, seu semblante era apático e portava um desânimo permanente. Enfim, a jovem contou ter sido aprovada no vestibular. Quase não

consegui entender essa informação, por ter sido dita com a tonalidade vocal de desânimo e desistência de sempre. A prosódia de sua fala estava evidentemente desajustada do valor da palavra dita. Sua entoação, em desacordo com o significado comunicado, me contava outra coisa.

Um outro episódio, de que me recordo bem, ocorreu quando, ao finalizar uma sessão, aparentemente comum, escutei da colega da sala ao lado o comentário: “sessão tensa?”. Ela contou ter imaginado alguém muito nervoso, brigando. Com isso, me deparei com o fato de que esse sujeito, não importasse o assunto, se enunciava com tom de bravura, parecendo brigar com o mundo. Sua postura diante da vida estava ali aparente na entonação de sua fala.

Neste trabalho, renuncio, então, à forma artística da música para pensar sua condição mais elementar, primordial e imprescindível à constituição do sujeito. Falo em musicalidade, sonoridade, fonia, entonação, prosódia e cadência para me referir ao que se faz audível ao e no próprio sujeito. Isso inclui sua fala, cantada por portar alguma entonação, e seu corpo barulhento, polifônico nas suas mais diversas formas de se fazer soar. Por muitas vezes, quando faço referência à musicalidade da fala do sujeito, principalmente no contexto analítico, procuro me referir a todos e quaisquer *atos sonoros* que antecedem, sucedem, substituem, preparam, complementam a fala por meio das palavras, bem como suas entonações melódicas e inflexões vocais.

Quando o sujeito fala, não apenas comunica o que a decodificação das palavras se encarrega em transmitir; ele se apresenta e, de alguma forma, se desvela. Reconhecemos pessoas pelas peculiaridades de sua fala e pela particularidade sonora de sua voz, ou seja, pelo seu canto. Algo intrínseco ao modo de ser do sujeito se denuncia nesta expressão prosódica espontânea, que se faz única e singular. A prosódia da fala, que porta a entonação e o timbre da voz, a fluidez que alonga ou encurta as emissões silábicas, a gagueira, os entroncamentos, a velocidade, a melodia, a dinâmica, as pausas, as cadências, as variações ou a monotonia são

alguns dos elementos de musicalidade que acompanham o ato gozoso de falar. Pulsando sonoramente, o sujeito denuncia algo que pela palavra não alcança o outro que escuta. A musicalidade do sujeito diz o que o significante não diz. É por esse viés de musicalidade que caminharei neste trabalho, rumo ao que dela se apresenta e se faz necessário à clínica.

Tenho como aposta inicial que a singularidade sonora do sujeito - sua musicalidade - indica o modo como ele se organiza e se posiciona em sua dinâmica psíquica. O que se evidencia pelos elementos de sua musicalidade remete, pois, ao seu modo de funcionamento pulsional. A dimensão sonora da voz revela como ele se vira com a voz enquanto objeto *a* e como ele se posiciona frente ao Outro. Para além da relação com o objeto, proponho que parte da musicalidade do sujeito o coloca em uma relação direta com a experiência do real. Assim sendo, aposto que, tomando a musicalidade no processo analítico, pode-se alcançar o modo de gozo do sujeito a partir do que ele apresenta como audivelmente deflagrado, bem como oportunizar ao sujeito aceder a um gozo Outro.

### ***Como ouvir a voz na clínica?***

Eis aí minha questão central. A que me moveu nesta pesquisa e que me fez articular reflexões e apostas. Parti da ideia, concordando, por exemplo, com Vivès (2020, p. 14), de que “é justamente a voz que os psicanalistas têm de trabalhar no segredo de seus consultórios”, para elaborar, então, muitas questões.

Dentre as funções das notas no campo harmônico musical, a *tônica* é aquela que gera a sensação de estabilidade, conclusão e repouso. Considero como minha *tônica* algumas apostas iniciais que orientam e dão fundamento ao que se segue na elaboração de questões que, enquanto *dominante* (denominação para outra função do campo harmônico), trazem a sensação

de suspensão e instabilidade. A *dominante*, representada pelas questões de pesquisa que apresento, é, então, o que me fez mover. Então, sigamos nesta ordem: apostas e questões.

A voz que sobra do processo de constituição do sujeito, a voz enquanto objeto *a* que resta da amarração ao simbólico, está posta para além do sentido das palavras. No percurso da invocação, esta voz perde a primazia do seu estatuto sonoro original e passa a ser, para o sujeito de fala, uma voz áfona com função estrutural. Porém, aquele primeiro registro, o sonoro, tanto o emitido quanto o ouvido pelo sujeito, continua a ter para ele uma ação e um alcance ao nível do inesquecível, por ser a expressão da pulsão de um corpo vivo. O caráter especial da musicalidade da voz está na capacidade de não se submeter definitivamente à lei do sentido.

A voz não é simplesmente o seu som, mas torna-se presente ao sujeito e ao Outro por meio dele. Acredito que a condição da voz, na sua função de objeto, tem relação direta com a forma com que a sua materialização sonora acontece. Se, inicialmente, na constituição do sujeito, a voz tem um componente material sonoro para proferir-se, ao inverter o sentido do vetor, permite-se que, através do elemento sonoro, se possa acessar, aproximar e acobertar a própria condição da voz como objeto *a*. Desta forma, pela sonoridade musical, podemos ter deflagrado o gozo.

Considero, assim, o que denomino como *suplência musical*<sup>1</sup>. Neste caso, a musicalidade entra como suplente da voz objeto, que foi perdida com o acesso à ordem simbólica. Recorrer a esses elementos sonoros como substitutos daquilo que se podia ter com o gozo ilimitado, torna-os valiosos recursos para lidar com a voz perdida, sobretudo na clínica.

Considero, a princípio, que a musicalidade do sujeito pode ser um amparo que o auxilie a suportar o fato de se tornar um ser falante. O que o sujeito faz com sua voz sonora pode ser

---

<sup>1</sup> O termo em destaque decorre de reflexões desenvolvidas em pesquisa anterior de mestrado, em que tive por objetivo percorrer a essencialidade dos fenômenos sonoros na constituição do sujeito, abordando clinicamente a potencialidade da música como ferramenta no auxílio à criança autista, diante do impasse de seu processo constitucional, o acesso ao campo simbólico (Ferreira, 2015).

uma estratégia de sobrevivência psíquica que o ajuda a dar conta do que há de mais insuportável no caminho de sua constituição: as perdas e a inauguração de um impossível. Penso na musicalidade que resta na fala como um recurso para amparar-se em algo do real e para viabilizar a amarração aos demais registros constituintes do sujeito.

A aposta central deste trabalho é a de que a singularidade sonora, a forma como o sujeito se faz audível em sua musicalidade, pelas características peculiares da voz e por toda composição sonora que apresenta, faz indicações sobre como o sujeito se organiza e se posiciona em sua dinâmica psíquica.

O sujeito se enuncia em sua fala, sobretudo na sua dimensão cantada. O que sobressai na musicalidade de cada sujeito, a prosódia, o silêncio e outras intercorrências na fala diz o que o significante não diz e remete ao seu modo de funcionamento pulsional. No momento aberto à fala na análise, há uma aproximação do efeito sonoro resultante do encontro traumático do sujeito entre o real e o simbólico. Na análise, o sujeito encontra um outro (e novo) testemunho de que está sob essa ascendência do real; e assim *lalangue* ganha espaço, dando lugar aos sons que ultrapassam o sentido.

Acredito que o real persiste vivo em sua pulsão com efeitos na musicalidade que emana do sujeito. A voz, na sua dimensão sonora, revela algo sobre como o sujeito convive com o impacto traumático de lidar com a voz na sua condição de objeto *a*. Na sua dimensão de perda, a voz impacta, em uma justaposição, a voz na sua dimensão sonora produzida no corpo. Assim, a forma como o sujeito lida com a perda da voz, na sua constituição como objeto, afeta a maneira como o sujeito articulará o seu canto impregnado na fala. Ou seja, sua experiência de perda influenciará na sua sonoridade vocal ao falar, e a perda vivida pelo corpo impactará na resposta deste corpo ao se expressar. Além disso, denunciará o modo como o sujeito se posiciona frente ao Outro no circuito da invocação, e como lida com a perda do gozo absoluto.

Penso ser justamente neste ponto em que a voz sonora se perpetua em ação no sujeito, que ela se torna verdadeira aliada ao processo analítico, visto que ela pode denunciar suas formas de gozo. A verdade do sujeito está menos em sua fala do que no canto de sua fala. A sonoridade musical expressa na fala do sujeito é o próprio sujeito, enquanto sua expressão mais próxima do real. O analista pode ouvir, nesta musicalidade, algum dizer por detrás do dito.

Sustento, então, que, no processo analítico, esta sonoridade da voz exerce um papel fundamental, já que por meio dela se tem notícias do que não se pode saber por palavras. Entendo que a condição musical da fala do sujeito, sua singularidade sonora, conta muito sobre ele. A forma como o sujeito canta sua fala, se ele a faz com grande ou pequena intensidade, com muita ou pouca variação prosódica, se ele encadeia ou fragmenta suas melodias, se ele se silencia ou se torna volumoso, se ele desenvolve alguma peculiaridade inerente à sua fala, como pigarros, raspagens de garganta, ou outros tiques vocais, bem como os atravessamentos sonoros que o interrompem de forma repentina, ou seja, a forma como ele revela sua afetação musical, muito pode contar sobre sua dinâmica psíquica. Acredito, então, na possibilidade de, pela via da musicalidade do sujeito, o analista apreender algumas das particularidades do sujeito, da sua dinâmica com o Outro e das articulações feitas aos seus sintomas.

A partir disso, questiono e busco abordar no decorrer do trabalho: como o analista, ouvindo a voz na sua face audível, pode ouvir a voz inaudível do sujeito? Como o real da voz pode ser ouvido por sua musicalidade guiando o analista na escuta do não dito? Como esta escuta se dá na clínica?

Neste contexto, me propus a pensar como circula a pulsão invocante entre analista e analisante e o que se faz audível no campo da transferência. Considerando o aspecto da intervenção do analista - enquanto sujeito que também porta a sua musicalidade -, como fica o endereçamento musical e a musicalidade do próprio analista colocada no contexto clínico? O

analista pode manejar sua musicalidade, pontuando entonações, repetindo sonoridades, para intervir sem o uso da palavra?

Diante dessa dinâmica, considero que o analista precisa ouvir a sonoridade do sujeito, precisa tomá-la em consideração e mesmo incluí-la no processo de análise. Então, como incluir este campo sonoro pulsional no percurso analítico? Como o analista pode intervir tomando a sonoridade como relevante? Acredito que estas questões perpassam o campo da práxis e precisam ser tomadas como tal, na prática clínica. Ouvindo o canto de alguns pacientes, proponho nesta tese algumas reflexões a partir desta experiência. Contudo, antes disso, um percurso teórico nos ajudará a melhor desenvolver essas apostas e buscar algum entendimento para essas questões. Começemos por percorrer a constituição do sujeito tendo como foco a voz e sua sonoridade neste processo.

Abordo, no capítulo 1, o papel que o sonoro tem nas vias da constituição do sujeito, identificando o que dele é estruturante. A constituição do sujeito do inconsciente se dá na sua relação com o Outro, no encontro entre o sem sentido do real do corpo e o sentido do simbólico-imaginário. A importância da musicalidade da voz do Outro para a invocação e o enlaçamento da criança no seu processo de vir a se tornar sujeito, ressalta o contexto sonoro-musical como fenômeno operador e constituinte deste processo de subjetivação. O espelho sonoro faz parte do circuito da pulsão invocante e deixa em destaque o material sonoro que, no encontro com o campo da linguagem, recebe significantes que determinam a emergência do sujeito.

Em um tempo mítico inicial, anterior à constituição do sujeito, tudo é expressão sonora. É o que denomino, ainda neste primeiro capítulo, como *origem musical* do sujeito. Essa origem perpassa o sujeito, inicialmente, pela via do corpo, onde as sonoridades são produzidas e ouvidas de forma pura. É efeito do puro real e é anterior a qualquer amarração simbólica. O trauma originário se dá quando a experiência de gozo do corpo cede lugar à representação e ao

significado, quando o som deixa de ser apenas som para se remeter a alguma outra coisa. O sujeito é resultante dessa assimilação, do efeito desse encontro mediado pela condição musical. Chamo de musicalidade o sonoro que perdura para além da ação da palavra no sujeito falante, como o real persistente ao simbólico. Musicalidade seria, assim, aquilo da *origem musical* que permanece soando no sujeito constituído. Ela sustenta o significante ao mesmo tempo que prossegue se remetendo ao real, como insistência pulsional, por este aspecto sonoro.

No primeiro capítulo, proponho abordar ainda o movimento de aproximação e afastamento à *origem musical* e ao Outro, nesta dinâmica da pulsão invocante e seus tempos, em que o sujeito passa de invocado a invocante, se fazendo surdo ao real do som para se apropriar de sua própria voz. Sugiro discutir sobre o trauma constitucional abordando o *Traço unário*, como o simbólico que avança sobre o real, e o que nomeio como *traço musical*, que seriam as marcas sonoras e singulares do sujeito que avançam no simbólico e se apresentam como seu estilo de falar e pulsar em seu corpo.

A voz adquire o estatuto de objeto *a*. Diante do reconhecimento da existência de um Outro com seu furo, o sujeito torna-se invocante, toma a palavra para si e faz-se ouvir. É neste sentido que a voz se torna um objeto para sempre perdido e deixa de pertencer exclusivamente ao registro sonoro, apesar de não o recusar. A voz não é simplesmente o seu som, mas torna-se presente ao sujeito e ao Outro por meio dele e assim revela o modo que o sujeito acomoda sua *origem musical* à sua nova forma falante.

No decorrer desse capítulo, proponho fazer algumas reflexões sobre o processo de análise em paralelo à teoria da constituição do sujeito. Indico a análise como um caminho de revisão da constituição do sujeito, como uma passagem em sentido contrário, ou seja, pela dessubjetivação. Na análise o sujeito poderá ouvir o dizer colocado em sua fala, ouvir o som de seu grito. A análise propõe um *desensurdecimento* do sujeito ao real de sua voz. Para a constituição do sujeito, a *origem musical* cede lugar ao sentido. Para a análise, portanto, o

sentido deve ceder lugar à musicalidade. Chamo esse movimento relativo ao ato de priorizar o dizer de *subversão musical clínica*, em que o analista faz a *suposição de musical no sujeito*, enquanto a invocação constitutiva materna passa pela *suposição de sujeito no musical*.

Em seguida, no capítulo 2, abordo a musicalidade da fala como aquilo que revela um campo não linguístico que excede a dimensão do sentido, diante da impossibilidade do real ser totalmente dominado pela linguagem. O canto da fala ressalta o componente real, que vai além do puro enunciado, portando os elementos mais singulares do sujeito. O que ressoa no sujeito pode revelar mais sobre ele do que o que se comunica por palavras. Devemos tomar, então, os *atos sonoros* como dizeres que prescindem dos significantes.

A pulsão está presente na fala na medida em que o corpo goza sem compromisso com o sentido ou com a mensagem. Há dizeres que vibram no corpo vivo do sujeito e veiculam o gozo pela materialidade vocal, dando vida à linguagem. Destaco a musicalidade como vitalidade psíquica, visto que a ambivalência e a circularidade de seu movimento fazem o sujeito pulsar entre sua *origem musical* e a inscrição de novos significantes. A musicalidade faz o sujeito cantar, deixar soar seu *traço musical* e sua *dissonância* em uma *improvisação livre na fala* que envolve o corpo com a sua pulsionalidade, fazendo com que perca importância o conteúdo da fala. Os *atos sonoros* colocados na sessão demarcam um corpo de gozo e podem auxiliar na identificação da posição do sujeito no circuito da invocação e sua dinâmica psíquica.

A musicalidade se faz, portanto, indispensável tanto ao advento do sujeito quanto ao tratamento analítico, como proponho abordar no capítulo 3. Ela acompanha a fala do sujeito e está posta em um registro diferente do discurso significante, sendo resistente à significação. Trata-se da expressão mais próxima ao real. Assim sendo, a clínica psicanalítica deve tomar em conta essa musicalidade, com suas particularidades, inclusive as sintomáticas, que individualizam e subjetivam a linguagem. O silêncio do analista coloca a pulsão invocante em movimento, para que se possa ouvir o discurso sem fala. Para além de uma escuta analítica,

proponho chamar de *acústica analítica* a abertura auditiva do analista ao material sonoro do analisante, deixando ressoar sua musicalidade. A intervenção analítica também pode ocorrer de forma sonora, como um *ato sonoro* do analista que faz ressoar o próprio sujeito, a qual chamo de *intervenção musical*.

Com o intuito de tomar a musicalidade da fala na clínica e ouvi-la mais de perto, trago para o trabalho a construção de dois casos clínicos. Desenvolvo, então, no capítulo 4, os casos de Gilson e de Lara, que me ajudaram a refletir e ilustrar o que se pode operar na clínica a partir da musicalidade. Nesse capítulo, desenvolvo algumas reflexões, que não pretendem ser respostas, a partir das questões que nortearam a pesquisa e os casos construídos. Nele, proponho ainda um esquema em que incluo os termos concebidos durante o trabalho, bem como a ideia de *subversão musical clínica*. A musicalidade funciona como um conector entre *origem musical* e *significante*, o que me faz pensar não haver oposição entre a materialidade do *significante* e a materialidade do *objeto*. A estranheza da materialidade do *significante* revela a estranheza do próprio *objeto*. Em análise, o sujeito se escuta nesta estranheza, *desensurdecendo* para as suas *dissonâncias* e experimentando como efeito um gozo místico, rumo à dessubjetivação.

Nas considerações finais, ressalto que o analista deve ser não-surdo para deixar-se impactar por *atos sonoros* através de sua *acústica analítica*, fazendo ressoar ao sujeito sua estranheza e seu gozo. Isso inclui a especificidade da análise: produzir possibilidades de reconstrução psíquica a partir da categoria do real.

## 1 Constituição do sujeito, voz e materialidade sonora

A voz, suas nuances sonoras, ou mesmo a música enquanto arte, foram apenas de longe abordadas por Freud e Lacan. Sabe-se que Freud teria, inclusive, revelado sua dificuldade em relação à música, bem como Lacan teria indicado a necessidade de despender mais tempo de sua reflexão a esta questão, mas que possivelmente não teria tempo de fazê-lo, como não o fez. Ainda assim, mesmo não tendo sido abordado de forma direta por eles, muito se pode pensar a este respeito, principalmente com a ajuda de autores psicanalistas interessados no tema. Vou, então, percorrer neste capítulo os principais conceitos que envolvem a constituição do sujeito, tentando ressaltar as questões sobre a voz neste percurso.

Freud, em *O eu e o id* (1923/2011), discute brevemente que algo se torna Pcs-Cs por meio de representações verbais que são resíduos de memórias derivadas de percepções acústicas. Ele considera a palavra como “resíduo mnemônico da palavra ouvida” (p.18), considerando a origem externa de todo saber. Em seu esboço sobre o fato de que conhecemos apenas camadas superficiais do aparelho psíquico, Freud inclui algo que nomeia de “boné auditivo”, destacando a inclusão da questão acústica neste aparelho. Destaco, então, o apontamento que Freud faz à questão sonora da palavra no que confere à constituição psíquica do sujeito.

Freud (1920/2010) descreve, em *Além do princípio do prazer*, a brincadeira de seu pequeno neto como uma tentativa de elaboração, ainda que primitiva, acerca da ausência da mãe. Nela, a criança arremessa para longe o carretel, vocalizando um “o-o-o”, na medida em que o objeto sai de seu campo de visão. Logo em seguida, puxa de volta a linha do carretel e, ao resgatar o objeto, emite um “Da”. A observação de Freud coloca a sonoridade dos balbucios do neto em conexão com processos psíquicos dele. Em uma perspectiva lacaniana, esta criança

faz uma simbolização primordial da angústia de castração, em uma tentativa de constituir simbolicamente os significantes presença e ausência e de fazer retornar o objeto perdido.

O *fort-da* evidencia, então, o envolvimento da sonoridade no momento de estruturação psíquica, em que a fala ainda não é totalmente possível, mas articulam-se significantes e voz em uma verbalização ativa. Antes de falar, o *infans* se lança em uma produção sonora, repleta de elementos musicais, que apenas depois se organizará em uma estrutura de fala propriamente dita. Contudo, convém, antes de prosseguir, demarcar a diferença fundamental entre voz e som, visto serem termos frequentes neste trabalho e aplicados com dimensões bastante diversas.

Tomo como ponto de referência a instauração do objeto *a* na constituição do sujeito, sendo a voz aquilo que se denomina o primeiro objeto deste processo. O som, por sua vez, possui um antes e um depois da instauração da voz como objeto *a*. Antes, o som remete ao sem sentido, porta o real disperso e caótico. Chamo este tempo original do som de *origem musical*, ou de *música* do sujeito. Deixo assinalado, desde já, que as referências que farei à música, ao musical, remetem ao sonoro predominantemente na condição equivalente ao real, fora do campo da significação. É a voz, enquanto objeto *a*, o que abordarei melhor mais adiante, que promove uma mudança na percepção do som, no corporal do real do som, fazendo com que o real seja foracluído em nome da significação. Em um depois, refiro à musicalidade como a materialidade sonora que resiste ao encontro traumático com a linguagem e que persiste como ação do real que alcança o tempo do sujeito constituído. Tendo demarcado e evidenciado o contexto destes termos, sigamos.

Segundo Lacan (1957-1958/1999), para que o sujeito exista, é essencial que ele se relacione com o Outro; na verdade, há uma dependência a ele, na medida em que é o fiador da linguagem. Como tesouro dos significantes, a demanda e o desejo do sujeito passarão por este Outro. É ele, o outro como o Outro, que recebe e autentica com um código a mensagem da demanda do sujeito. Na medida em que a mensagem é consumada, o Outro se institui e, assim,

se fundamenta algo da dimensão da lei, da ordem do significante. Desta forma, o sujeito se prende a este Outro e existirá apenas na referência a ele.

O Outro primordial é desejante e, portanto, estruturante. O inconsciente se dá pelos efeitos da fala, pelos efeitos do significante. Os fantasmas da criança vão, aos poucos, entrando na ordem Simbólica a partir do Outro, que a convida para a entrada no campo da palavra e do sentido, para a estruturação do inconsciente como uma linguagem.

Tomemos a cena de uma mãe com o seu bebê: ela fala com ele em um tom de voz muito peculiar, talvez experimentado também por ela particularmente para esse encontro, cuja novidade coloca a mãe em uma verdadeira improvisação. É apenas diante de seu bebê, com aquilo que ela demanda e da forma como ele responde, que a mãe poderá se ajustar e se colocar em ação no intuito de acolher, cuidar, estimular e demonstrar seu afeto. A ação da mãe, muito além de alimentar e manter limpo seu bebê, está nos *atos sonoros*, nesta improvisação que posso chamar de musical, justamente por incluir este campo. Essa mãe faz “psiu” enquanto mexe no rostinho de seu pequeno para convidá-lo a uma troca de olhares; ela faz “shh” para acalmá-lo em meio ao choro; ela canta canções exclusivamente para ele compostas; cria infinitas sonoplastias para aproximá-lo da experiência de nomeação das coisas do mundo a partir de seus sons (por exemplo o remedinho do nariz que faz “chic chic”); inclui no vocabulário da dupla alguma expressão emitida pela criança associando-a a uma ação ou objeto. É uma verdadeira sinfonia diária com seus vários ritmos, andamentos e tonalidades.

Lacan (1957-1958/1999) ressalta que o ensinamento que a criança recebe provém da fala do adulto, essencialmente. O Outro convoca o sujeito a advir por meio, antes de tudo, de sua fala. É pela evocação da necessidade que o Outro acusa e reconhece o sujeito, e é pelo acesso à demanda, formulada e refletida por este Outro, que se introduz a linguagem na comunicação. Conforme Vivès (2012), para o sujeito existir é preciso que o Outro o invoque, e sua primeira manifestação se dá pelo ritmo musical de sua voz, sendo ela uma das formas

fundamentais de o Outro se tornar presente. A voz é, então, o intermediário principal entre a experiência da realidade e o significante, é operadora da mudança do real, que, como abordo, é musical, para o encadeamento nas vias de significação.

Das zonas erógenas ligadas ao inconsciente, conforme nos localiza Lacan (1964/2008b), a pulsão invocante é a única que tem o privilégio de não poder se fechar, pois os ouvidos são os únicos dos orifícios que não se fecham. Assim, as intervenções do Outro, de descrição das experiências de satisfação e de transformação do grito da criança em mensagem, introduzem o *infans*, que pode desviar o seu olhar, mas não os seus ouvidos, no simbólico, dando-lhe noção de existência.

Já posso demarcar, de início, a centralidade dos aparatos sonoros nas experiências do sujeito com o Outro e suas intervenções. Não à toa, mas porque o caminho constitucional se dá por aí, que a análise também percorre nesta tendência, ao privilegiar a fala, em suas nuances audíveis, e os ouvidos, para se chegar a um outro lugar. Chegarei a este ponto mais adiante no trabalho.

Lacan (1957-1958/1999) diz que pela transformação em palavra, ou seja, pelo uso do significante, o significado é algo que está para além da necessidade. O sujeito terá o desejo metaforizado, como a necessidade mais o significante na cadeia simbólica. O desejo será sempre desejo de Outra coisa, é a demanda colocada na ordem simbólica. Assim que entra em jogo a cadeia significante, há um resto que instaura a subjetividade, visto que, nesta ordem, nada da demanda é alcançado, é apenas autenticado pelo Outro em uma sucessão de significantes. A linguagem transforma em símbolo o desejo da presença do objeto ausente. Neste sentido, a noção da falta de objeto é central, pois é a mola conectora da relação do sujeito com o mundo.

Lacan (1957-1958/1999) chama de invocação este processo em que o sujeito depende incondicionalmente do Outro portador da fala, sustentada pela voz, para se fazer um sujeito de

desejo. É no nível do Outro que se pode realizar a função da pulsão, que retorna em circuito em busca de seu alvo como pulsão parcial (Lacan, 1964/2008b).

Pensemos, nos pontos que se seguem, a relação do sujeito com o Outro, em seus diferentes tempos lógicos, bem como a voz e a musicalidade, na instauração do circuito pulsional do sujeito que se constitui. Com o propósito de realizar uma reflexão no contexto clínico, não perdendo o foco dado à musicalidade no manejo da transferência, tentarei propor alguns apontamentos sobre a análise como tomando o sentido contrário ao do caminho da constituição do sujeito, com o intuito de oferecer ao sujeito a possibilidade de se reconstruir psiquicamente na medida em que se toca no arranjo já feito para sua subjetivação.

### **1.1 Os tempos do Édipo**

Na impotência primitiva da criança, ela vai depender inteiramente da fala do Outro, que transforma e estrutura sua necessidade em demanda e a expressa em mensagem, com a qual o sujeito se identifica - retomando que a fala do Outro não se limita ao encadeamento de palavras, mas à forma como são proferidas. Lacan (1957-1958/1999) ressalta que o sujeito, para se constituir, vai se deparar com a cadeia significativa que se apresenta sob a forma de mensagem. Ou seja, em um primeiro momento, o Outro se faz presente pela necessidade e, somente depois, a partir da instauração da demanda, se constitui sua função como lugar de cadeia significativa.

Lacan (1956-1957/1995) se refere ao apelo como o primeiro plano da palavra, sendo essencial a ela. Para ele a criança já está imersa no meio da linguagem, porque há no grito um apelo com a convocação de uma resposta. É preciso que um outro tome conhecimento desse grito e responda com palavras, pelo que a criança demonstra ter interesse e necessidade essencial. O Outro, em espelho, faz com que o sujeito emissor receba de volta sua própria mensagem de forma invertida. As palavras vão tomando sentido a partir do Outro. Neste

movimento circular, o sujeito admite uma relação com o Outro. O significante é produzido, então, neste campo e delimitado como o que vai representar o sujeito para outro significante.

Por sua natureza incompleta, o Outro traz a palavra somada à musicalidade diante do apelo da criança. Por exemplo, o bebê que urra sua dor em uma crise de cólicas encontra algumas ações da mãe em resposta, como dar remédios, mudar as posições, aquecer, mas muitas vezes é o tempo de espera que lhe trará a solução. Este tempo é banhado por falas maternas que portam palavras, mas mais do que isso portam melodias e entonações acolhedoras e empáticas, visto que a mãe também sofre esse momento e certamente comunica sua participação simbólica e ao mesmo tempo cheia de musicalidade.

É por meio deste interesse pelo sistema de linguagem e pela compreensão dessa lógica de par que a criança articulará seus primeiros balbucios. Conforme nos diz Lacan (1956-1957/1995, p. 192), “a criança se alimenta tanto de palavras quanto de pão, e perece por palavras. Como diz o Evangelho, o homem não perece apenas pelo que entra na sua boca, mas também pelo que sai dela”. Eu acrescentaria que a criança, antes mesmo de se alimentar de palavras, se alimenta da música que ouve naquele que lhe traz a palavra.

Ao longo de seu seminário 10, *A angústia*, Lacan (1962-1963/2005) retoma o grito, descrevendo-o como uma manifestação de angústia, ou seja, ela já estaria presente antes mesmo da articulação com a demanda do Outro. Dessa forma, o grito é algo que escapa ao lactente, que nada pode fazer: “Ele cede alguma coisa, e nada mais o liga a isso” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 354).

O grito, que é então inicialmente apenas uma expressão vocal e, portanto, sonora, é transformado em demanda e, posteriormente, em experiência de satisfação. Isto implicará em sua percepção enquanto sujeito, pois ele se escuta, separado e dividido do Outro. Com a recepção e a interpretação significativa do grito, o sujeito se torna surdo à dimensão real da voz,

como um som sem sentido, e tem acesso à posição de sujeito que fala, assim se dá a subjetivação.

Na análise, por sua vez, o trabalho com o sujeito falante caminha no sentido de sua dessubjetivação, pela experiência de poder reconfigurar os laços com o Outro, o posicionamento em relação ao objeto e as formas de gozo. Para constituir-se, o sujeito tem transformado o apelo em mensagem sob a forma invertida, vinda do Outro. A análise pode, reinvertendo os pontos, propor ao analisante que, na mensagem que vem do Outro e da qual ele se apropriou na sua fala, há um apelo, portado justamente pelo som sem sentido para o qual foi ensurdecido. No dito há um dizer. Se o processo inicial do sujeito requer a interpretação do grito, em análise há o convite para se ouvir o próprio grito, deslocado de sua interpretação, de modo que o sujeito se escute de um outro lugar.

Retomando as questões constitucionais, a criança passa por impressões reais consideradas como frustração e inicia sua primeira experiência com a falta, em um plano imaginário. Lacan (1956-1957/1995) lembra que o objeto materno ao alternar entre presença e ausência será chamado por sua vocalização. O objeto real se escande, deixa marcas e traços que restam e que inauguram a potência de passar a um outro registro. O objeto que falta é reivindicado à mãe pelo apelo, e ela poderá intervir dando ou não o que o sujeito entende pertencer a ele. É com o objeto ausente que se escuta o apelo e é neste caráter decepcionante que a ordem simbólica entra em jogo. Resgato um relato, de alguém próximo, que me fez associar sobre o simbólico no lugar da ausência. “Nunca escuto ele falar papai”, se queixa o pai de um bebê. Logo explica a mãe: “ele só fala quando você não está aqui”; assim como apenas acena “tchau” quando a pessoa já se foi.

Lacan (1956-1957/1995), ainda no *Seminário 4: a relação de objeto*, afirma que em um segundo tempo em que a criança vai lidar com a falta ela reconhece o Outro como faltante; trata-se do furo real da privação materna. O pai imaginário intervém como o Outro caprichoso

que tem aquilo de que a mãe é privada. Esta será então percebida como não toda, com os seus limites. Esta privação é intolerável, na medida em que a criança se sente ameaçada, por não poder satisfazer a mãe. O sujeito infantil poderá aceitar ou recusar essa privação.

Segundo Lacan (1956-1957/1995), a castração é localizada como o terceiro tempo da relação do sujeito com a falta, do desenvolvimento do complexo de Édipo. A castração está ligada à ordem simbólica instituída, em que a falta está situada como dívida e a noção de lei já não pode ser eliminada. A privação passa a ser concebida no plano simbólico, com suas defesas, em que o objeto imaginário não tapeia mais. O pai mostra ao sujeito que ele não possui, ou não possui suficientemente, o objeto simbólico, o falo materno. Ele é retirado e devolvido apenas simbolicamente. À mãe, antes onipotente, falta alguma coisa e a criança pretende dar-lhe isso que falta, mas percebe que isso falta a ela mesma. O que falta à mãe está além de si. O fato de a mãe ser desejante e a ela mesma faltar o objeto atinge sua potência, decepciona fundamentalmente a criança e isso é decisivo para sua estruturação enquanto sujeito. Depois de uma dupla decepção, quando o falo falta à criança e à mãe, o sujeito se abre para colocar um outro objeto capaz de trazer satisfação, um objeto simbolizado, também materializado: a palavra. A partir desta simbolização primordial, a criança pode identificar que o que a mãe deseja vai além de si, e que não pode satisfazer os desejos dela, pois estes têm a ver com sua própria castração.

Lacan (1957-1958/1999), em seu seminário sobre *as formações do inconsciente*, descreve minuciosamente os lugares do pai, que intervém na proibição do incesto, visto que frustra o filho da posse da mãe como um objeto real. Além disso, o pai interdita a mãe com sua presença, com a função de substituir o primeiro significante materno. A castração, como ato simbólico, decorre da intervenção real do pai sobre um objeto imaginário. Este pai proibidor estará revelado no discurso da mãe, pois a fala do pai intervém neste discurso. Esse significante do pai, Nome-do-Pai, liga a mãe a uma lei para além dela, à palavra do pai, a uma lei do Outro.

E assim a criança se desliga da onipotência da mãe. A inscrição do Nome-do-Pai tira o sujeito do exclusivo campo de desejo da mãe, assujeitando-o à castração simbólica e às leis da linguagem. O sujeito passa a reconhecer o seu desejo como barrado na medida em que percebe que o desejo do Outro é barrado.

Como exposto, para constituir-se o sujeito, apenas depois de ouvir sua música e a música do Outro, submete-se à lei do desejo do Outro e precisa lidar com a falta por ela portada. A decepção diante da falta encaminha o sujeito ao campo simbólico. Tendo pensado a inscrição simbólica como essencial à constituição do sujeito, retomo o caminho analítico em direção oposta, pelo enfraquecimento do simbólico. Em análise, quando proponho que se pode abrir novamente à escuta do campo da musicalidade, o sujeito é mobilizado a experimentar que o seu dizer está para além da palavra.

O sujeito, para existir, precisa encobrir sua *origem musical* pela imposição do sentido, mas logo percebe que algo sobra descoberto, pois a palavra ou os objetos substitutos nem tudo contemplam. É deste impasse de incompletude que se move a análise, desta sobra que se faz audível por se remeter à *origem musical*. Essas sobras são aqueles sons proferidos pelo sujeito nas suas mais variadas formas e que em nada cooperam para o sentido, mas que fazem o sujeito remexer, para não dizer dançar. A análise propõe transpor os limites impostos pela lei e deixar ecoar esse resto descoberto do musical, possibilitando um soar cada vez mais amplo pela musicalidade, alargando assim os limites da própria fantasia. Chamo esse movimento de priorizar o dizer pela musicalidade em detrimento ao dito pelo sentido de *subversão musical clínica*.

Lembro-me de uma analisante que, ao falar em sua análise, se deu conta de seu tom predominantemente irônico e assim se fez ouvir em sua raiva e crueldade vingativa. Pela auto escuta da marca de sua musicalidade, cheia de deboche e sarcasmo, acessou significantes mestres. “A vida ri na minha cara”, e ela ria de volta. Uma curiosidade: seu nome próprio inclui

a sílaba “ria”. É esse movimento de ouvir um para além do sentido, encaminhado pela escuta da musicalidade no processo analítico, por meio da entonação, das modulações, dos maneirismos de fala, que proponho chamar de *subversão musical clínica*. Abordarei isso melhor mais adiante, agora sigamos com os aspectos constitucionais do sujeito, dando enfoque à voz.

## **1.2 A voz e o campo do Outro: alienação e separação**

É a partir da concepção do Outro enquanto lugar onde se situa a cadeia significante que o sujeito pode se presentificar com sua subjetividade e suas manifestações da pulsão. O significante é do campo do Outro, que está presente antes mesmo que se venha ao mundo. Em um processo circular entre o sujeito e o Outro, existe uma reciprocidade, mas, ao mesmo tempo, uma dissimetria, “do sujeito chamado ao Outro, ao sujeito pelo que ele viu a si mesmo parecer no campo do Outro, do Outro que lá retorna” (Lacan, 1964/2008b, p. 203).

Para existir como sujeito dividido, uma escolha forçada, é necessário assujeitar-se ao Outro, à linguagem, sendo esta a instituição de uma ordem simbólica. Lacan (1964/2008b) denomina como alienação essa condenação de exclusão, de desaparecimento, *ou/ou*, em que apenas um sobrevive, como no clássico exemplo “A bolsa ou a vida” (Lacan, 1964/2008b, p. 201). Surge uma questão entre vida ou morte e se institui a dialética do sujeito. O significante, aquilo que representa o sujeito para outro significante, é produzido no campo do Outro e permite que surja o sujeito da significação, reduzido como um significante, como um sentido. Pela alienação, o sujeito é causado pelo desejo do Outro, na tentativa de ser o objeto que complementa a mãe. A criança desloca-se desta posição quando se depara com o seu fracasso. E é por este mesmo caminho que o sujeito é chamado a falar e, assim, sustentar-se como sujeito de desejo, efeito da cadeia significante.

Em uma torção essencial, ocorre a segunda operação, a separação, em que cessa a circularidade da relação do sujeito ao Outro, já que no campo do Outro é localizada uma falta. Esta falta está tanto para o sujeito quanto para o Outro, como a ideia *nem/nem*. Nos intervalos do discurso do Outro, surge para a criança a questão sobre o que quer o Outro, o enigma do desejo do adulto. Neste tempo, o sujeito encontra o ponto fraco da articulação significativa do tempo anterior da alienação. Na experiência com o discurso do Outro, em que o sujeito percebe um intervalo entre significantes, vai vigorar a noção de desejo. Este desejo está, então, para além do sentido, em um campo desconhecido.

A condição para o surgimento do sujeito falante, ou seja, o sujeito barrado, é então a alienação, a separação e, também, o recalque. Pensemos esses tempos dando enfoque à voz, considerando sua dimensão sonora, neste movimento do sujeito em relação ao Outro.

Antes de falar, a criança ouve a voz da mãe, com suas melodias e seus toques, como pura música. No acalanto, a mãe reduz sua presença à mera condição de voz sonora, com a qual promove um apagamento progressivo do Outro, permitindo que o bebê se recolha ao autoerotismo. Também no ato da enunciação, que inclui voz como objeto pulsional e significativo como linguagem, o gozo materno afeta o bebê. As nuances musicais e vocais do acalanto servem de matriz para o tempo em que a linguagem se impõe ao sujeito e, dessa forma, a música precede o significativo. Através da musicalidade da voz, a mãe se esforça em tornar possível a alienação e suportável o movimento de separação entre ela e a criança: “Os traços melódicos da voz do Outro expressam algo de seu gozo. Antes que a fala seja cativada pela dimensão de significação, a voz comparece como articulador primordial entre o Real e o simbólico. Ela vem preencher o espaço vazio que se coloca na separação mãe-bebê” (Maurano, 2015, p. 92).

Conforme Catão (2009), nos primeiros momentos da relação, a mãe faz de seu bebê único objeto de gozo. Identificada com ele, desenvolve um jeito particular e irresistível de

comunicação, o *manhês*, com que expressa seu alto grau de sensibilidade. O gozo materno, colocado na modulação de sua fala, na sua música, é o que invoca o *infans* na sua origem. Submetido e alienado ao significante que passa pela música da voz materna, o real ganha *existência* junto ao Outro. O bebê recebe a música da mãe como um canto, pelo qual é invocado. Catão (2009) afirma que a voz une gozo pulsional e linguagem, e pode ser reconhecida como uma matriz primária, como suporte corporal para o funcionamento psíquico. A voz da mãe articula linguagem e corpo antes mesmo da possibilidade de significação por parte do bebê, veiculando as letras fundadoras do aparelho psíquico. O objeto voz e a pulsão invocante ganham importância particular na emergência do sujeito por essa ligação com o significante e com a fala.

Segundo Catão e Vivès (2011), a encarnação da voz em um outro (Outro) tem que passar por um som, inicialmente o som do real, e a voz é a articuladora inicial e predominante para a incorporação da linguagem e para o tempo fundador do sujeito. Ela é enunciada e endereçada, fazendo laço com o Outro e estruturando a rede de significantes. Através da aquisição do real do corpo pela linguagem, a voz é o primeiro dos objetos a organizar o circuito pulsional necessário e primordial ao ser falante. Segundo Catão (2008), o Outro primordial, por meio de sua voz contornada pela pulsão, porta o inaudito, colocando-se em sua incompletude. A voz funciona, assim, como o elemento mediador e delimitador de bordas entre o sujeito e o Outro. Ao mesmo tempo, ela funda corpo e simbólico.

De acordo com Leite (2005), o real do organismo do bebê é articulado ao simbólico, que preexiste ao sujeito, através da função materna. Essa articulação só se faz possível pela via do imaginário materno, que investe o *infans* em um lugar simbólico, conectando o campo da linguagem com o do gozo. O som da voz materna faz mediação entre o significante do Nome do Pai e o inconsciente da criança que sucederá a esse som. Desde as primeiras experiências de satisfação a prosódia da voz materna faz traço e escreve, no real do corpo do bebê, a letra.

Esta voz, que a criança ouve muito antes de poder falar, é a maneira mais fundamental do Outro se fazer presente. O *infans* tem sua ascendência originária veiculada pela sonoridade materna. Didier-Weill (1999, p. 152) nos fala que “muito antes da transmissão do significado, é por intermédio daquilo que o som musical tem de asemântico que a passagem do simbólico mais originário pode se transmitir de maneira humanizadora”.

Cria-se, pois, um dueto em que se pode ouvir uma cantoria entre a mãe e seu pequeno bebê. Ela, cheia de musicalidade, pergunta: “cadê o neném da mamãe?!”. E ele, também, de um lugar de puro gozo, balbucia toda sorte de sons em resposta, o que provoca ainda mais entusiasmo na mãe, que logo cria outras expressões melódicas como formas de manter a invocação e ouvir esse bebê cada vez mais do lugar de sujeito.

Há uma alternância interativa em que a mãe provoca um intervalo e aguarda, revelando à criança o enigma do desejo do Outro. A mãe sustenta uma alteridade que produz laço a partir da voz como objeto da pulsão oral. Ela supõe que o bebê tem desejo e tem algo a dizer. Para que o sujeito advenha como desejante, constituído na linguagem e no campo simbólico, é necessário um distanciamento da figura materna, que não mais fará do bebê seu único objeto. Isso acontece pela alternância presença e ausência da mãe e de seu posicionamento frente a um terceiro com função paterna, o significante da metáfora paterna. Este rompimento com a circularidade da relação com o Outro caracteriza o tempo lógico da separação.

Ao associar o grito à experiência de satisfação e ao objeto trazido pelo outro, cria-se um primeiro traço que marca primordialmente a separação do objeto. Assim se dá a instauração do Outro da pulsão e a entrada no circuito da pulsão invocante. O *infans* perde e, ao mesmo tempo, encontra sua voz. Perde porque a voz, como real de seu corpo, é o que ele concorda em perder para poder falar, e ganha-a no campo da linguagem. Este primeiro traço deixado pelo grito é fixado e escreve uma letra no ser do sujeito, e outras tantas inscrições se sucederão.

Destaquei, então, que o primeiro encontro da criança com o mundo se dá por vias sonoras que permeiam a própria constituição do sujeito, isso propõe uma reflexão sobre este efeito fundamental e fundante, bem como sobre o que dessa condição continua a integrar a existência do sujeito, inevitavelmente aparente no ato da fala, nas inflexões vocais e demais produções sonoras, essas que escutamos sobretudo na clínica.

Tomo como ponto de partida, o que acontece com o sonoro neste tempo constitucional para pensar o que decorre da musicalidade do sujeito em análise. No estágio inicial, a mãe escuta no musical do bebê, lembrando que defino como musical esse tempo anterior às amarrações simbólicas, em que som é apenas som de puro gozo, um chamado, e supõe que ali há uma mensagem a ser por ela compreendida. A mãe faz suposição de sujeito no musical. É como se ela dissesse: ‘isso que você canta para mim tem um sentido’. Desta forma, o *infans* é retirado de sua *origem musical* para fazer inscrição na linguagem, fazendo-se necessário perder a voz - o objeto que resta desta operação. Esse endereçamento ao Outro e sua resposta permitem à criança fazer-se ouvir a partir do musical, para então se ouvir enquanto sujeito com musicalidade, aquilo que de sonoro originário musical permanece audível no sujeito inaugurado pela linguagem.

‘Isso que você canta não faz sentido’, diria o analista ao se tocar pela musicalidade do sujeito que se propõe a falar em seu consultório, pois ele se depara com diversas formas de estranhezas, contradições, interrupções e vacilos ao ouvi-la. Endereçando-se ao analista, o analisante se fará ouvir ao Outro por sua musicalidade e assim se revelará um sujeito musical, que está para além do que sabe e nomeia de si. Se a mãe faz *suposição de sujeito no musical*, o analista faz *suposição de musical no sujeito*. Esta suposição convoca o sujeito de volta ao musical, ao real, possibilitando-lhe rever o seu próprio lugar na sua inscrição. Desta inscrição, sabemos ser impossível retomar o objeto para sempre perdido, mas anunciar e deflagrar o real

musical pela musicalidade permite ao menos bordejar o objeto voz e acompanhar como o sujeito pulsa ao redor dele.

Trago, para ilustrar, o caso de uma jovem mulher em que não foram necessários muitos encontros para ouvir sua dinâmica e posicionamento, pois sua musicalidade nitidamente fazia supor sua ira, rispidez e impaciência. Ela falava quase sempre com alta intensidade e com os dentes travados, como se estivesse rosnando, geralmente em uma defensiva e desconfiança em relação ao outro. Recordava o ensinamento materno: “eu não confio nem em mim mesma, porque às vezes eu me mordo”. As queixas de bruxismo e dores de cabeça foram associadas ao cerramento dos dentes. Ao se ouvir, logo ela mesma se questionou sobre seu tom: por que estaria brigando, sendo que o enredo do dito era outro? A análise fazia ecoar: “isso que você canta não faz sentido”, desvelando um dizer. O rosnado da braveza entre dentes a fez ouvir-se como alguém *contudente*, com convicções fortes expressas com rispidez e agressividade. Estar em análise a possibilitou ouvir-se em sua musicalidade, e a partir dela *fazer supor o musical*, enquanto o real fora de sentido que lhe escapava.

### 1.3 A pulsão invocante

A pulsão invocante, diferente das demais pulsões, envolve duas zonas erógenas, a boca e o ouvido, em torno de um só objeto, a voz. Isso possibilita um desdobramento em dupla posição, uma ativa e outra passiva, a cada tempo da pulsão. O sujeito pode ser chamado pelo Outro, pode ouvir o Outro que o chama, e, também chamar, quando será escutado pelo Outro. Existe nesta dialética do sujeito com o Outro um movimento de par, uma articulação lógica, moebiana, entre o íntimo e o exterior. São ouvidos e bocas em dose dupla, do *infans* e daquele que acolhe a sua produção (Vivès, 2020).

Considerando que o analista se faz muito mais ouvido do que boca, pretendo rever como essa duplicação se dá no contexto analítico. Considerar a boca do analista como aquela que se faz presente por sua ausência, pelo seu silêncio, coloca em destaque a atuação de seu ouvido. O que invoca o sujeito a chamar e a se escutar chamando em análise é a ausência sonora, o silêncio, do analista. Porém, em algum momento, o analista deve intervir, e isso poderá acontecer por uma manifestação que inclui a sua musicalidade. Isso me coloca a questionar: como se dá esse encontro de musicalidades? Conseguiria o analista fazer algum manejo de sua musicalidade a fim de conduzi-la a favor da análise? Deixo essas questões em suspenso por enquanto.

Didier-Weill (1997b) conjuga de forma interessante a correspondência em que o sujeito invocado passa a invocante. Para ele, antes de tudo, o sujeito é escutado pela música, por essa alteridade que ouve um apelo no sujeito, pois existe um “venha” primordial, do sujeito ao Outro. Este deverá dar sentido a esse “venha” e invocar o sujeito a um “torne-se”. O sujeito recebe, então, uma invocação feita pelo Outro, que carrega o mandamento de ser livre e deixar-se ser, como uma invocação para dançar, num momento inaugural. Depois de um tempo em suspensão, o sujeito cai desse novo lugar que é o Outro. O sujeito invoca um “retorne” à música. Neste momento, o ritmo o acolhe, em um ato de presença; o sujeito acredita na fidelidade da música, que sempre o acompanha. Forma-se, assim a “dupla pulsação que funda o começo do ritmo pelo qual o sujeito, arrancado de seu lugar originário, foi impulsionado, nesse primeiro tempo da pulsão invocante, entre dois lugares, entre céu e terra” (Didier-Weill, 1997b, p. 254). A música insiste em um “re-torne-se”: tudo deve recomeçar em uma significação do ritmo, mas não da mesma forma que na primeira vez. O novo “venha” do sujeito ao Outro reforça a “recriação infinita do retorno ao primeiro passo” (Didier-Weill, 1997b, p. 256). Essa alternância entre “fala” e “escuta”, entre estar ativo e passivo nesta articulação, revela a intrínseca relação do sujeito com o Outro na formação de sua posição subjetiva.

No sujeito já invocado, pois constituído na linguagem, e assim invocante, demandante do objeto que lhe instaurou faltante, continua a pulsar esse venha, torne-se, retorne e retorne-se, em que a cada tempo quem invoca é um, entre o sujeito e o Outro com suas músicas. Esse movimento pulsante permanece vivo no sujeito que fala, ao mesmo tempo que não abandona definitivamente a sua música. O sujeito que fala portando sua musicalidade é a resultante desse movimento de aproximação e afastamento, tendo como referencial sua música e a do Outro na dinâmica da pulsão.

Volto ao princípio para ressaltar que, além de ser ouvido pelo Outro, é pela sua voz que o sujeito se enamora, posto que ela produz uma captação. Não importa quem a emita, o essencial é que ela exista, que algo toque o corpo do sujeito, para que também haja dele uma reação ao impulso para entrar em movimento em direção ao significante e, conseqüentemente, se constituir. O enganchamento na voz assinala uma paixão. É da voz do amado que o sujeito recebe o eco. Para Didier-Weill (1999, p. 9), “A vocação para tornar-se humano nos é originalmente transmitida por uma voz que não nos passa a fala sem nos passar, ao mesmo tempo, sua música: a música dessa ‘sonata materna’...”.

Destaco isso que se passa pela sonata da voz materna para inferir um papel à música na transgeracionalidade psíquica, chamarei de *transgeracionalidade musical*. Penso em algumas situações que podem remeter a ela, como o sotaque, que é um conjunto de características sonoras que marcam a fala de um grupo de pessoas que habitam uma mesma região ou pertencem a uma mesma família. Também associo a esta *transgeracionalidade musical* fatos como: “nunca sei quem atende ao telefone, sua voz é idêntica à de sua mãe e de sua irmã”, demarcando a semelhança de entonação, de dicção ou mesmo de timbre entre gerações familiares. Não tenho a intenção de adentrar a fundo nesta reflexão, apenas intento registrar sua importância e deixar a questão em aberto para outra oportunidade de estudo.

Neste primeiro tempo do circuito da pulsão invocante, em que o *infans* vai “ser ouvido” e “ser chamado”, som, sentido e corpo formam um contínuo, posto em movimento pela música da fala materna. A relação ao Outro é primordial para que a condição musical do sujeito faça elo com os significantes. A criança tem suas sensações e seu mundo organizados e nomeados por ele. É pela fala dele que ela poderá inicialmente se conhecer e se fazer sujeito. Seu sofrimento, sua história e suas emoções poderão ser traduzidos, inaugurando o código da linguagem pelo envolvimento melódico da voz da mãe, por meio deste *espelho sonoro*, mesmo que a criança ainda prescindia do simbólico.

É antecipando a constituição psíquica do bebê que a mãe, neste tempo de alienação, supõe a existência de um sujeito e que a pulsão invocante se trata de uma invocação que supõe o advir de uma alteridade. O que ressoa no sujeito é o Outro. Assim, no chamamento da criança, inicia-se o circuito da pulsão invocante. Em tempos posteriores ela passará a “chamar” e a “se fazer chamar”, supondo uma alteridade que passa pelo reconhecimento do Outro e sua falta (A).

A transmissão do significante acontece quando o sujeito deixa de resistir por um instante à vocação originária que causa o efeito de sideração. Segundo Didier-Weill (1997b, p. 23), é a inauguração de um “passador possível desse real”. A vocação do sujeito e o destino da palavra para ele dependerá, então, da escolha obrigatória que ele realizará entre o falar ou o calar-se e da maneira como responderá à voz que o incita a falar. Didier-Weill (1997a) chama de “Nota Azul”, aquela que veicula o sujeito no sentido e na presença, e que o abre para o efeito dos demais significantes.

O segundo tempo do circuito é instaurado, então, depois deste enlaçamento alienador necessário e do recebimento da voz do Outro primordial, tendo havido um investimento libidinal da voz. A mãe, como o Outro que aparece, possibilitará a separação, e com ela a

criança passará a “chamar” e a “ouvir”. O Outro responde à criança reconhecendo o endereçamento de sua enunciação e constituindo o seu chamado.

Seguindo o percurso da pulsão invocante, no terceiro tempo a criança busca “se fazer chamar” e “se fazer ouvir”, assumindo uma voz própria que busca resposta do Outro. Conforme Catão (2009), na tentativa de se lançar e de se insinuar, a criança adquire uma postura ativa, se faz objeto e provoca o gozo no Outro. Está em cena o sujeito da pulsão: “O bebê vai à pesca do gozo de sua mãe, enquanto ela representa para ele o grande Outro primordial, provedor dos significantes” (Laznik, 2004, p. 28). É assim que ele se depara com a incompletude da satisfação, pois o Outro falha em satisfazer. Existirá uma busca tensa, repleta de conflito e repetição, pelo objeto eternamente faltante. Haverá sempre um resto vazio que move o sujeito. São oferecidos objetos substitutivos ao gozo do corpo, o que coloca a pulsão em seu circuito infinito de busca e, conseqüentemente, o sujeito na sua divisão.

Para Laznik (2000), a criança se faz sedenta de causar o gozo no Outro com sua presença. Antes de qualquer outra experiência de satisfação, a criança busca desencadear na mãe a estupefação e o riso. Para isso, ela precisa assumir uma condição faltosa, desejante e desprovida de saber. São pelos picos prosódicos do *mamanhês* que se tem notícias dessa capacidade de surpreender. A mãe se mostra privada de gozo, submetida à falta e à lei da castração, e o bebê assume um papel bastante ativo, visto que ele busca ser olhado e ser ouvido.

“Enquanto que o *se fazer ver* se indica por uma flecha que verdadeiramente retorna para o sujeito, o *se fazer ouvir* vai para o outro” (Lacan, 1964/2008b, p. 190). Vivès (2012) chama de reversão da pulsão esse terceiro tempo em que existe uma posição subjetiva capaz de constituir um Outro não surdo, com a possibilidade de ouvi-lo. Assim sendo, o sujeito não apenas produz uma voz, mas é também seu produto, pois é, antes de tudo, chamado a advir por uma voz que lhe é endereçada, podendo esta ser sonora ou não. Cabe à criança responder, ou não, a este chamado.

Vimos, por meio dos tempos da pulsão invocante, que a voz, antes de tudo na sua condição sonora, corpórea e pulsional e depois na condição de objeto perdido na inserção ao mundo da linguagem, tem atuação fundamental na subjetivação do sujeito. Através de sua musicalidade, ou seja, de seu ritmo, melodia, modulações e entonações, manifesta o desejo e o gozo do Outro e, assim, chama, invoca o bebê, que se interessa pela prosódia e pelos traços melódicos presentes. Ao se fazer surdo a essa dimensão real da voz, o sujeito se depara com a instalação do significante da demanda e, conseqüentemente, com a falta do Outro e a sua própria. Resta ao sujeito insatisfeito na sua incompletude supor um Outro que, sendo não surdo, goze com sua presença. Em análise, o sujeito supõe este não surdo no analista que, diferente da mãe que invoca pela voz cheia de gozo na enunciação, invoca o sujeito pelo silêncio, que manifesta o desejo de analista de localizar o gozo no próprio sujeito. Abordo, logo adiante, um pouco mais sobre a voz e a surdez necessária percorrendo o mito da sereia.

### ***1.3.1 O Mito da sereia: canto, silêncio e ensurdecimento***

Em *Odisseia*, epopeia escrita por Homero em aproximadamente 800 A.C., Ulisses enfrenta os perigos do percurso de retorno a Ítaca revelados pela feiticeira Circe. Ser confrontado com o canto das sereias, com suas melodiosas, encantadoras e atraentes vozes, seria seu maior desafio. Ulisses decide tapar com cera o ouvido de seus companheiros, mas não o seu próprio, com o intuito de ouvir este canto. Para não se render à convocação do canto sedutor, o que o levaria à morte, se jogando ao mar, Ulisses pede que seja amarrado ao mastro do barco, a fim de não ser atraído pela música. Assim, ele se tornaria, depois de Orfeu, o único a sobreviver ao canto das sereias, motivo de muito gozo.

Ulisses encara a prova de gozo e de morte, mistura de sofrimento e de prazer. Conforme Vivès (2009a), o canto das sereias, livre de qualquer representação simbólica, representa a

dimensão mortífera da voz materna, em sua materialidade sonora e dimensão plenamente real. Em um tempo anterior a qualquer lei, essa voz sedutora que chama a criança também promete o gozo eterno do indiferenciado. O sujeito, que não se acomoda à renúncia, fica sempre tentado por essa voz que faz convite ao tempo mítico e arcaico. A voz da sereia é o desejo do Outro. O mistério da sedução do canto das sereias, de acordo com Assoun (1999), está, por essência, fora-da-linguagem. É o papel da voz, que fura o silêncio e que produz uma captação. Ela desperta a lógica do gozo, da compulsão à repetição e da pulsão de morte. As sereias são puramente vocais, “são vozes em estado puro”. O canto das sereias remete a um gozo que ainda não passou pela “castração simbólica” (Assoun, 1999, p. 82).

Bentata (2009) faz uma conexão do mito com as etapas da subjetivação do *infans* e explica três dimensões estruturais que compõem a voz. A primeira dimensão seria a do grito, o som puro, de uma forma inarticulada de qualquer significante. Estando em uma condição de pura materialidade sonora e precedendo o tempo da inserção da lei, essa dimensão real da voz remete ao gozo, confundindo vida e morte. Da posição de sereia, o bebê provoca efeitos na mãe com seu grito, de forma a transformá-lo em apelo, o que faz recuar a dimensão real, abrindo espaço para a instalação da dimensão simbólica.

Ainda segundo Bentata (2009), a mãe, ocupando o lugar de sereia em um segundo momento em que a dimensão imaginária da voz sucede ao grito, utiliza voz suave, doce e encantadora em uma linguagem própria dela, o *manhês*. Assim como para Ulisses, esse canto das sereias atrai o bebê, deixando-o sobressaltado, excitado e desfalecido. Além de atrair e conquistar o bebê, essa fala cantada também o prepara para o corte que sofrerá pelo significante, que o separará da mãe por quem foi enfeitiçado.

Lacan (1962-1963/2005) observa que as palavras mais fundamentais, tais como ‘papai’ e ‘mamãe’, são universalmente moduladas por articulações labiais que fazem os elementos consonantais do fonema, com a função de promover o corte nas articulações significantes.

Azevedo (2008) desenvolve esta ideia dizendo que a mãe tem a função de chamar para a linguagem, envolvendo a criança pela continuidade das vogais assim como fazem as sereias. Posteriormente, a mãe promove uma ruptura deste laço, que poderia ser mortífero, através dos cortes consonantais.

Bentata (2009) propõe que o saber prometido compõe a terceira dimensão da voz, a simbólica, que articulada à voz suave da dimensão imaginária diz respeito a um conteúdo significativo. Ulisses resiste ao canto durante o percurso e procura saber de si, seu nome e sua origem, podendo contar sua própria história. Passando de forma inevitável pela voz do Outro e pelas etapas pulsionais da voz, os bebês alcançam a subjetivação.

Ressalto algumas observações acerca das variações do mito feitas por Kafka (1917, citado por Vivès, 2012, p. 82) ao reescrevê-lo em *O Silêncio das sereias*. Nesta obra, o silêncio das sereias adquire força maior do que seu próprio canto sedutor. As sereias param de cantar diante de Ulisses, mas ele não ouve esse silêncio, pois com os ouvidos tapados, diferente do mito original, continua pensando que elas cantam e que permanece protegido. Com o desígnio de capturar Ulisses, as sereias desaparecem e voltam dançando, agora com a intenção de reter Ulisses pelo olhar. Ao substituir o canto pelo olhar, ou seja, ao passar para o campo escópico, abre-se a definição da voz como objeto *a* não relacionada ao sonoro, mas àquilo que aparece como excesso na fala, na enunciação, não se referindo aos significantes que se dizem, mas ao que aparece sem ser dito.

O ouvido tapado de Ulisses, em proteção à sedução das sereias, e o silêncio delas, nos fazem tomar a voz respectivamente como desejo e como a falta dele, vivenciada como insuportável e mortífera. Nesta reconstrução do mito feita por Kafka (1917, citado por Vivès, 2012), Ulisses acredita existir a voz e se faz surdo a ela, ou seja, ele alucina em favor do desejo de ser desejado. Se Ulisses não se ensurdescesse, ele se depararia com o franco silêncio insuportável. Conforme Vivès (2009a, p. 337), “sem esse ponto de gozo ligado ao aquém da

fala que é a voz, nenhuma assunção sonora do sujeito é possível”. É apenas após saber da existência da voz que o bebê deverá assumir uma posição de surdo diante do desejo do Outro. O desejo do Outro precisa ser silenciado para que o sujeito possa se constituir como dono de sua voz e de seu próprio desejo.

A voz primeira, que vem do Outro e que introduz o *infans* no universo linguageiro, precisa se tornar inaudita para que o sujeito possa se subjetivar. Vivès (2009b) nomeia de *ponto surdo* o lugar intrapsíquico de onde o sujeito conquistará sua própria voz. Para que o sujeito possa advir e para que ele ganhe voz, é preciso que cesse e falte a voz do Outro, ou que ele se torne surdo a ela. O recalque originário torna inaudita a voz primordial. O que o sujeito recalca é a materialidade do som da voz: “Para tornar-se falante, o sujeito deve adquirir uma surdez a este outro que é o real do som musical da voz” (Vivès, 2009b, p. 12). É na rejeição a essa voz do Outro primordial, no ensurdecer diante desse timbre originário, que o sujeito pode responder ao apelo. Por esta via silenciada, o sujeito se constituirá como sujeito do inconsciente, separado de sua origem. Em um primeiro momento, o sujeito aceita a voz originária, para depois esquecê-la, para que possa se fazer ouvir e invocar. Caso contrário, ele ficará suspenso nela de forma indefinida, pois na ausência dessa rejeição à voz do Outro o sujeito não poderá responder ao seu chamado e não se livrará dessa voz; pelo contrário, será tomado por ela.

A voz das sereias é uma matéria sonora que tem a ver com a carne e que será esquecida com a significação do que ela diz. Segundo Vivès (2009b), o gozo ligado à voz, ao aquém da palavra, precisa ser esquecido para que possa ser apropriado por ela, mas essa operação de recalque originário deixa a voz em seu lugar, o de inaudita e inassimilável, como enigma do desejo do Outro. Quando apreendido pela palavra, o sujeito passará de invocado, pelo som originário, a invocante, por sua própria voz, com a suposição de que existe um não-surdo que o ouvirá. Para Vivès (2012), é com a significação que a voz se vela e se faz perdida. A constituição do ponto surdo é o efeito de uma operação linguageira: a metáfora.

Esta voz diz que ‘tudo é permitido’, ela remete a um tempo anterior à Lei. Se é destruidora, é que a relação com a lei é salutar para o desejo humano: mas como o homem nunca poderá acomodar-se verdadeiramente a esta ‘lógica de renúncia’, ele *será sempre tentado por esta voz do gozo*, que o convida a ceder à sua pulsão; ou melhor: a reatar com a forma arcaica do imperativo. Tal é o triunfo das Sereias, de canto tão mortal quanto suave, que encontra cumplicidade numa certa ‘parte maldita’ do homem (Assoun, 1999, p. 84, grifou-se).

Tanto no mito do canto das sereias quanto na voz materna que captura o sujeito, é a potência do campo do real que está em jogo. Ela deve ser conhecida, mas também precisa ser esquecida. O homem não existe como sujeito se o deslumbramento tornar impossível o esquecimento do desesperador desse real potente. Na fala, é exigida a coragem de renunciar ao gozo real absoluto. Ressalto, porém, o aspecto persistente do musical do gozo, do qual algo é perdido, mas, ao mesmo tempo, outro tanto persiste na musicalidade do sujeito, em seu corpo que segue pulsante.

Ulisses, de ouvidos tapados, supõe o canto das sereias. Assim como ele, o analista, ensurdecido por sua própria condição linguageira, supõe o musical da origem do sujeito lá onde ele se denuncia na sua musicalidade, testemunhando que algo canta nele. A linguagem captura a *origem musical* mas não a impede totalmente de soar, pois ela perturba a linguagem, se dando ainda a ser ouvida pelo canto da fala do sujeito. O analista, diferente de uma pessoa qualquer (o que justifica a transferência analítica) está na posição de desejar ouvir este canto do sujeito, um canto original ao qual o sujeito se fez surdo, tendo a linguagem como a cera tapa ouvido. Se, para se subjetivar é necessário se ensurdecer, para se dessubjetivar, visada de fim de análise, é preciso se *desensurdecer*, mesmo que apenas parcialmente. O analista se silencia e aguarda pelo musical do sujeito, supondo e apostando que muito se dará a ouvir pela musicalidade deste. Isso que o analista faz é o que denomino como *suposição de musical no sujeito*,

posicionando o analista e movendo a análise. Voltarei a esta concepção mais adiante, oportunamente.

#### **1.4 O trauma do sujeito: entre música e palavra**

A fala é considerada como um marco para a constituição do sujeito. Antes dela, chama-se de *infans* aquele que ainda não ascendeu ao mundo da linguagem. A música, como a instância sonora do real, se apresenta desde muito cedo na vida da criança e precede esse momento mítico de amarração ao simbólico. A materialidade sonora da voz propõe e mobiliza o encontro entre o gozo e a palavra. Vale voltar a dizer que é o real da voz materna, expresso em sua musicalidade, que convida o *infans* a se deslocar rumo ao Outro, abandonando o seu próprio determinismo do real. A mãe nomeia o mundo do bebê, mas antes disso ser uma questão para ele, é a musicalidade dela que lhe interessa, ou seja, é o que escapa a própria mãe, enquanto vestígios de seu real, que o convoca.

Didier-Weill (1999) diz que o significante se apossa da invocação musical. Ele chama de dupla vocação o mundo do descontínuo, o do campo da lei que irá discriminar todas as coisas, e o mundo do contínuo, que é encontrado no soar musical. A pulsão invocante se caracteriza pela convocação ao afastamento do lugar simbólico estruturado pela lei da fala.

Conforme elucidada Maurano (2015), a música funciona como “Coisa”, como o objeto inicial perdido, que dá origem ao desejo e, com ele, à vida psíquica. Sendo assim, ela propicia uma experiência mística, pois reenvia o sujeito, invoca o resgate da “Coisa” e possibilita a entrada na invocação do Outro. Esse encontro com o ilimitado faz o sujeito, inaugura sua existência humana justamente por inaugurar o inacessível de sua existência. Ao mesmo tempo, essa experiência mística serve de base para entrada na linguagem, que é limitada e é condição

do inconsciente. Ela permite a identificação com algum significante do campo do Outro, ao mesmo tempo que impede a redução a qualquer dimensão significativa.

Vale resgatar que Quinet (2019), em seu livro *O Inconsciente teatral, Psicanálise e teatro: homologias*, pensa o inconsciente como musical, por tratar as palavras como música, levando em consideração o seu encadeamento sonoro. Segundo ele, o inconsciente, se interessa pelos sons das palavras mais do que pelo seu significado, e é constituído por cadeia de significantes que encadeiam sonoramente as palavras. O sujeito é, então, o equívoco deste deslizamento no sem sentido da música inconsciente.

“O sujeito é *não passivo* diante da palavra, *mas passível de ser afetado* pela palavra” (Didier-Weill, 1997b, p. 292). Esses dois pontos, de gozo e de simbolização, são dependentes e contrários, mas não contraditórios. O primeiro é aquele que não se liga à representação, que não pertence ao mundo simbólico, mas que o transcende, numa experiência mística que conecta e evoca o corpo gozoso ao Gozo Outro. O segundo é aquele no qual o *infans* torna-se *falasser*, se constituindo pelo encontro com a linguagem e com a alteridade, ligando-se ao mundo, vivendo o gozo fálico e administrando um corpo sofredor. O sujeito é a resultante dessa combinação, apresentando na fala um resto da voz que se perdeu.

Para que o sujeito possa sair do trauma em que entrou, é preciso uma dimensão bem diferente daquela da música, a saber a da palavra, enquanto única capaz de assumir o trauma... Música e palavra opõem-se, assim, na medida em que a primeira dá acesso à entrada no trauma, enquanto que a segunda dá acesso a sua saída: à música, que introduz à *Bejahung*, opõe-se a palavra, que introduz ao recalçamento originário (Didier-Weill, 1997b, p. 260).

Em *Resposta ao comentário de Jean Hyppolite sobre “Verneimung” de Freud*, Lacan (1954/1998d) destaca que aquilo que o sujeito não pode falar devido ao recalque (*Verdrängung*), ele grita pelos seus poros. *Bejahung*, o processo primário de atribuição, é a

condição necessária para que alguma coisa do real se ofereça à revelação do ser. Essa afirmação inaugural pode ser refeita apenas por meio de formas veladas da fala inconsciente. O que não pode ser afirmado o sujeito suprime, foraclui (*Verwerfung*). O que é expulso para fora do sujeito e subsiste fora da simbolização constitui o real. O real nada espera da fala, “mas está ali, idêntico à sua existência, ruído onde tudo se pode ouvir, e prestes a submergir com seus estrondos o que o ‘princípio da realidade’ constrói nele sob o nome de mundo externo” (Lacan, 1954/1998d, p. 390).

A formalização alcançada pela linguagem é necessária, nos dizia Lacan (1957-1958/1999), porém é impossível a ela uma matematização completa. Apesar das ambiguidades da linguagem, a metalinguagem não existe, existem apenas as formalizações. Algo resta desta operação, algo da dimensão do sem sentido, do não passível de ser simbolizado. Ao falar, o sujeito contrai uma dívida simbólica frente ao real, por consentir perder algo e não conseguir nenhum significante correspondente ao seu alto valor psíquico. O sujeito faz essa mistura traumática entre real e simbólico, mas o furo revelado pelo trauma é inabordável simbolicamente.

O sujeito é efeito do encontro mediado pela condição sonoro-musical, portanto é resultante de uma assimilação musicante, e permanece portando essa condição. Há nela um duplo movimento, em direção à dimensão do gozo e rumo à significação. Essa maleabilidade permite ao sujeito direcionar-se ao campo da linguagem, portando, ainda assim, a essência do real na sua condição musical. A musicalidade permite ao real alcançar e permanecer no mundo regido pela palavra. Possibilita também direcionar-se à retomada das origens do sujeito, sem deixar de carregar consigo os significantes. Assim, o furo do trauma é contornável pela musicalidade. O sujeito, ao se enunciar, deixa escapar esta musicalidade, que bordeja as sobras deste movimento. Deliberadamente, ele caminha pelo viés do sentido, mas pode se trair e se

denunciar por tonalidades, interrupções sonoras de todos os tipos, como tosses, engasgos, suspiros.

Resgato aqui o caso clínico de uma mulher que falava em um tom bastante lamurioso, arrastado e choroso, quase inconsolável. Tinha como característica bastante peculiar fazer pausas longas em sua fala, e nessas pausas forçar uma engolida, uma engolida a seco que se podia escutar, com a qual até balançava um pouco a cabeça. Era bastante detalhista no conteúdo de suas falas, pois costumava usar e valorizar as palavras ditas e ouvidas com o rigor de seus sentidos e obviedades, bem como nas suas articulações da fala, usando boa e meticulosa dicção, o que a garantiria ser entendida. Sua queixa passava justamente pela falta de entendimento do outro com seu sofrimento, o que a deixava descrente das pessoas. A palavra não dava conta dela. Sua história era carregada de situações em que ela localizava o descuido, o abuso, a injustiça e, com isso, a insuficiência do Outro. Ela se via sacrificada pelo outro, de forma que seu gozo estava na míngua e na exclusão. Nas relações, ela só se incluía se fosse para ficar de fora. O seu melindre posto na apresentação audível da fala, o seu tom melancólico de uma descrença inconsolável e suas engolidas a seco denunciavam suas dificuldades com o Outro e revelavam um luto constante do objeto perdido, condição que lhe era difícil de engolir. Na tentativa de privilegiar a palavra, tecia a trama de sua música. Assim, ela se fazia ouvir em seu trauma.

#### ***1.4.1 A semi-interdição do simbólico e o real musical***

O sujeito submerso na linguagem está envolto em palavras, que, antes de alcançarem o estatuto do sentido, circundam seu corpo e suas experiências. O campo simbólico, além de preexistir à própria constituição do sujeito, atravessa-o e aguarda ser apropriado por ele. A palavra provoca no sujeito esse momento de sideração, em que ainda não é inteligível. Para

que seja transmitido o significante do Nome-do-Pai, é necessária a real alteridade do Outro, transmitida por uma voz outra. A surdez, neste caso, é forclusiva. Segundo Lacan (1957-1958/1999), na psicose, ocorre a carência desse significante primordial, *Verwerfung*, pois o sujeito não consegue tomar o Outro como sede da fala, como lugar da verdade, mesmo que portado pelo outro semelhante à sua própria imagem.

Como venho abordando, a sideração da palavra se dá, a princípio, pelo seu som. Antes do sentido, o que circunda o sujeito e lhe causa algum efeito é o som que ele escuta da palavra. Penso que o campo simbólico, para invocar e promover mudanças no sujeito, se faz matéria presente e, desta forma, fará um gancho ao sujeito, levando-o a outro lugar, sem, porém, se esquecer de onde veio. O sujeito não é enganado; pelo contrário, ele escolhe fazer essa passagem para um algo além do próprio gozo, fazendo a aposta no que lhe trará a palavra. Neste caminho sem volta, ele se depara com o fato irreparável de uma perda: já não poderá ouvir apenas música quando escutar as palavras. Mas poderá se posicionar diante do Outro e se fazer sujeito.

Esta escolha será necessária ao sujeito: permanecer no gozo místico, de pura relação com o não-senso, ou se lançar a outra forma de gozo fragmentário (*'jouïe-sens'*) que inaugura o sentido inconsciente. A sideração pode ser aceita ou rejeitada pelo sujeito. Ele pode dizer 'sim' ou 'não' à passagem da sideração à de-sideração, que é a origem do próprio desejo. Pela lei simbólica, o sujeito recebe o mandamento de um dever de se tornar. Pela lei superegóica, o sujeito recebe o mandamento contrário: “desaprove em você o futuro da palavra” (Didier-Weill, 1997b, p. 69).

O musical percebido pela criança antes mesmo de compreender o sentido das palavras se refere à dimensão de não senso do real, o que possibilita originar a identificação simbólica ao Outro. O Outro aparece como o detentor do suposto saber absoluto do sentido, que pode advir e que não adveio ainda. Um significante siderado não encontrou o seu meio de

decodificar. Ao escolher uma maneira de decodificar, o sujeito consente em fazer o luto desse excesso de possibilidades. Para que o sujeito saia da sideração, é preciso que ele não esconda, mas reconheça a angústia do não saber, da existência de um furo no Outro.

É justamente porque o Outro se cala que o sujeito se autoriza a, depois de decodificar a palavra recebida, codificar por ele mesmo. Desta forma, o sujeito não fala apenas com a palavra do Outro, ele toma a palavra para si. Para que seja possível gerenciar a dívida simbólica, é importante para o sujeito encontrar alguma garantia de que se produzirá um novo significante para o qual se pode deslocar, um significante diferente para que advenha o que o sujeito ainda não sabe.

Segundo Didier-Weill (1997b, p. 163), “esse significante siderante, na medida em que ele excede todo significado, desafia qualquer tentativa de tradução”. Ele nomeia de significante siderante aquele passador possível do real. O recalçamento trabalha com o intuito de dizer não a esse significante e a censura tem a função de proteger o sujeito desse significante, pois é necessário que haja um silêncio absoluto do Outro para o advir do sujeito falante, como emissor da palavra. O autor salienta que, ao perder a voz, o sujeito sofre uma intensa afetação. Uma perplexidade “advém ao sujeito quando invadido pelo significante; ele sucumbe ao que Lacan chamou de o gozo do Outro” (Didier-Weill, 1997b, p. 117).

De acordo com Assoun (1999), o Outro aparece como resposta à invocação e pergunta ao invocante o que ele deseja; o sujeito se vê, então, confrontado com o supereu de gozo, que o coloca diante do gozo do Outro. O sujeito recebe a influência parental tendo a voz como mediadora, em uma alteridade sonorizada. Conforme analisa este autor, o humano está sujeito às vozes por dois motivos: as vozes dos pais, relativas ao longo período de dependência deles, continuam a agir no sujeito como vozes interiores, e por consequência, isso implicará efeitos no complexo de Édipo. O primeiro ponto se dá pela ligação com o Outro parental por meio de suas vozes e o segundo revela o destino simbólico dessas vozes. As vozes passam a dar corpo

às moções pulsionais. Para ele, “não há *vetor* da *pulsão* mais precioso que o supereu: o que ‘fala’ então, pelo supereu, é a voz, tão viva quanto desvitalizada, da *pulsão*” (Assoun, 1999, p. 59), e as vozes “têm somente valor de referência dos modos de interdito e de idealização” (Assoun, 1999, p. 59).

Quando o primeiro significante é instituído o sujeito precisa se situar em relação a um *um*, como nos diz Lacan (1964/2008), o que marca uma esquizo que distingue o sujeito do signo que o constituiu. Este *Traço unário* se constitui no campo do desejo, que se dá na relação do sujeito ao Outro, a partir do significante. É, portanto, no campo do Outro que se determina a função do *Traço unário*. Ele é o que do simbólico se inscreve no real; é a parte que recebe dele alguma informação. Conforme Lacan (1972-1973/2008d), o *um* só se sustenta pela essência do significante, e existe uma hiância entre “esse Um e algo que se prende ao ser e, por trás do ser, ao gozo” (p.13). Em *Lituraterra*, Lacan (1971/2009) afirma que é pelo apagamento do traço que o sujeito é designado, pois “produzir essa rasura é reproduzir a metade com que o sujeito subsiste” (p. 113).

O acionamento do significante, a inscrição do Nome-do-Pai como o primeiro nome do real, separa o sujeito de algo que lhe é fascinante, que institui pela metáfora o objeto perdido e o *mal-dito*. O sujeito quando fala assume o risco de se desvelar na própria enunciação, que sabe algo que reluta em dizer. O analista sabe que existe esse *mal-dizer* associado ao bem-dizer da palavra. Didier-Weill (1997b, p. 63) nos deixa a intrigante questão: “em que essa parte maldita poderá ser subtraída à sua decadência e recolocada em relação transferencial com o simbólico de onde ela foi forcluída?”. Segundo ele, a música tem o poder de comemorar o tempo primordial em que o sujeito recebe uma base da inscrição primordial do simbólico no real, fazendo-se compreender a relação do sujeito com o Outro e fazendo-se reconhecer o *Traço unário*.

A palavra se sustenta em sua *origem musical*, bem como o sujeito se esforça em retomá-la quando essa mesma palavra falha e não lhe atende. O musical subsiste à inauguração e coexiste com o ganho da nomeação, por seu rearranjo na musicalidade. Esta é a resultante da *origem musical* que se pode ouvir aplicada à linguagem. Ela ameniza a perda no campo do Outro e deixa rastros que denunciam a origem primária do sujeito. Inicialmente, decorre algo da música à fala, com a qual o sujeito pode proferir-se, fazer-se entender. A musicalidade resultante, audível nas nuances sonoras características a cada sujeito, nos revela que algo também pode se dar no caminho da fala à música do sujeito, com a qual o sujeito se anuncia, não se fazendo entender, mas se fazendo revelar, aproximando do propósito da análise. Após a inscrição simbólica, há um rastro da *origem musical* do sujeito, é o que denomino como *traço musical*. Retomarei esta concepção logo mais.

Diante do interdito simbólico, existe um limite humano que não aceita ser regido pela lei da palavra. Há uma semi-interdição, pois algo retorna ao real e fica como a parte maldita intocável. Entendo a musicalidade como o resto desta semi-interdição da condição musical. A primeira face do supereu se apoia neste real, subtraído de todo significante e contrário à verdade, que consegue, então, ser apenas semi-dita. Para Lacan (1972-1973/2008), o supereu aponta para um *goza*, no imperativo, ao mesmo tempo que é correlato da castração. Esse gozo é do corpo do Outro, em que a resposta é sempre insuficiente. Em *A terceira*, Lacan (1974) comenta que nunca dois corpos podem fazer um, não há espécie alguma de redução ao um. Do significante da falha do Outro decorre esse gozo sem limites e infinito. Lacan descreve o Gozo do Outro como parass sexuado, como não existente senão por intermédio da fala, da fala de amor, mesmo que seja fora do simbólico, fora da linguagem.

É a partir da letra, como um dizer captado de mais vivo ou de mais morto na linguagem, que se tem acesso ao real. Apenas é possível chegar a pedaços de real, afirma Lacan (1975-1976/2007), pois o estigma do real é não se ligar a nada, não ter ordem e implicar a ausência

da lei. Há uma parte de mal-dizer, pois algo esgota no simbólico e decai como real. Saber de si pela determinação do significante revela um paradoxo, pois o sujeito é determinado por um significante presente, mas falta “o” significante que poderia nomeá-lo, e isso ultrapassa a toda determinação. O significante corta parte do real, mas ao mesmo tempo se faz presente e ausente. A enunciação simbólica faz surgir algum real. Isso marca uma insuperável distância entre real e simbólico, conforme Didier-Weill (1997b, p. 98), “entre o morto vivo e o significante vivo morto”.

O furo simbólico no real é, portanto, criado. Por sua vez, essa aproximação cria um furo real no simbólico, porque diante da palavra algo do real fica não nomeado. Vale ressaltar que o caos do real não é criado, já estava lá antes mesmo da palavra. Ainda segundo Didier-Weill (1997b), existe um lado do real que carrega a esperança desesperada de ser nomeado, e outro que é inóspito à palavra. Proponho dizer que o primeiro aceita ser silenciado pelas palavras e o outro continua soante entre elas, ou até, por elas.

Nesse dejetivo do mundo reina um silêncio absoluto, do qual devemos agora tentar falar, mesmo sabendo que nenhuma palavra pode dizer o que é o silêncio pois, precisamente, não se trata do silêncio humano que pode fazer ouvir uma fala, mas desse silêncio inumano que jaz nessa ‘profundeza das profundezas’ onde a palavra não consegue atingir o sujeito humano (Didier-Weill, 1997b, p. 46).

O silêncio humano passaria pela ausência de sons, impossível por sua natureza pois o organismo por si só é sonoro. Mas não é desse silêncio que se trata aqui, e sim do silêncio inumano, ou seja, o silêncio das palavras, quando elas não nos têm nada a dizer, porque não conseguem alcançar toda dimensão do sujeito, é aí que se escuta o som do resto. Este som se dá a ouvir infiltrado na cadeia das palavras organizadas em função do sentido, o que termina por impactar esse campo.

A palavra, a favor do sentido, é portada por uma materialidade sonora, pois são os sons que diferenciam uma palavra de outra. Mas é por aquilo de sonoro que ressoa com a palavra e que não coopera para o que ela quer dizer - o som do resto que se infiltrou no arranjo das palavras para se enunciar - que a análise se interessa. Digo *ressoa* porque soa de novo, faz soar com força o que antes já soava sem a palavra.

Ao falar sobre a linguagem como fundamental instrumento da constituição, Maurano (2015, p. 95) nos diz que ela “encontra-se limitada para responder à questão da existência, e é disso que sofremos sintomaticamente. A existência é muito mais do que se pode dizer acerca dela”. Pela música, é possível acolher o estranho que antes causava horror. Ela faz ressoar o inaudito e celebra a falta a ser. Ela comemora o tempo em que a música era exterior, experimentada na voz materna, e que encontrou um lugar íntimo, fazendo um primeiro empuxo à extimidade.

Conforme Lacan (1957-1958/1999), a dimensão diacrônica é essencial a qualquer ato de linguagem, mas há também implicada uma sincronia, considerada a possibilidade constante de substituição própria a cada significante. Para Didier-Weill (1997b), a linguagem é clivada entre música e palavra, e “o que excede a possibilidade de ser assumido pela palavra persiste na música” (p. 243). Não existe a necessidade de tradução na música, há uma ausência de diacronia, ela é instantânea. Há uma latência diferente na sideração do significante. Dessa forma, a palavra surgirá de uma base da significância musical que está enraizada em uma sonoridade, na fala dos pais inicialmente. A música é mediadora na articulação entre o Outro e o sujeito. Ela move o sujeito de seu lugar inicial, levando à significação, mas viabilizando um retorno para quando suspenso o sentido, diante da ausência *do* Outro e da ausência *no* Outro. É o furo simbólico no real sendo substituído por um furo real no simbólico, isso é traumático. Esse furo será internalizado e o sujeito falará de sua própria falta. A nomeação inaugura a ausência fálica, o que “reúne um ganho e uma perda: o ganho é o acesso à linguagem e à ética,

a perda é a perda de acesso à continuidade do corpo e do espírito que permitia aceder à dança” (Didier-Weill, 1999, p. 71).

O sujeito provém de seu assujeitamento sincrônico ao campo do Outro. Segundo Lacan (1964/2008b), o sujeito dividido pela linguagem vive na incerteza e se realiza sempre no campo do Outro pelo efeito da fala, pois seu desejo estará dividido na metonímia da fala. A princípio, o sujeito não tem nada a comunicar, e estão do lado do Outro os instrumentos de comunicação. A mensagem que o sujeito recebe primeiro provém de forma invertida e interrompida. No entanto, a mensagem recebida, mesmo que insuficiente, não é amorfa, “porque a linguagem existe no real, está em curso, em circulação, e muitas coisas a propósito dele, S, em sua suposta interrogação primitiva, são desde logo pautadas por essa linguagem” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 297).

Harari (2008) explica a ideia de *Realinguagem* para se referir ao ponto da linguagem que não se presta ao entendimento a partir do simbólico, pela metáfora e metonímia, mas às pontas do Real, pela pressão da voz conciliada à alteridade. Refere-se à possibilidade de tomar a linguagem pela ordem do Real, não pelo registro do enunciado, do Simbólico, mas pelo que acontece em relação ao fônico, da estética, da materialidade da letra. *Realinguagem* destaca as repetições e as coincidências dos fonemas, que não necessariamente formam palavras com sentido, bem como a musicalidade de seus registros. Vale ressaltar que, diferentemente da fonologia que toma os sons mediante sua utilidade comunicacional, a fonética “se abre para todos os sons, os ruídos, o glótico, o gutural, o presumivelmente não pragmático, e para capítulos relacionados como os fenômenos e as figuras de dicção” (Harari, 2008, p. 69).

Retomo o relato de um analista sobre um paciente que produzia durante as sessões uma espécie de arroteo segurado, um ar que lhe subia e lhe travava a garganta, especialmente quando tocava nos pontos relativos a um processo de separação matrimonial mal-acabado ou mal digerido. Mesmo depois de anos, o assunto lhe era indigesto e fermentava. A volta do não

elaborado lhe escapava como uma interrupção de fala e uma pausa forçada cheia de pressão. O ar preso na garganta não tem valor comunicacional, mas muito diz sobre o posicionamento do sujeito em questão.

Retornando a Harari (2008), ele faz uma ressalva em relação ao nome dado por Lacan à pulsão invocante. Se a voz é tributária do nome-do-Pai, invocar, ou seja, pedir ajuda, a colocaria sob a tutela do Simbólico. Isso fica em desacordo com a voz enquanto objeto pulsional, que age em força de distanciamento do registro do sentido. O autor argentino propõe o termo *pulsão fonante*, em consonância com o que pulsa entre o psíquico e o somático, no âmbito do sonoro, da voz sem palavra. Pelo significante soa outra coisa, que difere do sentido e se dá a ouvir a voz.

O sujeito ouve a presença e a ausência do significante, simultaneamente, de forma que existe um tempo de latência do sujeito em relação ao Outro. Esse tempo é o do mal-entendido, de uma não articulação lógica, de um paradoxo insolúvel. A metáfora paterna transmite que há um Outro dividido. Assim, o próprio sujeito pode se constituir também dividido. O significante do Nome-do-Pai leva à nomeação do que pode ser nomeado do real e à significância do que não pode ser nomeado, permanecendo como inarticulável. O simbólico é posto em continuidade com o real. De-siderado, o sujeito se torna um ser desejante, pois deixará de ser a pura falta, que será, por sua vez, representada por um objeto causa de desejo.

Percorrendo as reflexões de Didier-Weill (1997b, p. 119), me lembro do fundamento próprio da análise: “faça o luto do que você *já* sabe e deixe advir o que você *não* sabe *ainda*: uma nova fala”. Proponho pensar em uma *re-sideração*, como um processo de uma nova aproximação com o campo do gozo místico e com a condição sonora no processo analítico. Acredito ser a musicalidade algo que possibilita a reconexão com o real foracluído pela nomeação do desejo simbolizado, sendo assim essencial à análise.

Destaco aqui a condição sonora, a fração audível, da palavra que sidera, pois acredito que ela tenha um papel importante na decisão do sujeito de a palavra siderada ser aceita e, assim, ser de-siderada, criando o campo da fala e do desejo. Penso que a musicalidade carrega algum facilitador ou viabilizador para a de-sideração da palavra, algo que faça a palavra se tornar um significante, talvez porque ela dê ao sujeito algum tipo de garantia de que nem tudo deste tempo siderante estará perdido, pois o sonoro materializa isto que permanece. Para a de-sideração da palavra, o não-senso do musical precisa apenas ceder espaço ao sentido, sendo enfraquecido e não eliminado. O que ocorre na experiência analítica passa pelo retomar esse nem tudo perdido, este musical que, em um caminho inverso de *re-sideração* parcial da palavra, pode também apenas enfraquecer, e não eliminar, o campo determinado pelo sentido, pois uma marca inaugural estará posta. Na *re-sideração*, é o sentido que cede e dá espaço ao musical.

Lembro aqui de um caso em que, reduzida à insignificância de um inseto, assim adjetivada desde a infância pelo pai, a paciente apresentava uma fala apagada em sua melodia e intensidade. Em seu *traço musical*, falava muito baixo, quase sem variação melódica, refletindo grande apatia. Era professora de língua estrangeira e em algum momento na análise falou em inglês. Eis que escutamos outra língua e também outra musicalidade. Não apenas a musicalidade característica de outra língua, mas uma empostação, presença e empolgação bastante diversas da sua original. Ela pôde revisitar diferentes pontos de sua música no que falou em outra língua e assim pôde *re-siderar* a palavra, recolocando a musicalidade. Na língua materna, carregava o significante da pequenez em um tom abatido, já em outra língua essa determinação de sentido perdeu força e outra coisa pôde soar nela. Ouvir essa diferença na análise a causou estranheza e a levou a formulações importantes. Priorizar a escuta sonora da voz, assim como foi possível nesta experiência analítica, é a própria *subversão musical clínica*.

Vale retomar que a parte do real que aceita a inscrição do simbólico é chamada de *Traço unário*. Penso-o como o simbólico que avança sobre o real. A outra parte que recusa ou

simplesmente não é contemplada pela nomeação, por um limite desta e pelo indômito do real, avança sobre o simbólico e nele permanece como musicalidade. Por isso, nomeio-o como *traço musical*. É da primeira intromissão que se constitui o sujeito, mas é desta última que ele vive. Acredito que o real que não aceita a palavra persevera vivo em sua pulsão, com efeitos na musicalidade que não se explica, mas da qual se tem notícias pelo que se escuta com um *ouvido não-simbólico*. Penso esse *traço musical* como as marcas que o sujeito elege e define como próprias, dentre as infinitas possibilidades sonoras que tem para se fazer soar. O sujeito não apresenta uma musicalidade qualquer, ele se determina e se apresenta por algumas características sonoras e musicais que lhe são marcas pessoais e singulares. Associado à linguagem, o *traço musical* denuncia o sujeito. A peculiaridade sonora deste traço remete à materialidade da letra inscrita e ao modo de posicionamento diante do objeto, como proponho abordar melhor no próximo tópico.

Antes, retomo da clínica o caso de alguém que cochichava em sua própria análise, falando sussurrado como se contasse um segredo em tom de perplexidade. Esse era seu *traço musical*. Este estilo de musicalidade próprio impregnava sua fala, independente do sentido de seu discurso. Com algumas sessões, era possível perceber seu posicionamento escamoteado, com temores importantes, demandando a proteção do outro. Sofria com o medo de doenças, temia pelo futuro dos filhos, estava sempre assustado com alguma situação. Não ser apanhado falando lhe serviria de defesa e garantia de que o perigo não lhe ouviria. Como presa fácil, sussurrava de dentro de seu esconderijo; um *traço musical* bastante revelador de seu modo de existir e funcionar.

Vimos então que, antes de tudo, faz-se necessário dizer “sim” ao apelo da alteridade que transcende o verbo, que está para além do significável pela palavra, ou seja, a música. Esse apelo não requer um sujeito já constituído, ele ainda pode estar suscetível de advir, porque o musical não parte de uma significância, ele remete a um puro real. A pulsão invocante faz com

que o sujeito mude de sujeito invocado, pela música da voz materna, a sujeito invocante. Quando cessa a voz exterior, o sujeito pode descobrir a finalidade de sua própria vocação, fazendo-se ouvir. O sujeito se faz ouvir em seu desejo, em sua fala cheia de sentido, mas também em seu gozo, por seu *traço musical*, como a forma peculiar de deixar soar em seu corpo sua *origem real musical*.

### **1.5 Traço musical: musicalidade e letra**

Adentrando ao campo simbólico, o sujeito se depara com a impossibilidade de a linguagem dar conta de toda experiência. Entre corpo e linguagem, algo do sensível resta sem nome. Neste intervalo a voz já não se limita ao que é do corpo e, ao mesmo tempo, não é efetivamente tomada pela linguagem. Em *Lituraterra* Lacan (1971/2009, p. 110), afirma: “Entre o gozo e o saber, a letra constituiria o litoral”. Neste entre, a voz materializa a letra como consequência da habitação na linguagem.

Catão (2012) destaca o duplo papel desempenhado pela voz para o sujeito em constituição. No primeiro, como letra, a voz tem o papel de suportar materialmente o significante, enquanto ainda não é propriamente articulado como um. No segundo, como objeto, a voz tem o papel de primeiro objeto, organizando a tomada da linguagem pelo corpo e o percurso da pulsão.

Em *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, Lacan (1957-1958/1998a) separa a significância do significante de sua significação, com ênfase a um efeito poético, levando em conta a materialidade do discurso concreto na escritura do inconsciente, bem como a imposição do fator tempo como orientador do discurso, podendo o sujeito se servir da cadeia significante para expressar algo diferente do que ela mesma diz. Interessante o que ele fala: “basta escutar a poesia... para que nela se faça ouvir uma polifonia e para que todo

discurso revele alinhar-se nas diversas pautas de uma partitura” (Lacan, 1957-1958/1998a p. 506).

“A escrita, a letra, está no real, e o significante, no simbólico” (Lacan, 1971/2009, p. 114). Essa diferenciação feita por Lacan nos revela que letra e significante são de naturezas diferentes e não se assemelham. Assim sendo, fazem litoral entre real e simbólico. O traço do gozo marca radicalmente o sujeito na língua, singularizando-o diante do impossível ao saber, à verdade e ao literal. A letra revela que o significante é incompleto, que algo o ultrapassa; ela apresenta uma verdade singular. O significante faz semblante, enquanto a letra faz sua ruptura. Esse rompimento de semblante evoca gozo e faz-se apresentar o real.

Lacan salienta que a letra não é primária ao significante. Pela linguagem, o litoral, limite com o real, é convocado ao literal, ponto em que a letra se destaca como consequência do significante. No seminário *O sinthoma*, Lacan (1975-1976/2007, p. 112) diz que “é preciso passar por esse lixo decidido (a *letter*, a *litter*) para, talvez, reencontrar alguma coisa que seja da ordem do real”. Neste sentido, a letra ultrapassa o semblante, a dimensão simbólica, dando acesso ao real do gozo. A letra constituirá o estilo, o *sinthoma* do sujeito, e indicará que há um real para além do simbólico. O *sinthoma* forma um falso-furo com o simbólico e a letra é o que se escreve do real. O *sinthoma* é a realidade do inconsciente, que só pode ser interpretado por meio do equívoco, por meio de algo no significante que soe, ressoe e faça eco no corpo sensível.

Se são as dimensões de semblante e de ficção que estão em jogo no campo do significante, é com a ruptura deles que se acessa o real e o gozo. A repetição das cadeias do inconsciente torna literal aquilo que a letra faz litoral. No campo da musicalidade da voz, tem-se uma dimensão que não passa pelo semblante; não há ficção, há a coisa em si. Não se trata de uma borda que faz litoral, porque sua capacidade é de transitar e coexistir nos diferentes campos, e nunca será literal, pois enquanto pulsão é irrepresentável. A cadência no discurso se remete ao gozo e, por isso, não cessa.

Ao falar em litoral, remeto metaforicamente ao litoral marítimo, em que a água do mar em ondas de movimento de ir e vir, banha a areia e volta ao mar. Há uma força que a joga para fora e outra que a puxa em retorno. Faço referência à dimensão pulsional. A voz em sua sonoridade, assim como a água do mar, se movimenta como uma força que move em direção ao Outro, para fora, e logo retorna ao sujeito, movido pela força da pulsão invocante. Esse movimento coloca o sujeito a falar, e a falar banhado por sua musicalidade, em conexão com sua própria *origem musical*, podendo tocar na letra de sua constituição. A musicalidade garante a *extimidade* da voz, pois ela não obedece a nenhuma margem muito bem definida, está dentro e está fora em um movimento pulsante e constante no litoral do sujeito com o Outro.

A repetição na língua é da ordem do gozo, como nos lembra Azevedo (2015). A aliteração de *alíngua*<sup>2</sup> rompe com o sentido, mostra como a insistência da letra esvazia as palavras e revela que o sujeito é singular na constituição da mesma, que é indecifrável. Segundo Lacan (1964/2008b), a repetição tem por função o reatar de um encontro faltoso, mas que demanda sempre o novo. Ele chama de *tiquê* a repetição oculta e constitutiva de encontro sempre faltoso com o real; já por *autômaton* entende-se a volta e a insistência dos signos.

*Tiquê* fundamenta a insistência do sujeito em sua fala. O sujeito continua falante porque a voz, como objeto perdido, está em efeito na sonoridade que ao sujeito deixa escapar, provocando esse movimento tíquico de repetição. A musicalidade, enquanto a sonoridade da voz desse sujeito falante, não é o objeto perdido, mas dá testemunho dele porque é pulsão que move em seu sentido, que denuncia o sujeito em seu movimento de busca e tentativa de retomada às suas origens, o que justifica a fala como insistência.

---

<sup>2</sup> *Alíngua* é a tradução utilizada pela autora a que faço referência para o termo *lalangue*. Adoto esta tradução por me referir a ela. Assim também o farei para a obra lacaniana. Para os demais autores, mantereí a forma utilizada pelo autor a que faço referência ou pela tradução. *Lalíngua* é outra tradução possível para o termo. Em minha própria escrita, utilizarei *lalangue*.

A letra, mesmo sendo da ordem do real, existe enquanto litoral com o significante e seu semblante; ela é consequência dele. A musicalidade, por sua vez, existe primariamente enquanto *origem musical*, e não se localiza em qualquer litoral; na verdade, ela é o que o transcende. Ela prescinde do significante e, com efeito, ela favorece sua causação. A musicalidade faz possível a palavra, mas não se limita a ela; pelo contrário, assim como a letra, se apresenta justamente furando-a e rompendo com sua verdade. A letra é o que se escreve do real ultrapassando as marcas do significante, revelando a sua significância. A musicalidade é o real que não se escreve, é o que se mantém vivo e sonoro sem referência ao saber do significante, compondo a verdade singular do sujeito.

Lacan (1974, p. 39-40) elabora a seguinte questão: “porque não há letra sem alíngua, é mesmo esse o problema, como é que alíngua pode precipitar-se na letra?”. Reconfiguro a pergunta da seguinte forma: se os significantes e suas consequências só se dão por haver algum musical, como a musicalidade pode estar na margem entre significante e gozo?

Antes da sua constituição, a criança está posta em um caótico sonoro, onde tudo é som de puro gozo. É a *origem musical* do sujeito. Diante do outro materno, a criança se depara, ao mesmo tempo, com significantes de gozo e com sua sonoridade. Provenientes da língua materna, a criança recebe em seu corpo o desejo do Outro transmitido sonoramente por *lalangue*. Antes de considerar a linguagem, é a musicalidade do Outro que ela escuta. *Lalangue* evoca o gozo que permitirá, em um só depois, que o significante marque suas consequências, instaurando a letra. Este é justamente o ponto em que se precipita a letra, entre o gozo sonoro e o saber do significante, demarcando que o real dará significância ao significante. É por *lalangue* que a linguagem chegará ao sujeito, delimitando esse ponto litoral.

Constituída a letra e inaugurado o *falasser*, a *origem musical* não será vivenciada como antes. Como musicalidade, ela passa a ser toda sorte de sonoridades que permanecem soantes no sujeito, que não se perdem com a constituição. É o sonoro do sujeito, que pode soar

conectado ou mesmo desconectado das marcas da língua materna. Conectada a significantes de gozo, essa musicalidade compõe *lalangue*. Proponho como *traço musical* essa sonoridade que compõe *lalangue* e que se repete, mesmo que nunca igual, como um *sinthoma* sonoro. Esse traço é o sonoro que marca o gozo inscrito na letra pela precipitação de *lalangue*. O *traço musical* é extraído do campo da *origem musical* e se repete como um *ato sonoro* dentre as infinitas possibilidades de se fazer soar. Por tocar na letra, algumas sonoridades são retomadas pelo sujeito e acomodadas ao seu estilo, como modo de acesso ao real. O *traço musical* é o retorno e a insistência nas sonoridades de *lalangue*. Pela marcação da letra, ele se remete ao real e, mesmo estando no campo do Outro, não se escreve. Destaco o que descreve Maia (2009) ao falar sobre a estética da letra: o encontro entre os significantes e o corpo “deixa marcas, impressões singulares, únicas; signos não repetíveis que se inscrevem no solo do corpo. A letra não mortifica o corpo do ser vivo; ao contrário, marca-o com o gozo” (p. 195). O *traço musical* é essa marca na musicalidade do sujeito que compõe seu estilo sonoro de gozar.

Para além do *traço musical*, a musicalidade vibra no corpo do sujeito de forma a, muitas vezes, causar espanto, revelar algum estranhamento, justamente por desvelar a existência do real sem mesmo tocar na letra. Livre do litoral com o saber, independente da marca da língua materna, soa denunciando de modo direto a *origem musical* gozosa. Um soluço que interrompe o sujeito, um tom na fala que trai o locutor, uma gaguejada repentina, são exemplos de *atos sonoros* da musicalidade do sujeito que não compõe necessariamente seu estilo, mas que o atravessam e o revelam. Chamo essa experiência sonora de *dissonância*, a que darei mais ênfase em outra seção.

Para pensar o *traço musical*, trago o caso de Nádia, uma mulher que muito se orienta pelas marcas do enredo imaginário da narrativa materna. Para falar de sua origem, como nasceu e chegou à família, a mãe lhe contou que ela era uma boneca que estava sozinha e abandonada na estante de uma loja. A mãe a teria comprado. Com muita dificuldade de sair do destino

traçado pelas palavras maternas, Nádia tomou para si a posição de estragada e rejeitada. A boneca tomou vida pelo desejo da mãe, mas se viu preterida. A mãe não “brincou” com ela, pois privilegiou os irmãos homens. Sua questão era: para que sirvo? Uma boneca só pode ter serventia em uma brincadeira. É, então, na “mentirinha” que Nádia monta seu jeito peculiar de ser e se apresentar. A partir da inscrição desta marca, Nádia apresentava um jeito muito irônico de dizer as coisas, um jeito de falsear e ser sarcástica. Uma tentativa de fazer humor, que muitas vezes a colocava em apuros. Falava sempre com tom de brincadeira e escárnio, revelando um teor de ódio embutido. Ela produzia uma maneira de depreciar e zombar de pessoas e situações. Através do humor, é possível ser agressivo, dizer algo da verdade, ou do insuportável e, ao mesmo tempo, disfarçar que é brincadeira, dizendo que não é verdadeiro. Esse tom de deboche, esse modo de colocação, mantinha a alteridade em um lugar distante, e assim garantia o afastamento da dimensão violenta do outro, barrando o gozo do Outro.

Penso que o tom irônico desta mulher rompe com o semblante do significante, que nunca se limita a ele mesmo e toca a inscrição da letra. O que se escuta enquanto materialidade de sua voz, ou seja, sua musicalidade, revela a incompletude do significante, que nunca quer dizer o seu próprio significado, pois o tom irônico inverte tudo. Revela também o seu *sinthoma* no estilo irônico de seu *traço musical*, pelo qual ela acessa o limite da letra com o real e resgata a possibilidade de gozar por isso que ressoa no corpo. Retomando a questão lacaniana citada logo acima, “como é que a língua pode precipitar-se na letra?” (Lacan, 1974, p. 39-40), acredito ser, como no caso de Nádia, por meio da musicalidade em que se fazem ouvir seus pontos de gozo e que denuncia suas marcas constitucionais, tocadas pelo *traço musical*.

Compreendo, então, que, ao falar, o sujeito se movimenta, esbarrando no litoral da letra que bordeja o limite do gozo e do saber. A partir do gozo no corpo, a musicalidade revela a significância da letra. O *traço musical* do sujeito se refere ao componente sonoro de *lalangue*,

que de forma pulsional permanece insistente na expressão do sujeito que se faz ativo em sua fala, o que requer do método psicanalítico o enfoque nesta singularidade.

### **1.6 Voz como objeto *a***

Lacan desenvolveu ao longo de sua trajetória o que considerou sua verdadeira inovação à Psicanálise, a noção de objeto *a*, como o resto da operação de constituição do sujeito. Esse resto seria aquilo que sobrevive à divisão que o sujeito prova no campo do Outro, aquilo que sobrevive ao encontro com o significante. O sujeito ocupa um lugar dividido por este vazio deixado pelo objeto eternamente faltante, que nenhum objeto jamais satisfará. Os objetos pulsionais poderão, pois, apenas contornar o objeto *a*, em um movimento circular (Lacan, 1964/2008b).

Lacan (1957-1958/1999) nos ensinou que a introdução do significante na constituição do sujeito o deixa escravo dele. Porém, algo escapa para além das ligações da cadeia significante. Com a entrada no campo da linguagem, o estatuto de objeto se dá com a perda que se institui. “Um objeto é algo que certamente se conquista e mesmo, como nos lembra Freud, que jamais se conquista sem ser inicialmente perdido. Um objeto é sempre uma reconquista” (Lacan, 1956-1957/1995, p. 382). Lacan (1962-1963/2005) inclui a voz na sua forma separável como objeto pulsional. Primeiramente, ele escolhe apresentá-lo sob uma forma manejável, exemplificando com o som do chofar, mas em seguida localiza a voz como o que não corresponde ao que comumente se denomina dela, ou seja, ela não se restringe ao som.

Lacan (1962-1963/2005), no seminário *A angústia*, se refere à voz como o objeto mais original. Ele recorre ao estudo de Reik sobre o chofar para explicar a passagem do som ao campo simbólico e a função do objeto *a*. O chofar é um instrumento utilizado nas sinagogas nos rituais das festas judaicas, feito de chifre e com sonoridade bastante peculiar, comovente e

inquietante. Seu som provoca, misteriosamente, uma emoção incomum naqueles que o escutam. O instrumento tem a função de repetir e renovar a aliança dos fiéis com Deus. Os três toques do chofar rememoram o pacto com os mandamentos, de forma que existe uma lembrança ligada e sustentada pelo seu som. Lacan questiona: a quem o som deveria lembrar, se os próprios fiéis já estão em recolhimento justamente para celebrar uma lembrança? Desta forma, com este exemplo, Lacan desenvolve a noção da voz como algo separável, desvinculável de sua fonetização. Para os fiéis, a mensagem existe mesmo sem a emissão do som do chofar, já que existe um teor conhecido do mandamento a ser anunciado pelo instrumento.

Devo retomar a questão de Lacan para ressaltar que mesmo que os fiéis não dependam do som do chofar para acessarem os mandamentos, recorrem a ele por sustentar, por meio do som e da dimensão corporal da emissão, uma outra dimensão que ultrapassa a mensagem da religião judaica. O som do chofar mobiliza e sustenta uma experiência diferenciada com algo descrito por eles como divino, com algo para além do conhecimento dos mandamentos enquanto leis. O toque do chofar os faz lembrar e os reconecta a algo da própria voz divina, referente ao desejo original fundamental. O som do chofar exerce a função da voz como objeto *a*, ou seja, a materialidade sonora, neste caso, é a própria materialidade do objeto.

A voz sonora antecede (enquanto real melodioso do sujeito e do Outro) e participa do tempo em que se funda a lei; ela é, na verdade, essencial para que essa lei simbólica opere. Por estar neste lugar de origem, esta voz permite a percepção da palavra. Para receber a linguagem, o sujeito recebe antes a sua forma vocal, pois o significante é emitido em forma de vocalização. Depois deste encontro com a fala em forma de som, a voz é o que excede e permanece afônica enquanto causa do desejo, constituindo o sujeito.

Pensando no caso dos surdos, Lacan (1962-1963/2005) conclui que a linguagem não é sua vocalização. Ainda assim, ele ressalta a ligação que a linguagem tem com a sonoridade,

qualificando-a como instrumental. Ele descreve o que entende como o funcionamento do ouvido, que ressoa com uma frequência própria em um aparelho do tipo tubo, que em um determinado ponto retorna a onda. Com essa observação de Lacan, tomo a sonoridade como algo que é do Outro, vem de uma alteridade externa, mas neste ponto da audição, em que o ouvido vibra junto e ressoa, como algo que também é do sujeito.

Que, para o que é da voz em todo caso, o objeto *a* esteja diretamente implicado e imediatamente no nível do desejo, é o que é evidente. Se o desejo do sujeito se funda no desejo do Outro, esse desejo como tal se manifesta na voz. A voz não é somente o objeto causal, mas o instrumento onde se manifesta o desejo do Outro. Este termo é perfeitamente coerente e constituinte, se posso dizer, o ponto culminante em relação aos dois sentidos da demanda, seja para o Outro, seja vindo do Outro (Lacan, 1965-1966/2018, p.355).

Para além do desejo vindo do Outro presente no âmbito da voz, o sujeito falante está implicado no corpo pela sua fala, visto que o objeto perdido é produzido pelo corte, pela experiência corporal que tem função de causa. Para Lacan (1962-1963/2005), o conhecimento do sujeito, bem como sua fala, tem um engajamento corporal. Ele afirma “não somos objetos do desejo senão como corpo”, há um “desejo de ser corpo” (p. 237). O engajamento do sujeito à cadeia significativa passa pelo fato de que há um corpo sacrificado, “é a libra de carne” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 242). É pela linguagem, com nosso próprio corpo, que se dá suporte ao inconsciente.

Antes de usar da palavra para fazer soar voz, esta é a própria dose de sacrifício para se alcançar aquela. O grito, enquanto a primeira manifestação vocal do sujeito, se remete a *das Ding* e entra no circuito da pulsão invocante, porque o sujeito aceita sacrificar a sua voz para tomar a palavra. Sacrificar a voz é sacrificar um pedaço de si, de uma parte inerente de gozo. A voz, enquanto objeto *a*, adquire o estatuto de um mais-de-gozar.

A voz se separa do corpo e deixa de ser puro som para vir a ser significante, caindo como objeto. Pode-se dizer que a palavra faz proteção contra a pulsão. A perda da voz como objeto sonoro puro é também perda de gozo, o que presume a incidência da metáfora, necessária à encarnação da linguagem. A substituição de um significante por outro possibilita o surgimento de novos sentidos e, por consequência, destaca aquilo do real que não passa de opacidade (Lacan, 1957-1958/1999, p. 35).

Segundo Didier-Weill (1999), para fazer a aliança simbólica e poder falar e existir como desejante, o sujeito dividido paga com a própria carne, sofre a angústia de castração. Com essa aliança, o desejo do Outro se transforma em desejo do sujeito. O sujeito deixa de ser contemporâneo sonoro dele, pois um discurso interior passa a acompanhar o sujeito, como a voz da consciência, estando separada de sua representação sonora. É do lado do resto que sobra desta aliança, da voz desligada, que não pode ser simbolizada, que podemos apreender o sujeito nas vias de sua constituição. Por isso pode-se dizer que a voz como objeto ressoa no vazio, que é o vazio do Outro, esbarrando em sua incompletude.

Didier-Weill (1999) denomina como *terceiro ouvido* o lugar que o sujeito passa a se ouvir, mesmo sem precisar falar. É o momento em que ocorre a introspecção e a tomada de partido da voz, fazendo-se um uso subjetivo dela. Para o sujeito falante, podemos pensar, no mesmo sentido, em uma *segunda boca*. O sujeito se escuta porque fala consigo mesmo, fala com essa boca interna, que também porta algo de musical, mesmo que não sonoro, pois o pensamento também porta uma entonação. O pensamento acontece como uma fala que não se escuta, mas que carrega os significantes portados por suas melodias, como em uma fala silenciosa. Assim como nas alucinações verbais dos psicóticos, que, mesmo não sendo vocalizadas e não sendo materializadas, têm um tom (de ordem, por exemplo). Desta forma, o sujeito dispensa a musicalidade pronunciada da fala, mas ao mesmo tempo, ela continua a existir, visto que essa expressão interna também acontece associada às entonações e às

qualidades sonoras de voz de quem pensa. O que compõe a sonoridade vocal é, contudo, tão relevante que é internalizada neste movimento de subjetivação; o sujeito parece, então, nunca prescindir dela. Sobre esta possibilidade de ouvir sem de fato ouvir, me recordo do consumado compositor da música erudita, Ludwig van Beethoven (1770-1827), que compôs suas últimas (e talvez melhores) músicas após ficar surdo, fato possível por ter os sons internalizados em cada uma de suas minúcias, podendo prescindir, depois de conhecê-los, de sua materialidade.

O vazio, comum aos objetos *a*, caracteriza a castração e não produz imagem no espelho; é o Real da falta de objeto, recalcado originalmente e estruturante do inconsciente como linguagem. Miller (2013) ressalta o paradoxo de a voz não pertencer ao registro sonoro, mas ter suas considerações baseadas no ser afônica, visto ser a partir do vazio, da castração, e da perda da substancialidade que o objeto *a* se relaciona com o sujeito. Segundo ele, o objeto não deve ser confundido com o material que o produziu.

Neste sentido, o que sustenta a presença do objeto *a* é essa perda que torna o gozo absoluto impossível, ou seja, já não remete à fonetização, à questão sonora. A voz, como objeto, não é o seu som, não se confunde com ele; ela é justamente o que cai do corpo para que se possa falar. A substância sonora se torna secundária, para que a voz comunique a significação. Enquanto objeto *a*, a voz perde sua materialidade sonora, ficando velada pela fala. Ela desaparece por trás do sentido da enunciação. A ação da palavra emudece a voz, isso fura o corpo, faz marca e permite o advir do sujeito de linguagem. Com a entrada no campo do simbólico, algo é para sempre perdido por ele.

Para Vivès (2009a), a materialidade da voz é incorpórea e a voz como objeto permanece oculta na fala. Desta forma, a voz como objeto *a*, não é a representação que se dá a ela, não é sonorizada ou mesmo audível. Ela tem uma ação silenciosa, como uma não fala, que continua a tocar o sujeito, que implica um endereçamento e expressa a alteridade significativa primordial. Assim, a ação silenciosa do objeto voz não se refere necessariamente a uma ausência sonora,

mas a uma atuação escamoteada do objeto, atuante por trás da fala, já que não se encaixa no campo das palavras.

Como objeto, a voz está perdida e conviverá com a impossibilidade de ser retomada. Deixa de ser sonora e não mais o será. A voz que era exclusivamente audível, tem sua materialidade secundarizada com a inscrição simbólica. Porém, essa materialidade não é extinta, ela segue se presentificando no corpo. Mesmo que preterida, a materialidade permanece soante no sujeito. Essa materialidade não equivale ao objeto, mas conduz a ele e lhe faz referência. A *origem musical* do sujeito, sonora por sua natureza, atravessa a catástrofe da inscrição, marca a letra, promove o advir do sujeito, favorece a instauração do objeto e não é abolida aí. O que venho abordando como musicalidade é justamente o que perdura da *origem musical* após o trauma constitucional. Essa *origem musical* é o sonoro que gera e remete ao objeto, sem limitar-se a ele, ou seja, a instauração do objeto não cala toda a música do sujeito.

Diante da escolha pelo campo da palavra, o sujeito se institui entre a voz que se tornou áfona (de fato ele a perdeu deixando de ouvi-la) e a voz audível que persiste soante na musicalidade do sujeito. Nela, permanece atuante, mesmo que de forma relegada, o real do corpo que cedeu lugar à significação, e que continua a tocar o sujeito de forma oculta diante do privilegiamento do sentido das palavras, como resto de gozo.

Em um desdobramento moebiano, a voz, no percurso do sujeito, se divide entre seu aparato sonoro e sua condição de objeto *a*, referente à sua raiz real parcialmente esquecida para o surgimento do sujeito. Tendo sido velado o grito puro, a musicalidade funciona como testemunho de que há algo a se dizer, que continua pulsionalmente a tocar o sujeito, no ato de sua fala. Do lado do objeto, a voz é esse vazio áfono deixado pela linguagem, que traz consigo a impossibilidade de tudo dizer.

Desde os primeiros momentos do circuito da invocação, o sujeito sente ressoar na voz do outro o objeto. Antes de tudo, o que ele ouve variar é o jogo de voz com suas modulações

prosódicas, em suas entonações, em seu timbre, em suas nuances de grave e de agudo, em suas variações de intensidade. As condições de objeto e de sonoridade da voz se misturam em uma continuidade. Também quando fala, o sujeito faz mover essas duas acepções da voz em uma passagem que não permite uma separação entre elas. A lógica da banda de Moebius revela este movimento de retorno sobre si mesma, articulando voz-objeto e voz-materialidade sonora. Uma está em continuidade direta com a outra. Ouvir a face de seu componente sonoro leva ao encontro, justamente, do que se remete ao vazio do objeto. Correlativamente e dinamicamente, entre voz-objeto e voz-som, o sujeito denuncia sua posição diante do objeto enquanto fala com sua musicalidade.

Penso, então, nesse dinamismo da voz. A princípio, ela existe plenamente em sua matéria, como grito puro e vibração do corpo gozante. Logo, como objeto *a*, é o que resta emudecida pela palavra. Na fala, a voz persiste com sua potência, o que caracteriza o trabalho da pulsão. Por meio da musicalidade que acompanha a palavra, carrega-se um resto de grito presente no timbre e nas demais propriedades sonoras da voz, que persistentemente coloca o sujeito em contato com a dimensão real de gozo.

Retorno a Vivès (2018), que diz que a voz é o único objeto pulsional com dupla valência, já que porta a dimensão de suporte da fala na constituição e individuação do sujeito, ou seja, o “advém”, e também propõe um reencontro perigoso com o gozo, o “vem”. A voz é o suporte corporal do enunciado e, portanto, o suporte pulsional do mesmo; é o que se sacrifica do corpo para se produzir um enunciado da linguagem. “A voz, em vez de ligar-se ao sonoro, é o que está em excesso no ato de fala” (Vivès, 2012, p. 86). Mas acrescento que, muitas vezes, o que aparece como excesso no ato da fala está colocado justamente naquilo que se escuta nos *atos sonoros* do sujeito.

Conforme Leite (2007), a voz se configura com o silenciamento do som e a precipitação do corpo, em um desdobramento corporeolinguagem: “é o somo somado ao som e ao sema”

(p.150). A voz está implicada na fala pelo seu excesso, como gozo. A voz não pertence ao registro sonoro, mas os meandros do sujeito podem ser capturados “pelo teor – ou pela cor – do valseamento do som, da entonação e do timbre” (Leite,2007, p. 147), o que remete ao objeto *a* como lugar de captura do gozo.

Porge (2014) também ressalta que a separação da relação do sujeito ao Outro implica uma divisão que determina um dentro e um fora, situando a voz como algo do corpo e da linguagem ao mesmo tempo: “Ela está no cruzamento do som e do sentido, do afeto e da significação, do corpo e da linguagem, ela é seu ‘desacordo’” (Porge, 2014, p. 94). Isso introduz uma divisão do sujeito em relação a sua própria fala, “na medida em que a fala é vocal e que o vocal está ligado aos afetos, aos equívocos do significante e aos efeitos de sentido” (Porge, 2014, p. 95).

É próprio da estrutura do Outro constituir um certo vazio, o vazio de sua falta de garantia. A verdade entra no mundo com o significante antes de qualquer controle. Ela se experimenta, reflete-se unicamente por seus ecos no real. Ora, é nesse vazio que a voz ressoa como distinta das sonoridades, não modulada, mas articulada. A voz de que se trata é a voz como imperativo, como aquela que reclama obediência ou convicção. Ela não se situa em relação à música, mas em relação à fala (Lacan, 1962-1963/2005, p. 300).

Lacan (1972-1973/2008d) enfatiza que o significante não pode ser limitado a seu suporte fonemático, como faz a fonologia, assim como não é a palavra que o funda. Mas, apesar de não ser o som, a voz ao mesmo tempo não o recusa, como nos diz Catão (2012). O som da voz teria uma função a cumprir, servir de suporte do significante. “O som é o veículo do inaudito da voz” (Catão, 2012, p. 313).

Diante da concepção áfona da voz enquanto objeto *a* e sua possibilidade de reconexão ao gozo, me proponho a pensar a diferenciação feita por Lacan, na passagem citada acima,

entre voz modulada e voz articulada, da música e da fala, e em que elas se conectam. A voz modulada se relaciona à voz sonora, enquanto a articulada está relacionada à fala pela própria articulação ao significante. Entendo ser difícil, ao ouvir um sujeito falante, desvincular essas duas dimensões, visto que podemos pensar que a voz modulada por ele, no canto de sua fala, porta articulações ao sentido, ao mesmo tempo que a voz articulada, a fala propriamente dita, está carregada de modulação.

A voz como objeto não coincide com o significante da fala nem com o significado, ela é justamente o vazio e a falta do sujeito e do Outro, impossível de ser dita. A pulsão invocante trabalha buscando o reencontro do sujeito com o corpo, separados pela causação significante e ligados apenas pela falta, ou seja, pelo que demarca o objeto. A voz sendo, então, o que não se pode dizer, se apresenta quando o sujeito se posiciona em relação à cadeia de significantes, prendendo-se ao campo do Outro. A voz emerge por ser o objeto causa de desejo pertencente ao não dizível. Se a voz é transformada em objeto *a*, ela passa a ter outro estatuto, passa a ter função de borda do real. Para além disso, acredito que a dimensão sonora, do real do corpo foracluído pela intermediação do objeto, persiste atuante presente neste bordejamento, em sua forma audível, captável na sinfonia corpórea do sujeito, seja na melodia de sua fala ou nas mais variadas formas de se fazer soar.

Minha aposta é que muitos dos excessos na fala se dão por sua musicalidade, já que eles modulam e se fazem ouvir de alguma forma no corpo que pulsa e ressoa. Essa musicalidade apresenta marcas na maneira de se enunciar que singularizam a fala de cada sujeito. Tais marcas não se ligam à definição de sentido, mas escapam ao sujeito e o anunciam em seu gozo, assim como em um *traço musical*. Essas marcas revelam a maneira como cada um encontra de se virar com esse corpo em sacrifício com seus restos. Gagueiras, formas de impostações, intensidades, suspiros, cacoetes sonoros das mais diversas formas fazem parte, então, desses

excessos da fala que marcam o sujeito em sua singularidade de bordejar o vazio deixado pelo objeto voz.

Adiantarei um trecho de um dos casos que serão analisados mais adiante neste trabalho. Gilson tinha como característica predominante um discurso extremamente coerente colocado em uma sonoridade vocal bastante intensa, grave e volumosa. Coerência e intensidade que serviam para calar o Outro, sobrepor-se a ele e para tentar refrear a pulsão invocante. Calando o Outro não se ouviria seu desejo, sua demanda e sua falta, como forma de recobrir a castração, a do Outro e a sua própria. Tentava tamponar a falta demarcada pelo objeto perdido falseando ter o objeto valoroso. Gilson buscava garantias de não ter perdido sua voz, evidenciando-a em sua intensidade sonora e em sua grande coleção de guitarras, cuidada minuciosamente para poder se fazer soar perfeitamente, sem o atravessamento de ruídos ou impurezas sonoras. Outra limpeza que fazia regularmente é a de sua própria garganta, com uma espécie de raspagem e pigarros, como forma de preparação do discurso que assim ficaria livre de falhas e interrupções, desconectando a palavra do ruído em uma tentativa de deixar de fora sua condição de sujeito barrado a quem falta o objeto. Ficando livre da voz enquanto resto, ele tamponaria também a insuficiência que indicaria sua castração. Em seu *traço musical*, Gilson maneja a voz sonora na tentativa de deixar de fora, de evitar a voz como objeto, distanciando-se assim também de sua natureza faltosa e desejante.

Ocorre-me também uma reflexão um tanto inusitada, mas que serve como um exemplo rudimentar de que a matéria pode se adaptar a uma função, ficando aquela esquecida por detrás desta. Vou jogar um pouco pitorescamente comparando metaforicamente voz e panela. A panela, que, assim como a voz, tem sua matéria e sua função. Panela feita de ferro não é ferro, é panela. O ferro está ali dando suporte e existência à panela, para que ela sirva à sua função. Porém, se o ferro deixar de ser ferro, a panela deixa de ser panela. Quando se precisa de uma panela não se precisa de um ferro. Assim, mais relevante é a função que ela exerce. Mas é por

ser de ferro, com suas propriedades físico-químicas que ela pode ser levada ao fogo, esquentar e cumprir com essa função. O ferro continua sendo ferro enquanto também é panela, mas é para se adaptar a essa função que ele ganha forma e assim se apresenta. O ferro, em seu estado bruto e natural, é, metaforicamente, a *origem musical* do sujeito. O ferro, trabalhado em sua forma, textura e acabamento é a musicalidade, que está associada a uma função. É pela função do objeto voz que a musicalidade está adaptada em sua matéria, contornando assim o objeto e se mantendo audível com suas peculiaridades. A musicalidade é o resultado da aplicação da materialidade da *origem musical* do sujeito à sua condição faltosa, com função de mover o sujeito na sua pulsionalidade, mantendo-o vivo na sua condição languageira.

A instauração da voz como objeto faz o sujeito esquecer sem apagar, ensurdecer sem calar, a sua origem materialmente sonora. O *infans* passa a ouvir palavra onde antes ouvia música. Ouvindo palavras nunca mais será o mesmo, e assim se constitui *falasser*. A música, sua e do Outro, está lá, mas o ouvido de *falasser* escuta outra coisa. Passa a haver fala onde continua a existir canto. O que muda é seu ouvido, que é passivo na recepção, mas passível de adaptação, pois para se constituir passa a ouvir outra coisa. No processo analítico que se utiliza da fala, o sujeito poderá lembrar que não apenas fala, mas que também canta. Retomo que, assim como o chofar nas reflexões lacanianas sobre a voz, existe uma lembrança ligada e sustentada pelo som. A análise oportuniza ao sujeito ouvir-se novamente no real de seu canto.

### **1.7 O percurso e os registros da voz**

Tendo destacado a voz como objeto *a*, proponho pensá-la agora nos diferentes registros constitutivos da subjetividade do sujeito. A cada ponto do percurso desta constituição, pode-se tomar a voz sob o aspecto de um dos registros, entre real, imaginário e simbólico. O primeiro, anterior à própria noção de sujeito, em que o som da voz é algo sem qualquer amarração, é

puro som remetido a um gozo absoluto, o que denominei como *origem musical*. O segundo tempo deste percurso inclui a noção de um outro como par, que reage e interage por meio e por causa deste som, formando algo de uma dupla articulada e mais organizada que retira o *infans* do primeiro estado caótico. Por fim, a voz se articula ainda à função da linguagem, quando é atingida pela significação e, como palavra, passa a se remeter a uma outra coisa, de onde advém a fala. Vejamos, mais de perto, cada um deles.

A princípio, tanto o grito do *infans*, como uma sonoridade que expressa seu sofrimento, quanto a voz de sua mãe, que soa como a voz de desejo absoluto pelo sujeito, estão desarticulados do significante, em um tempo anterior à lei, e portam uma conexão com uma dimensão de gozo. Maurano (2015) fala de uma autêntica experiência mística, ponto em que se encontra tanto uma relação com o ilimitado, quanto a base para a entrada no universo limitado da linguagem. “O que não é dizível é, precisamente, o que é místico” (Lacan, 1971/2009, p. 26). Pode-se pensar em uma origem puramente vocal e *musical*, apesar de ainda não se remeter à música como uma articulação significante. O termo *musical* é muito utilizado pelos autores para se referir a esse tempo em que a voz pura, plena de materialidade sonora, está colocada como primordial e os sons como originários. Fala-se em música materna e em musical como matriz da linguagem.

Didier-Weill (1997b, p. 242) se refere à música como “ponto zero da significância” e como algo que “não se remete a um significado, mas a um puro real”. Para ele, existe um excesso que não pode ser assumido pela palavra, por ter relação com a existência de um caos anterior, e que não requer uma tradução, por não ser da ordem do nome, mas de um real primordial.

O grito é um elemento material sem sentido, mas que aceita todos os significantes. Na medida em que a voz inarticulada do *infans* evoca uma resposta no Outro, a relação imediata com a sonoridade da voz sofre uma interferência em sua própria experiência de corpo. Neste

segundo tempo, em que o Outro reage ao grito como um chamado, ele interpreta e supõe uma fala, marcando seu desejo endereçado à criança. A isso demarqueei, anteriormente, como *suposição de sujeito no musical*.

Também a materialidade do som ouvido pelo recém-nascido se articula à presença e à ausência de um outro que tem o seu tom e que se inclui. A sonoridade da voz passa a ser suporte de uma enunciação, como uma característica singular experimentada na relação com o outro, e conseqüentemente com o Outro. Segundo Lier-DeVitto (2015, p. 42) “no caso em que as vozes se fazem ouvir, a sonorização da voz dá um envicamento imaginário, uma consistência, uma continuidade ao circuito”. Novas representações são introduzidas no corpo.

Considerando o tempo de instauração do objeto voz como mediador, o sonoro de um puro real sofre os impactos do processo de significação e assume uma outra possibilidade, a realidade sonora imaginária. Segundo Vorcaro e Catão (2015, p. 57), o som da voz é sua imaginarização:

O som é a vestimenta da voz, o que lhe dá consistência imaginária. O objeto voz necessita do imaginário para que ganhe consistência em uma imagem sonora. A significância veiculada pela musicalidade da voz do Outro materno é fundadora do simbólico. Mas é apenas enquanto objeto vazio da pulsão que a voz torna possível uma articulação sustentada entre o campo da linguagem e o corpo real do *infans*.

De uma alternância rítmica musical surge a possibilidade da fala, pois se enfraquece a prevalência do campo da materialidade audível pela apropriação do sentido. Como nos diz Lacan (1974) em “A terceira”, sem a substância sonora, a voz está livre para ser outra coisa, ser objeto *a*. Esse recalçamento da voz permite ao sujeito advir como um ser de linguagem, onde se produz o enunciado com efeito de significação da falta que se apresenta. “*A forclusão do musical pelo trauma é estrutural* e estruturante, porque ela exige a passagem para o mundo da palavra” (Didier-Weill, 1997b, p. 331).

A linguagem alcança o sujeito, antecedida pelo aspecto musical da voz que, em seu registro sonoro, é o suporte corporal e pulsional do enunciado. A voz será, então, o que resta da operação de representação pelo significante, em seu estatuto de objeto. Vale destacar que o real sonoro da voz antecede, possibilita e, o que muito destaca neste trabalho pela sua relevância clínica, excede ao significante.

Considerar a voz como objeto não requer extinguir o alcance da dimensão sonora no sujeito, que permanece, agindo com musicalidade ao falar, enquanto o próprio significante é veiculado por meio de um som. Este som não é apenas aquele que diferencia uma palavra de outra, mas também aquele que diferencia a mesma palavra dita por diferentes sujeitos nas cadeias associativas de seus discursos. “O som é a lavra da palavra” (Quinet, 2019, p. 81). Isso implica pensar a dimensão real da voz, a música do sujeito, enquanto existência sonora pura na sua origem e enquanto o que se perde. Eu diria, aliás, que perde mas não toda, para que advenha o significante. O sujeito implica a sua *origem musical* à sua nova forma falante. É em razão de sua musicalidade que a voz subjetiva o corpo. O som possibilita o sujeito falar, e ao falar o sujeito retoma esse som para se remeter ao que fica fora do que porta o sentido das palavras. Dessa forma, associa musicalidade ao objeto *a*. Segundo Porge (2014), a cadeia falada, audível, carrega com ela a voz do silêncio, a voz como objeto *a*.

Segundo Maliska (2012), diferente do discurso, que se inscreve na via do significante, a voz representa a dimensão pulsional do corpo. A voz sem fala aponta para o real e apresenta um caráter muito mais pulsante. A voz é corpo, na medida em que é objeto que falta, mas que revela uma pulsionalidade. Ela se corporifica enquanto objeto *a*, e, como corpo, ela vibra. “Neste sentido, a voz também pode ser entendida como (a)fonía, sendo o som do corpo, um corpo que vibra, que murmura, que exala sons que produzem cacofonias, disfonias e afonias” (Maliska, 2012, p. 74). A relação da voz é, antes de tudo, com o corpo, com a incorporação do objeto, que, por faltar, faz emergir a fala, estabelecendo a cadeia significante. O simbólico

causa efeitos na voz, desnaturaliza o corpo e marca o sujeito para além da linguagem. A voz incorporada é sensível aos significantes, e o que soa no corpo do sujeito revela sua singularidade. “Há um ser soante antes mesmo de ser falante, ou seja, há um soar no ser falante” (Maliska, 2012, p. 78). O sujeito se articula com o sem sentido quando vocaliza mesmo sem falar, quando enuncia mesmo sem um enunciado, e com isso o som vocalizado se aproxima mais da musicalidade que da linguagem. Para Maliska (2015), a pulsão invocante, a partir da voz e das escansões, atua na construção do fantasma que faz suplência diante da relação de falta com o outro, fantasma este que demarcará a posição do sujeito frente à vida.

Retomo aqui o caso de Nádia, a boneca rejeitada. Usando de seu tom irônico ela falava na sessão como em um pensamento em voz alta, um diálogo consigo mesma em que colocava perguntas alternadas com respostas também de um jeito caricato, com a intenção de ser engraçada no seu próprio sofrimento. Recorrentemente sua pergunta era “o que me falta”, ou “o que falta em mim”? Na ausência de respostas à sua pergunta de vida, deixava soar, sem palavras, a sua dor, em uma dimensão pulsional do corpo. Os sons que ela emitia para além das palavras banhadas pelo seu traço de ironia revelavam dor. Assim como alguém que sofre de uma dor física, com um machucado ou ferida aberta que arde, Nádia mordia os lábios, os espremia entre os dentes e alternava entre “shshsh”, “aaarr”, “uuu”, fonias sem sentido, mas cheias de pulsionalidade. Sons que revelavam sua dor estrutural, a dor da perda e a dor de lidar com a falta. A verdade de sua dor psíquica se fazia presente por essas sonoridades que escapavam à sua frequente tentativa de fazer piada. Da posição de desprovida, rejeitada e engraçada, disse: “fica lá a namorada do Chucky<sup>3</sup>, já virou assombração!”, podendo desta vez questionar sua fantasia: “como pode uma coisa tão idiota reger a vida da gente desse jeito?”, se referindo ao fantasma de ser a boneca que esperava pelo desejo da mãe.

---

<sup>3</sup> O boneco personagem do filme “Brinquedo Assassino” (1988).

Entendo então que a dimensão musicante da fala, o modo como o sujeito faz a ligação entre o não-sentido e o sentido, diz de sua posição e de seu sintoma. Portanto, há algo que se produz e/ou que se resiste na fala. Ao falar, o sujeito enoda borromeanamente a linguagem, sua imaginarização sonora e o real pulsional da voz. São esses os três registros da voz. A voz como objeto coloca em ação a pulsão invocante presente na fala, e isso movimenta esse enodamento. A voz é o indizível diante da carência de um significante, é parceira do silêncio e da falta de garantia do Outro e, enquanto objeto *a*, adquire o estatuto de um mais-de-gozar. Desta forma, a voz que escapa à significação é objeto da pulsão que serve de empuxo ao real da fala. No seminário 23, Lacan nos diz que “as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer” (Lacan, 1975-1976/2007, p. 18), e ainda, no seminário 10, que “a voz, portanto, não é assimilada, mas incorporada” (Lacan, 1962-1963/2005, p.301). Ele considera a música do *chofar* no ambiente da sinagoga como substituta da fala com função de dar à angústia uma resolução. Nesse sentido, a musicalidade da fala também se aproxima desta função de dar resolução à angústia. Ela pode, ao menos, anunciá-la.

A voz é não capturável, mas provoca uma fenda, uma abertura no sujeito constituído pela entrada na linguagem. A voz engendra a articulação dos três registros, que se conectam, mas também divergem. Na sua dimensão real, ela é pulsional, sem representação e sem regulação simbólica e imaginária; é corporal e também é sonora. Mesmo antes do advento da fala, e sobretudo depois dela, o sujeito porta o real da pulsão na musicalidade de *lalangue*, como uma condição própria do sujeito, como um saber do real. Essas marcas particulares do sujeito soam, guiadas por sua dinâmica pulsional, em seu discurso musicalizado e em toda sua produção sonora. É com enfoque neste registro, na dimensão real da voz, audível nos *traços musicais* e em toda expressão de musicalidade, que sigo caminhando neste trabalho.

## 2 Sou onde não falo, canto

*Se há um parentesco entre a fala e o canto, qual será ele?*  
(Didier-Weill, 1999, p. 9)

Bem cedo em sua obra, Lacan (1957-1958/1999), no seminário 5 sobre *as formações do inconsciente*, já apontava para a ideia de que no decorrer de um discurso o sujeito almeja dizer uma coisa, mas produz algo que ultrapassa o seu querer, “que se manifesta como um acidente, um paradoxo, ou até um escândalo” (p. 54). O discurso se esforça para manter-se como semblante, mas existe o real que surge na passagem ao ato, o que só acontece por acaso. Existe, portanto, uma hiância em que o discurso está implicado. Não se pode sair dessa hiância, visto que não existe a metalinguagem, não há a verdade sobre a verdade, o Outro do Outro não existe (Lacan, 1971/2009).

Segundo Lacan (1957-1958/1999, p. 95) “quem diz alguma coisa, ao mesmo tempo diz mais e diz menos do que deve dizer”. A produção em palavras formula algo no discurso que tem uma distância entre o querer dizer e o dizer, na medida em que o sentido carrega uma intenção. A abordagem do analista consiste em “captar o que é dito para além do que se quer dizer” (Lacan, 1957-1958/1999, p. 169). Segundo Maurano (2015, p. 94), “a música torna audível o inaudível que nos habita, isso que está silencioso nesse estranho que é o sujeito do inconsciente”, ela se remete ao mais de gozar. Assim, o sujeito empresta sua voz ao desejo, que, ao menos assim, pode ser escutado e manifestado.

Retomo novamente Vivès (2012), que nos chama a atenção para as duas faces da voz, sendo uma a gozante que persegue insistentemente o sujeito e, a outra, a que busca pacificar com a lei. A voz, como vimos, possibilita a fundação da fala, é o suplemento vocal e a origem dela. A voz excede e resta da instauração da lei. Porém, a lei sem a voz é palavra morta, não leva à subjetivação, ela precisa do ponto de gozo possibilitado pela voz para que o sujeito

advenha. Vivès (2020, p. 71) apresenta o aforismo: “a voz sem a lei cai no gozo mortífero, a lei sem a voz permanece letra morta”, ou seja, “se a voz precisa da lei para ter direito de cidadania, a lei precisa da voz para se fazer ouvir” (Vivès. 2020, p. 203). A voz, portanto, é arriscada, pois pode perturbar a palavra com o gozo, mas é também necessária, pois, por sua própria sedução, possibilita o investimento na palavra. A lei é necessária para impedir o sujeito de se reencontrar com a Coisa, para que a voz do Outro permaneça em seu lugar. Porém, a lei, para ser subjetivante, precisa da voz para existir, necessita deste ponto de gozo para operar. A instauração da lei, da palavra articulada, se apoia na incorporação, na infiltração, do resto do gozo absoluto da voz. Destaco, então, a ambivalência fundamental do sujeito com a voz: ela pacifica servindo de suporte ao verbo da lei simbólica, mas também ativa os mecanismos pulsionais com os desafios do gozo.

Como nos diz Soler (2019), em seu livro *O em-corpo do sujeito*, não é apenas exclusão o que há entre verbo e gozo. Existe uma operação de mortificação, de perda, ao mesmo tempo em que há o signo do ser do sujeito, mesmo que seja um signo de ausência. Neste processo, corpo e *lalíngua* passam a coabitar, e é preciso a incorporação para que *lalíngua* se converta em corpo simbólico, o corpo do *falasser*. Soler (2019, p. 283) ressalta que “por um lado, o gozo se manipula com significante, porém, inversamente, ele se infiltra no campo da linguagem. Poderíamos evocar a ubiquidade do gozo”. Segundo ela, o discurso faz um envelope protetor do efeito traumático do real que emerge: o discurso envelopa o real. A língua é permanentemente tomada pelo gozo, este, por sua vez, agencia a fala e os significantes. Soler (2012, p. 41) determina que o problema é “saber como uma língua morta pode operar sobre o vivente, traumáticamente”. Entendo, a partir disso, que a vitalidade da língua é mantida pelo gozo intrínseco à musicalidade que lhe acompanha.

O que faz a lei funcionar é o testemunho que a musicalidade da voz dá de que algo foi perdido, mas que também continua a atuar. Este testemunho se efetiva pelo sonoro atuante no

corpo como algo que escapa e atravessa a linguagem. O modo como o sujeito organiza a voz incorporada, o modo como faz para deixar soar um resto de gozo, diz de como ele assimila a lei, como ele assenta seu caminho para conciliar gozo e lei. Pensemos sobre esse aspecto sonoro e audível que acompanha o sujeito, que com seu falar cantante, desfruta de sua voz ao mesmo tempo que se submete a ela.

## 2.1 *Lalangue* e o canto da fala

*Lalangue*, esse neologismo lacaniano, se refere à prosódia que subverte o padrão da língua. A linguagem, que de início não existe e que não é apenas comunicação, tenta dar conta de *lalangue*, é um saber sobre ela. Antes de falar, a criança expressa sua lalação, em que há gozo. O que o Outro consegue invocar do sujeito, a princípio, é sua música, pela lalação sem palavras, visto ser também por este meio musical que este Outro vai ser tomado pelo sujeito. Antes do sentido do que lhe é dito, importa à criança a música do que se diz a ela. Apenas depois, a criança irá tomar a palavra que lhe foi veiculada pela música do Outro. Cabe pensar que o sujeito desenvolve primeiro seu canto, e apenas depois sua fala. Assim, entendo ser pela musicalidade de *lalangue* que o então sujeito falante poderá cantar seu gozo.

Segundo Lacan (1972-1973/2008d), o ser falante sofre os efeitos de *alíngua*, que articula coisas que ultrapassam o saber do enunciado e o efeito de sentido. O inconsciente testemunha este saber que escapa ao sujeito, é um saber fazer com *alíngua*, o que é mais do que se pode dar conta por meio da linguagem. O inconsciente estruturado como uma linguagem sustenta uma hipótese sobre *alíngua*, na medida em que extrai dela o que é do significante.

O significante-mestre é o Um encarnado em *alíngua*, é o que resta entre fonema e palavra. Lacan (1973/2003) debate o seguinte: “será que o inconsciente implica que se o escute? A meu ver, sim” (p. 517). Considero que Lacan nos indica assim a materialidade sonora

como fundamental ao inconsciente e como meio de abordá-lo. O que se pode escutar do sujeito, desprendido do sentido das palavras, com o estilo que ele tem de se fazer soar, muito pode revelar dele e a ele. Quinet (2019) denomina como inconsciente musical o saber fazer sobre *lalíngua* que se ampara na musicalidade e nos efeitos sonoros, enfatizando o *nonsense* da língua.

Em *Televisão*, Lacan (1973/2003d) retoma a diferença entre signo e significante, ressaltando que o significante tem *lalíngua* como bateria, de forma que cada palavra pode ter uma quantidade grande de sentidos, diversos dos determinados pelo dicionário. *Lalíngua* é a condição do sentido. Retomando Quinet (2019), em seu livro *O Inconsciente teatral, Psicanálise e teatro: homologias*, ele relembra o homem dos Ratos para exemplificar que o tom utilizado ao falar pode transformar o sentido das palavras. Neste caso freudiano, o menino utiliza de palavras banais emitidas com ódio, o que as tornam xingamentos. Desta forma, uma mesma palavra pode significar qualquer coisa: “é a enunciação que confere a significação” (Quinet, 2019, p. 97). Para Quinet (2019), a música da fala do sujeito permite a ele escapar do autoritarismo proposto pela palavra. A ironia é um bom exemplo em que o uso da musicalidade pode inclusive inverter o sentido de um signo. Um “não” dito com tom irônico pode indicar uma afirmação, com veemência ainda maior que o seu correlato direto omitido - o “sim”, “claro que sim”.

*Lalangue* se remete a um resto fora da simbolização, que deixa o discurso com a possibilidade de ser considerado de forma diferente, ressaltando a falta inerente à estrutura: “A prosódia é a tradução acústica da enunciação. Ela diz mais do que o conteúdo do texto (enunciado) do que o ser falante gostaria de ter dito, isto é, ela é portadora dos elementos mais inconscientes da situação” (Catão, 2009, p. 132). A prosódia abala a relação do sujeito com o simbólico; sua musicalidade e entonação destacam seu valor não linguístico e expõem a dimensão de sentido, ressaltando o componente real que vai além do puro enunciado.

Organizado como linguagem pela cadeia significante, o inconsciente sofre recalque feito pela barreira da língua, e isso impede que o que lá habita tome a palavra. A língua interdita o gozo, que fica impedido de ser apreendido ou articulado pela linguagem. A pulsão enfrenta, portanto, a problemática do limite entre o corpo e a linguagem. Lacan (1974) afirma que *alíngua* veicula a morte do signo, pois o corpo fala enodado pelo real que goza de objetos derivados do objeto *a*. Segundo Porge (2014), *lalangue* designa a “integral de equívocos de que é composta a língua materna para um sujeito, que determina o funcionamento do inconsciente, tanto em seus tropeços quanto em seu mergulho no gozo do corpo” (p. 79).

Soler (2012) comenta, a partir disso, que *alíngua* não é da linguagem, nem é da estrutura do discurso, ela é uma infinidade de diferenças e equívocos que não tomou corpo, que não se encaixa na estrutura do aparelho verbal. Para Soler (2012), ao darmos ênfase à *alíngua* passa a nos interessar a *alíngua* do Outro, a língua que se ouve provinda do Outro. Faz-se, assim, um deslocamento do Simbólico ao Real, pois *alíngua* é Real, está fora do sentido e da cadeia, está ligada ao gozo. O significante ganha um novo lugar, visto que fora da cadeia ele é real. Daí a teoria lacaniana de que falar é gozar, tendo *alíngua* operando sobre o Real em uma experiência de um corpo que goza.

Quinet (2019) nos diz que “*lalíngua* é composta pelos significantes de gozo mais sua musicalidade” (p. 338) e discorre de forma bastante interessante e bonita sobre como isso se dá com o bebê, que compõe sua lalação a partir da língua materna que lhe é falada, bem como a partir da forma como é ouvida. O fala-a-ser tem seu próprio jeito, sua própria música, de captar a enunciação:

Cada ser humano, como ser falante, nasce e cresce recebendo a ‘chuva’ – de pequenas gotas até enxurradas – da língua em que nasce através das pessoas próximas, e vai dela se apropriando e constituindo a sua língua, a começar pela *lalação*, onde a musicalidade com seu ritmo, cadências, entonações, graves e agudos permite à criança expressar seus

desejos e afetos, que vai do júbilo ao ódio, da tristeza à exaltação... Há um gozo contido na *lalíngua* com seus efeitos de chuva e até mesmo da enxurrada que deixam sulcos, marcas, leitos no ser humano fazendo de cada um, um ser arrebatado e traumatizado pela ducha da sonoridade e do sem sentidos e dos enigmas da língua na qual ele se banha (Quinet, 2019, p. 209).

Essas marcas deixadas pela sonoridade da *lalangue* materna na qual a criança se banha são aquelas que ajudam a compor o *traço musical* presente na musicalidade singular com que o sujeito cantará a língua. O gozo veiculado pela sonoridade deixa sulcos e serve de empuxo à tentativa de retorno e repetição. Assim, associo que algumas das sonoridades do *traço musical* revelam a *transgeracionalidade musical*, evidenciam que algumas das suas marcas sonoras provêm da experiência com a musicalidade ouvida do Outro, mas em uma interpretação única e singular. Assim, podemos pensar a sonoridade típica de cada sotaque, por exemplo. Para além de lidar com a musicalidade que escuta da cantoria do outro, vale incluir que o sujeito precisa se localizar também na sua própria sonoridade, na *origem musical* de seu próprio corpo cantante.

Didier-Weill (1999) se questiona sobre qual é a relação que o sujeito mantém com o seu musical, esquecido para advir como falante. Ele entende que o sujeito pode se remeter à sua origem inesquecível, pois o real inaudito do inconsciente pode ser “levado à existência pelo som” (Didier-Weill, 1999, p. 26). Segundo ele, quando não há nada mais a se esperar da fala, do sentido da fala, seria o som o último recurso a invocar o inesperado; seria o espírito da música o “invocador do tempo absoluto” (Didier-Weill, 1999, p. 64).

A articulação constitutiva entre real e simbólico é feita a partir da inscrição do canto singular da mãe, por suas marcas sonoras, que são do campo da letra, do real e não do significante, segundo Maliska (2012). São traços sonoros e ritmos que compõem a fonação de *lalangue*, do campo do real; são diferentes, portanto, dos fonemas da fonação presente na língua

do universo simbólico. Fonemas são divididos por uma coletividade; já em *lalangue*, os sons não se ligam ao sentido, são singulares, fora da linguagem: “O som da *lalangue* é um real que foracui o sentido, um real que não está em relação alguma” (Maliska, 2012, p. 79). O som de *lalangue* constitui o sujeito com sua marca de singularidade, por ser som da ordem do real inapreensível, som do gozo da fonação.

Como exemplo de sons que não se ligam ao sentido, mas que compõem as marcas singulares do sujeito, me recordo de uma professora colegial que, em meio a sua fala de ensinamento, quando demonstrava domínio do conteúdo ministrado, apresentava invariavelmente um som interrogativo: “hum?”. Era uma característica repetitiva, marcante e curiosa, a ponto de ser imitado de forma cômica pelos alunos. Esse *traço musical* de interrogação lhe invadia a fala, em alguns momentos mais de uma vez antes de concluir uma frase, não dependendo do seu sentido. Parecia mesmo um *cacoete* de fala. Não sendo um exemplo clínico, deixo de lado qualquer tentativa de interpretação, ressaltando apenas que esta professora se faz lembrar, ainda hoje, por esta marca sonora singular. Dela nada sabia, ouvia apenas essa musicalidade de *lalangue* que invadia sua fala e que por sua repetição dava indícios de seu gozo.

Harari (2008) refere-se à *lalangue* como “nós fônicos triviais e elementares” (p. 68) provenientes do registro da língua materna, por suas emissões cantaroladas, que de forma recorrente formam marcas e relevos predominantes na *falagem*<sup>4</sup> de cada um, visto que a língua é aberta e inventiva, aceitando lugares novos para as palavras. Com isso, Harari desenvolve uma postura diante da linguagem em que se dá ênfase ao sônico, ao gozo fonante, o que “nos

---

<sup>4</sup> Esse termo “falagem”, utilizado por Harari (2008, p.67), é um significante criado por Lacan (1974-1975), no seminário 22, na tentativa de afastar a divisão entre linguagem e fala, ressaltando a importância, para o analista, dos significantes para além de seu significado, sendo que na estrutura do discurso está inclusa a singularidade dos acontecimentos e suas falhas.

conduz a privilegiar o ritmo, a eurritmia, a rima, a assonância, a consonância, a cadência, o compasso, enfim, a musicalidade” (Harari, 2008, p. 54).

Também Maurano (2015) destaca a prosódia, o envelope musical que acompanha a produção da fala, como o modo particular como cada um se acomoda na língua materna e que permite entrever o sujeito em seu modo de se haver com *lalangue*. Para ela, a entonação revela o gozo e o modo como o sujeito suporta os efeitos da fala, ao enunciar e ao ouvir-se.

*Lalangue* dá continuidade, ao invés de oposição, entre o que pode ser enunciado e o que não poderá ser enunciado. A linguagem não dá conta de toda experiência, o resto permanece entre corpo e linguagem no território do sensível. Diante disso, Lacan (1972/2003), em *O Aturdido*, desenvolve a tese da interpretação como equívoco, em que se faz necessário considerar a polissemia, a pluralidade de sentidos colocados na materialidade sonora das palavras. Como um dos equívocos possíveis está a ambiguidade pela homofonia, impossível pela ortografia, fazendo aparecer algo latente no enunciado, revelando um não dito pelo sujeito impossível de saber.

Agora, de uma experiência clínica, trago a homofonia que se fez presente na seguinte construção: “Não sei porque, mas eu hesito/exitó”. Este paciente tinha como queixa central o fato de não conseguir ser espontâneo e não conseguir gozar plenamente de seus momentos. Percebia que apresentava um sorriso torto, escamoteado. Se via travado em qualquer situação em que o usufruto de algo poderia ficar evidente, como uma viagem, uma festa ou algo bonito para contemplar. Mesmo sendo um sujeito ativo em suas conquistas profissionais, vacilava ao receber qualquer elogio ou reconhecimento. Ele se fazia ouvir em “eu hesito”, conjugando o verbo hesitar, no sentido de demonstrar receio, ou “eu exitó”, conjugando o verbo exitar, no sentido de obter êxito? Guiados justamente pela escuta desta homofonia, foi possível evidenciar o quanto a junção dos correlatos homofônicos anunciaria sua verdade. Seu êxito lhe trazia hesitação, pois sucesso seria acesso ao gozo. Ele hesitava o êxito, como quem hesita o gozo.

Se livrar do êxito, negando-o ou minimizando-o pela hesitação, seria uma forma de manter distante o campo do gozo, revelando seu posicionamento propriamente obsessivo.

Lacan, em “A terceira” (1974), nos ensina que é a partir de *alíngua* que se deve operar a interpretação, pois ela veicula a morte do signo, ela joga com o gozar, já que se fez deste gozar. O analista supõe saber que o inconsciente se articula com *alíngua*, que é o corpo que goza por estar enodado com o real. Entendo que quando Lacan adverte sobre o valor de *lalangue* para a interpretação, ele também inclui a noção de musicalidade, pois esta compõe *lalangue*. Retomo aqui a ideia de que o analista faz *suposição de musical no sujeito*, supondo que no corpo algo pulsa sonoramente e isso que escapa *ao* sujeito, por não ser algo passível de domínio, e que escapa *do* sujeito, porque é o sujeito quem profere, pode transgredir e exceder o sentido das palavras. O sujeito se coloca muito mais pelo que ressoa do que pelo que diz, e o analista considera e atua a partir disso.

Lacan (1972/2003) elabora a questão do dizer escapar ao dito, de o dizer vir onde o real comanda a verdade, e ainda se questiona: “mas não pode haver também um dizer direto?” (p. 453). Penso esse dizer direto como o dizer da música, como um dizer que não requer o enunciado, que prescinde do significante. A musicalidade está no dito e inclusive pode subverter o seu valor, mas ela não requer sempre esse conector. Ela se faz viva em sua própria existência, ela extravasa qualquer limite semântico e pulsa por si só no corpo que a comporta. Questiono inclusive o termo *dizer* da música, pois talvez ela não tenha essa pretensão. Atribuir um dizer à música é demanda nossa por buscar nela algum sentido, mas ela mesma não se propõe a tal fim, ela simplesmente ultrapassa esse limite e se dá a ouvir, e por isso seria direta. Por exemplo, as tosses, os suspiros, os pigarros, as bufadas, que podem compor a musicalidade do sujeito, não se dão a ouvir ligadas a algum significante, simplesmente acontecem como *atos sonoros* sem conexão a algum dito. Acredito ser a presença direta do real colocada a soar. A isso denomino *dissonância*.

O canto do sujeito profere para além de seus significantes; ele transmite o real e deixa transparecer o que com palavras não pode ser dito. Com a musicalidade, existe a possibilidade do retorno ao sem sentido, à voz inesquecível perdida no encontro com o simbólico. Por meio da condição musical, tomando este campo pré-linguístico sobretudo no processo analítico, pode estar denunciado algo sobre o sujeito. A operação analítica muito se vale desse privilegiamento dos *atos sonoros* em detrimento da trama significativa. A singularidade sonora, a musicalidade do sujeito, dá indícios sobre suas formas de gozo: sou onde não falo, canto.

## **2.2 Ser cantante: corpo, musicalidade e gozo**

O sujeito falante tem um corpo pulsional, seguindo a tese lacaniana das pulsões como efeito de linguagem. Como efeito da incorporação da linguagem, se tem a subtração de gozo. O corpo do sujeito falante perde parte de seu gozo. Lacan (1970/2003), em *Radiofonia*, utiliza o neologismo *corpsificação* para se referir justamente a essa incorporação da linguagem sobre o gozo. O corpo é uma produção da linguagem, é habitado pela fala, não sendo, então, da natureza. Como nos explica Soler (2019), no ser falante, o organismo se transforma em corpo sintomático e pulsional, sendo o produto do discurso. A linguagem desnatura e modifica o organismo animal. Por meio da fala, a linguagem se aloja no corpo, que, por sua vez, é habitado por ela. É pelo que se diz e pelo que se escuta que a linguagem opera sobre o corpo. Após *corpsificação*, resta a libido que se apanha fora do corpo na atividade pulsional.

Diante do enlaçamento borromeano, destaca-se que o corpo participa da economia do gozo, primeiramente, pelo registro imaginário, que constitui um modelo de unidade de corpo. O corpo falante, termo utilizado por Lacan (1972-1973/2008d), por sua vez, é resultado da ação do simbólico. Da união da fala com o corpo, surge a ideia de *falasser* lacaniano. O sujeito falante, como efeito do paradoxo de advir ou não advir diante da palavra, permanece

indeterminado porque se mantém ligado ao “mais-além” do princípio do prazer. O gozo presente na fala advém justamente da possibilidade de apenas semi-dizer a verdade, pois algo permanece por trás do que não se pode ouvir nas palavras.

Em *de um discurso que não fosse semblante*, Lacan (1971/2009) diz que falar significa a divisão entre o gozo e o semblante: “a verdade é gozar de fazer semblante” (p. 141), e o semi-dito da verdade passa pela alternância desses pontos. O saber da verdade é o saber do inconsciente, que tem como condição a linguagem, o Outro como furo e como o lugar onde a fala funda o pacto para suprir a não relação sexual, para que o discurso seja mais do que aparência. Interessante o fato que Lacan (1972-1973/2008d), neste sentido, nos sugere em relação à fala: “vocês prestarão atenção nas ressonâncias” (p. 122).

Se o saber da verdade é o saber do inconsciente e o inconsciente pode ser ouvido, pode ser levado à existência pelo som como abordado ainda há pouco: o saber da verdade é um saber musical. Dito de outra forma, a musicalidade, esse musical perpetuado no sujeito, porta a verdade sobre o sujeito. Retomo a indicação de Lacan para dizer que a verdade posta na fala se faz aparente nas suas ressonâncias.

Ao falar, o sujeito se distancia do gozo absoluto e se depara com a defasagem da linguagem. Leite (2007) apresenta a relação de parasitagem e reciprocidade entre a dimensão do gozo e a linguagem pela banda de Moebius, pois “não há gozo fora da linguagem ou produção languageira que não prometa, por refrear ou evocar, um gozo” (p. 116). O gozo está interditado ao *parlêtre*, pois a lei do significante intervém separando-os, mas, ao mesmo tempo, é também por esse significante que se construirá uma possibilidade de acesso a um gozo possível, o gozo fálico.

O sujeito, como ser falante preso nos discursos, se determina pelo objeto *a*, metonímico, causa do seu desejo. Lacan (1971-1972/2012), na aula intitulada “*topologia da fala*”, coloca

que somos causados pelo nosso próprio bla-bla-blá, enquanto desenrolamos nosso discurso, mais ou menos coerente, até que tropeçamos e caímos em um fracasso ou equívoco.

Vale aqui lembrar o que Lacan (1957-1958/1999) diferenciou entre um discurso vazio e a fala plena. O discurso corrente, comum, da realidade, que se amarra a sentidos já dados e que mistura ideais já aceitas, é o que ele estabelece como discurso vazio. Este é o discurso de “palavras para não dizer nada” (Lacan, 1957-1958/1999, p. 20), em que o falante cai em uma repetição, em um curto-circuito onde as palavras circulam. Mesmo que haja a tentativa de comprometimento deste discurso com a verdade, o que se revela é que a verdade é distinta da realidade, pois nesta se introduzem novos sentidos, fazendo com que “o discurso sempre diga mais do que aquilo que se diz” (Lacan, 1957-1958/1999, p. 21). Com isso, Lacan (1971/2009) destaca o que chamou de fala plena, na qual o sujeito se compromete e inclui algo equivalente à satisfação de desejo, que “só pode ser satisfeito no para-além da fala” (p. 138). A fala plena é proferida pelo sujeito barrado, pelo sujeito do inconsciente, e é uma fala cujo sujeito não conhece o sentido, embora “ele a pronuncie de todo o seu ser, de tudo aquilo que manifesta, de tudo aquilo que evoca e realiza” (Lacan, 1971/2009, p. 487). Lacan nos diz ainda que a fala plena exerce a função da *acoisa*, sendo que o falante é sempre ultrapassado pela sua fala; ele é, na verdade, falado. Entendo que é falado por falhas, equívocos, ambiguidades constituídas por *lalangue* e, portanto, também por sua musicalidade.

Nos *Escritos*, em seu texto *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, Lacan (1953/1998b) já apontava para o vazio que se faz ouvir na fala, de que a psicanálise dispõe, enquanto um para-além que o sujeito não diz, mas que faz um apelo à verdade. O discurso é vazio quando tomado apenas pelo seu valor aparente. O analista precisa suspender as certezas do sujeito e ouvir outra coisa, já que ele tem “ouvidos para não ouvir” (Lacan, 1953/1998b, p. 255).

Soler (2012) explica a satisfação estranha ligada ao blábláblá como um acolhimento pela fala do saber gozado de *alíngua*, saber que supera o que de fato se sabe. Esta é, então, uma outra função da fala, “os gozos do corpo são falantes” (Soler, 2012, p. 80). A *blablação* de quem fala vem carregada de *lalação*, sem compromisso com o significante. A repetição do sujeito no seu blábláblá tem essa dimensão de gozo.

O inconsciente é o saber falado de *alíngua*, no nível do gozo, conforme Soler (2012) nos ajuda compreender. Pelo sintoma, o sujeito consegue saber apenas um pouco sobre o inconsciente, pois, para além dele, *alíngua* é do real e foge a este domínio, é incalculável e afeta o gozo do corpo de forma singular. Fora do domínio da lógica e da linguagem, está o acontecimento de corpo, a nível do encontro entre verbo e gozo que não cessa de se escrever.

O ser decorre da fala, a linguagem o cria. O corpo, então, se desprende do ser. O *sinthoma* do *falasser* é de onde emerge um gozo que não inclui o sentido, que é do registro do real. Miller (2016) propõe que é um acontecimento de corpo que marca o gozo. O *falasser* tem um corpo, mas não é um corpo, e precisa se haver com ele enquanto imaginário e simbólico. Segundo ele, o corpo falante, o real do inconsciente que não se decifra, porta o gozo da fala, um gozo fálico, e o gozo do corpo, que fala por pulsões. O inconsciente é uma elucubração sobre *lalíngua* do corpo falante.

A palavra incide no gozo do corpo do ser falante e esta incidência significante faz do gozo do sintoma um acontecimento, que transforma e desvia o gozo natural do corpo vivente. A análise privilegia o corpo falante e seu gozo, pois este é resultado do encontro que mortifica o corpo, em defesa contra o gozo, mas que também o vivifica, marcando-o com um traçado de gozo impossível de esquecer, o acontecimento de corpo. Miller (2013) nos diz, ainda, que o corpo goza no silêncio das pulsões e, ao mesmo tempo, o corpo fala a partir disso.

Miller (2011) ressalta que a leitura analítica precisa tomar distância da palavra e seu sentido, apontando para a materialidade da escrita enquanto letra, que produz a formação de

sintomas e seu acontecimento de gozo. A interpretação tem como objetivo localizar o sintoma entre a linguagem e o corpo, reduzindo-o ao encontro material de um significante com este corpo. Desta forma, destaco a materialidade sonora como essencial ao processo da análise.

O sujeito no discurso analítico fala revelando a hiância entre o saber o que se diz e o gozo do corpo. O sujeito fala com seu corpo. Com isso, fala, na pulsão, mais do que consegue saber. “Onde isso fala, isso goza. E isto não quer dizer que isso saiba de coisa alguma” (Lacan, 1972-1973/2008d, p. 123). O inconsciente está nesta perspectiva de que ao falar com seu corpo o sujeito goza e não quer saber de mais nada, nem de coisa alguma. Esse saber é impossível e proibido, ele é apenas dito entre palavras, no *inter-dito*, nas entrelinhas, e dá acesso a apenas parte do real. Em *O Aturdido*, Lacan (1972/2003, p. 448) nos diz: “Que se diga fica esquecido por detrás do que se diz em o que se ouve”. A fala é o dito que se ouve. O dizer é tomado a partir das consequências do dito, e tem, enquanto discurso do semblante, o corpo como suporte. E “tudo que se diz faz gozar” (Lacan, 1971-1972 / 2012, p. 221), tendo como efeito o que constitui a fantasia, ou seja, a relação do sujeito, enquanto fenda, e o objeto *a*. O dizer sempre vai com o dito, que, colocado como verdade, faz o dizer ex-sistir, por não ser desta diz-mensão, *dit-mension* (Lacan, 1972/2003, p. 451).

Conforme salienta Lacan (1970/2003), em *Radiofonia*, a metonímia veicula o gozo, e assim, introduz a ideia de que o gozo está associado ao significante. Como explica Soler (2019), o significante causa o gozo e, ao mesmo tempo, “o gozo infiltra todo o campo simbólico” (p. 174). Significante, fala e simbólico são produções que se gozam.

Segundo Lacan (1972-1973/2008d), o real é o mistério do corpo falante e do inconsciente. O significante aborda parte do corpo que se simboliza e é a causa material do gozo, estando no nível da substância gozante pois há *o gozar de um corpo*. A linguagem faz o sujeito reproduzir o “em corpo ainda” (Lacan, 1972-1973/2008d, p. 52), pois “há o gozo do ser” (Lacan, 1972-1973/2008d, p. 77).

Lacan (1972/2003) também esclarece que o simbólico não se confunde com o ser, ele se suporta na ex-sistência do dizer, visto que a formalização da língua apenas se transmite com o uso da própria língua. A via da ex-sistência do gozo suporta a ideia do gozo feminino, do qual nada se sabe. Lacan se refere à crença no gozo da mulher como esse gozo a mais. Não há relação sexual, há corpo falante que quer dizer seu gozo, como em *alíngua* sem sentido, que se reproduz no equívoco na relação com o mundo.

A língua é viva porque é criada a todo instante. O inconsciente é algo particular, na medida em que cada um, ao falar, cria sua língua. A falha não é simplesmente um acaso, por trás há uma finalidade significante. O lapso diz alguma coisa sobre o sujeito para além do que ele sabe. Isso expressa a vida da linguagem, vida que se refere às pulsões relativas à relação com o corpo. Importante retomar a tese lacaniana de que “as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer” (Lacan, 1975-1976/2007, p. 18). Demarco novamente a ideia da expressão sonora, nesse improviso criado na língua viva, como uma forma de anunciar o dizer da pulsão no corpo, incluindo esses lapsos, falhas, incoerências e dualidades.

Segundo Quinet (2019, p. 41), “o corpo é a tela da pulsão escópica e o tambor da pulsão invocante”. O corpo falante ressalta o real do gozo de *lalíngua*, ao mesmo tempo em que é criado por ele. Para Quinet (2019), a linguagem atravessa o corpo do sujeito e torna presente o real da pulsão na melodia da fala, a que ele denomina melopeia. As vias do gozo circulam no corpo traçadas por meio dos significantes de *lalíngua* e sua música. Quinet (2019) chama de melopeia a melodia da fala, o que venho chamando de musicalidade. Privilegio esta última denominação por evidenciar sua derivação da palavra *música*, destacando, assim, a *origem musical* do sujeito, assim como tenho defendido ser algo anterior à própria linguagem e persistente ao sujeito já nela inserido. Diferente do sentido de melopeia, que se define por algo que acompanha uma recitação, uma melodia criada para a função de acompanhamento à uma declamação, de forma que a palavra preexiste à melodia.

Conforme Soler (2019, p.187), “corpo habita o discurso”. Como efeito da linguagem sobre o corpo, disso que denomina desvitalização, a perda faz operar a atividade pulsional, que coloca o sujeito em busca da parte perdida. Soler relembra que *Trieb* é pulsão que busca resgatar nos objetos uma perda original. O objeto compensador dessa perda só pode ser procurado do lado do Outro. Ao mesmo tempo que o sujeito procura retomar a parte perdida, ele restaura a própria perda. A insistência e a repetição pulsional se dão por esta restauração, que coloca tudo em um recomeço.

Em *Televisão*, Lacan (1973/2003d) demarca que o ímpeto ou impulso da pulsão, *Drang*, não é energia, é gozo que se extrai das bordas corporais e não se inscreve. Tenho denominado por musicalidade tudo aquilo que soa no sujeito mesmo após o efeito da linguagem no sujeito que se torna falante. Descrevi como *traço musical* uma parte da musicalidade que adere à ação da pulsão e se repete em busca de compensar a perda sofrida pelo corpo, definindo um estilo próprio de se mover em torno do objeto perdido. É a parcela da musicalidade que trabalha pela pulsão invocante. Volto então a apontar que a musicalidade vai para além de seu traço, pois outro tanto de sonoridades, para além daquelas que compõem características sonoras peculiares da fala de um sujeito, o invade, revelando a musicalidade que não passa por qualquer inscrição. Ela vem como um impulso da *origem musical*: nas bordas corporais e sem inscrição. Ela vem do campo pré-linguístico, invade o sujeito falante, mas permanece sem inscrição alguma. A *origem musical* não abandona o sujeito; ela é a sonoridade que o atravessa sem precedentes e que possibilita um gozo Outro.

Tenho discutido a ideia de que, como efeito da linguagem, há a subtração de gozo, mas não de todo o gozo. Aquele absoluto de fato fica perdido, mas para além do gozo possível como gozo fálico, temos notícias do gozo que o sujeito acessa com a experiência sonora da fala, sendo que nela a musicalidade se encarrega, ao mesmo tempo, de fazer gozar e anunciar esse

gozo. Falar faz gozar, não apenas falar como um ato simbólico, mas no seu mais amplo campo de expressão, incluindo os que acontecem no corpo como *atos sonoros*.

Me vem a lembrança de uma senhora, paciente com muita dificuldade com as palavras, que às vezes demorava para se organizar na fala e contar o que estava pensando, e fazia isso se revirando na cadeira, soando uma espécie de gemido, como quem está se esforçando para algo, e fortes bocejos, mesmo relatando não estar cansada ou com sono. Limpava constantemente com as mãos os cantos da boca como se algo vazasse desta, ao mesmo tempo em que deixava soar pequenos estalos ao remexer os lábios em movimentos repetitivos. Esses *atos sonoros*, entre estalos, bocejos e gemidos, a deixavam por um tempo considerável ensaiando e desviando da fala. Esse gozo preliminar não a apressava em trazer logo o campo dos sentidos pelas palavras; na verdade, ela parecia postergá-lo o máximo possível. Minha sensação era a de que conversar lhe custava muito, mas gozava justamente da tentativa audível de não deixar escapar pela boca aquilo que lhe comprometeria.

É falando, ou melhor, cantando sua fala, que o sujeito aparece. Entendo que é o próprio gozo, nas suas diferentes modalidades, que garante que o sujeito insista em sua fala. A materialidade vocal do sujeito mostra como ele goza. A musicalidade do sujeito faz vibrar seu corpo e veicula os gozos essenciais à dinâmica do sujeito. Acredito, então, que sua vitalidade psíquica é mantida por esta musicalidade, como o real, o saber do ser, colocado na cantarolagem da fala. O corpo falante que goza com sua musicalidade é, na verdade e antes de tudo, um ser cantante.

### **2.3 Musicalidade: o que é *Isso* que se escuta?**

De acordo com Lacan (1956-1957/1995), no *Seminário 4: a relação de objeto*, o psiquismo do sujeito está organizado pelo jogo dos significantes, mas ele também considera

que, antes que o eu adviesse, haveria alguma outra coisa, “o isso era” (p. 43), algo da ordem da pulsão que não poderia ser tocado por uma impressão do significante simbolizando-o, apesar de o significante estar ligado ao corpo.

A noção de *Isso* para Lacan (1957-1958/1999) é o que está para além das possibilidades de elaboração do desejo por meio da rede da linguagem, e “ele só se realiza no limite” (p. 139). O desejo humano é adiado indefinidamente por não conseguir ser captado pela linguagem e impede que também o *Isso* se constitua e se nomeie. O *Isso* representa a realização da necessidade primária impossível de ser conhecida, visto estar para além da elaboração da linguagem. Lacan (1957-1958/1999) retoma que o próprio Freud observou que o *isso fala*, que o sintoma “fala na sessão” (p. 337), que os barulhos que fazem parte do discurso de seus pacientes se referem à intensidade de suas dores. Sendo assim, descreve que Freud:

[...] mede pelo tom e pela modulação da fala o grau de ardor, a importância, o valor revelador daquilo que o sujeito declara, daquilo que ele deixa escapar na sessão. O traçado, a direção centrípeta desse traçado, o progresso da análise, Freud o mede pela própria intensidade da modulação com que o sujeito acusa, durante a sessão, uma intensificação maior ou menor de seu sintoma (Lacan, 1957-1958/1999, p. 337).

Lacan não nos deixa indicado com exatidão a que trecho da obra freudiana ele se refere. Mas, pelo que pude levantar, já no *Estudo sobre a histeria*, Freud (1893-1895/2016a) aborda esta questão através de suas primeiras análises de pacientes histéricas que manifestavam, além das paralisias, contraturas e conversões somáticas, questões relacionadas à fala e à voz. As alterações da fala, como as interrupções da gagueira, as tosses, a constrição na garganta, os ruídos produzidos com a boca, a rouquidão, a perda completa da voz na afonia e outras fórmulas habituais da fala, são consideradas, relatadas e definidas por Freud como sintomas, produzidos por traumas ou por questões infantis. Mais adiante em sua obra, comentando o caso Dora, Freud (1901-1905/2016b) desenvolve a ideia de que essas expressões sintomáticas têm conexão com

conteúdos inconscientes, e que por isso têm alguma significação psíquica. O mutismo histérico e a tosse nervosa de Dora, por exemplo, teriam origem na sua infância com impressões que teriam efeitos semelhantes a um trauma. Freud (1906-1909/2015) declara que as falas em si constituem sintomas e, assim como eles, fazem conciliação entre o consciente e o inconsciente.

Entendo, então, que Freud além de ser original com a “descoberta” do inconsciente, também o é clinicamente, ao considerar o sujeito na sua integralidade, tomando, por exemplo, as manifestações e os lapsos da fala como relevantes na análise de seus pacientes, incluindo como essencial a origem psíquica e somática dos sintomas, ou seja, considerando a natureza pulsional destas manifestações. No caso da Sra. Emmy Von N. por exemplo, Freud (1893-1895/2016b) descreve a qualidade de voz e de fala da paciente nos relatos diários de acompanhamento do caso: se apresentava voz alta ou baixa, se na ocasião emitira o curioso estalido que fazia com a boca, se apresentava as interrupções espásticas que a faziam gaguejar, sempre associando à condição emocional da paciente. Esses sintomas da fala, o estalido e a gagueira, tinham para Freud uma origem traumática e se tornaram um tique com um significado oculto. O estalido com a língua seria uma produção de ruído que surgiu em meio ao medo de fazer barulho, quando precisava ficar absolutamente quieta. Esses sintomas da fala lembram a concepção de *traço musical*.

Dando continuidade à relevância da voz no contexto clínico abordada por Freud, venho destacando a musicalidade do sujeito, como marcas do próprio sujeito em seu estilo de ser, pulsar e se apresentar. O *Isso* fala, logo se pode escutá-lo. Ao falar, o sujeito coloca em movimento o próprio corpo, que vibra e sente a intensidade, não do sentido do que fala, mas da música que o toma e o envolve. A pulsão é colocada em jogo neste ato que aparece na tonalidade, na qualidade, na especificidade de sua voz sonora. As palavras podem estar em contradição, em insistência com um sentido, ou em uma cadeia repetitiva, mas a sonoridade da

voz que fala, sua musicalidade, porta a sintonia com o objeto que não se simboliza ou se representa, mas se denuncia por essa outra via, do real da pulsão.

Conforme acredita Maliska (2012), a voz é uma pulsão que se inscreve no corpo e que a linguagem procura significar, ligando-a a significantes. Ela possibilita, então, a inscrição da linguagem, por ser objeto que falta. Ela está no corpo e demonstra que ele pulsa. Assim sendo, o psicanalista entende “a questão do timbre, altura, volume e ritmo não como uma mecanização, ou mesmo uma materialização da voz, mas como um corpo pulsional, desejanste, em falta” (Maliska, 2012, p. 80).

Maurano (2015) ressalta que para que o sujeito enfrente seu horror, é preciso dar-lhe voz, mais do que dar-lhe palavras. A musicalidade carrega esta possibilidade de transfigurar esses horrores no ato da enunciação. Para a autora, existe uma função musical da voz na articulação da fala, sobretudo no trabalho analítico. Isto seria sobrepor o som ao sentido, movimento que denominei como *subversão musical clínica*.

Para Vivès (2018), a voz como resto é necessária à instauração da lei e não desaparece com ela. A ressonância da voz no corpo o coloca em vibração, sendo uma manifestação do gozo relacionada à voz (Vivès, 2015). Neste caso, em que ecos pulsionais de *lalangue* afetam o corpo, a voz é também sua sonoridade e produz alguns efeitos. Vale ressaltar aqui a propriedade sonora do timbre conforme este autor.

O timbre vocal, assim como para os instrumentos, é a característica mais peculiar e individual de cada sujeito. É a cor do som de cada voz sonorizada. É justamente o que diferencia a voz de cada um, fazendo com que não exista uma voz igual a outra. É a marca individualizada do som da voz. Vivès (2018) avança ademais ao dizer que o timbre é o real da voz que resta como não tratável, como não totalmente abarcado pelo simbólico, como ponto de gozo da dimensão real anterior à lei, intraduzível, que põe em evidência a dimensão sonora e não significante do enunciado; é a “negativização do simbólico pelo real” (Vivès, 2020,

p.198). Ao mesmo tempo, em uma dupla operação, o timbre está ainda articulado à fala, ao simbólico, num chamado a advir. Para ele, o timbre é uma impressão vocal que representa o próprio sujeito. É reconhecível, mesmo que indefinível e imensurável. O timbre é a dimensão real da voz sonora em contato direto com o real do corpo, que lhe serve de receptor. A voz revela o real do sujeito.

Vivès (2018) sustenta a tese de que é pelo timbre que corpo e linguagem entram em ressonância. A voz sonora tem no timbre o testemunho da perda do objeto voz, presentificando esse objeto e denunciando o não simbolizável da voz. O timbre, por ser a dimensão real da voz, a torna singular. “Com a fala, os sujeitos conversam, debatem, decidem, contam; com a voz, em sua dimensão de timbre, o sujeito se manifesta” (Vivès, 2018, p. 46). Com isso, não se trata mais de ouvir as formulações da fala, mas sim a voz, “suas vibrações, sua textura, suas singularidades e a que isso induz naquele que a escuta” (Vivès, 2015, p. 85).

O sujeito tem seu corpo assujeitado à prosódia e à entonação. O ouvinte também inscreve efeitos desse fenômeno sonoro em seu corpo. Esse evento de fala e escuta cria o suspense da indeterminação do que a voz moverá no sujeito e no outro. O sujeito que fala permanece, à revelia, afetado por esta dimensão. As propriedades sonoras da voz como pulsão são tomadas na interface com o Outro, como efeito deste encontro. Por sua vez, elas fazem manifestar ao Outro, exteriorizam moebianamente algo da relação do sujeito com o real. A maneira como se dá esse efeito no corpo se relaciona com a organização pulsional e as suas formas de gozo. Isto muito pode servir à clínica, que quer, justamente, ouvir o dizer que está por detrás do dito.

Quando fala, o sujeito assume o fato de que se desvelará no ato da enunciação. Trabalho, então, com a ideia de que aquilo que se enuncia na fala, sobretudo na sua dimensão cantada, amparada nos recursos sonoros audíveis nas suas diversas possibilidades de expressão, diz sobre o sujeito em seu movimento pulsional diante do objeto voz.

Esse movimento pode ser inclusive de distanciamento do objeto, como trarei mais adiante na construção do caso de Lara. Sua misofonia, dificuldade de suportar os sons, e sua inflexibilidade melódica, com falas curtas, apressadas e sem grande variabilidade sonora, denunciam a necessidade de se distanciar do gozo prometido pelo objeto voz. São pelas formas de silenciamento que ela se defende da própria voz, como proteção contra a loucura. Busca o silenciamento de seu corpo, pela meditação e prática de yoga, de sua fala, pois é de poucas palavras, e do Outro, por meio da misofonia. Faz diferentes defesas contra o *Isso* que se daria a ouvir, distanciando-se do objeto por meio do evitamento de sua materialidade.

Musicalidade, o que é *Isso* que se escuta? É o próprio sujeito, que se faz vivo em seu ser cantante. A musicalidade é o que ressoa do sujeito enquanto materialidade, que em certa medida sofre com o efeito pulsional da intervenção do Outro. As nuances audíveis do que é dito estão ligadas ao dizer do sujeito, ao objeto da pulsão e ao gozo perdido. Em análise, entendo que também é preciso escutar (*ter ouvidos*) para não ouvir, considerando a dimensão da musicalidade da voz, para acessar o dizer no dito. Esse *escutar* é se deixar tocar pela materialidade que encaminha a um outro lugar, para deixar ressoar, mesmo que à revelia dele, o sujeito na sua vitalidade pulsional, no dizer de sua língua própria, escapando ao limite do dito da linguagem.

*Dar ouvidos* ao sonoro da voz em análise seria ultrapassar sua referência imaginária de significante acústico articulado ao significado e remetê-lo ao real anterior à própria instauração da palavra. Isso seria ouvir o real, ouvir o sonoro que está para o real. Esse sonoro pulsa inadvertidamente e, desprovido de sentido, denuncia o sujeito indeterminado, um sujeito com um corpo, talvez seja melhor dizer organismo, ativo nas suas mais primitivas e místicas formas de gozo.

#### **2.4 Musicalidade: ambivalência e vitalidade**

Na sua constituição, o sujeito passa pela escolha enigmática entre se deixar determinar pelo mandamento superegóico ou pelo mandamento simbólico. Constituído na linguagem, não é possível ao sujeito acessar plenamente o que está na base da palavra, pois algo fica barrado da possibilidade de advir. Diante da dívida simbólica que promove a perda e deixa o sujeito na impossibilidade de tudo nomear, se produz um resto, o objeto *a*. A mesma materialidade que o institui persiste existindo, mesmo não abarcada pelo simbólico. Desta forma, creio que a musicalidade da fala ameniza a dívida simbólica. Fazer pulsar esse resto que escapa à palavra, ou seja, dar vida à pulsão, é uma oportunidade de minimizar os efeitos dessa dívida, tornando-a suportável.

Então, diante da insuficiência do simbólico, não cessa a insistência pulsional. Algo permanece pulsando no sujeito, enquanto ele aposta nas tentativas de saída do trauma pela nomeação. A musicalidade da fala, como sua pulsão, oferece garantia da perpetuação do sim que o sujeito dá à entrada ao simbólico, que faz com que o sujeito suporte e sustente a aposta na palavra. Isso faz com que ele continue tentando se fazer audível e alcançar o Outro, ou seja, continue falando. A impregnação musical viabiliza a vida psíquica porque instaura o movimento pulsional. O sujeito insiste na fala porque ela permite e comporta uma musicalidade que é do registro da voz no corpo que pulsa. Com isso, apesar dos furos revelados pelo trauma e pelo recalçamento originário, o sujeito suporta sustentar o seu sim. Desta forma, a musicalidade impulsiona repetitivamente o sujeito para sua origem, ao mesmo tempo que o ampara e o encaminha para a possibilidade de produzir novas coisas, novos significantes. Musicalidade é, pois, vitalidade psíquica.

Porge (2014) se refere à voz como o resto que não se reduz ao significante, mas que é essencial à articulação que sustentará a passagem a ele. A voz tem um estatuto de continuidade, que a permite realizar as passagens da cadeia significante. Um significante é levado a outro

pela voz. Sem ela, os significantes são isolados e desconectados. Conforme pode-se resgatar do texto lacaniano sobre a passagem feita pelo que fica além dos elementos articuláveis que constituem a cadeia significante, essa passagem é: “o que se faz voz - nem sequer digo articulação significante, pois é possível que a articulação continue enigmática, mas o que sustenta a passagem é voz”. (Lacan, 1957-1958/1999, p. 355).

Tendo considerado a essencialidade da voz na estruturação da cadeia de significantes, fazendo as passagens de um significante a outro, destaco que a voz tem esse estatuto de continuidade, de fio condutor, de algo que se escamoteia quando o significante ganha notoriedade, mas que o mantém em relação com os demais. Na sua ausência, a cadeia sofre interrupções, deixando isolados os significantes. Neste aspecto, me refiro tanto à voz como objeto que sustenta o significante, mas também à voz como sonoridade que, com sua musicalidade, ajuda a dar sequência à fala, ou melhor, ao canto do sujeito.

Fala cantando aquele que fala perante a falta. Sem a falta, enquanto objeto *a*, a fala soa sem musicalidade. Para ser cantante na fala, a condição é ser faltante. Lembro da condição dos autistas que, não tendo constituído a voz como resto, permanecem trabalhando com os significantes de forma desconectada. Para eles, a fala não inclui um canto; eles proferem e preferem palavras desafetadas. A palavra dita sem a musicalidade da voz é desvitalizada. O sonoro da voz do sujeito, que faz essa ligação entre os significantes a que ele recorre, além de viabilizar as amarrações da cadeia, revela o seu teor. É pela cadência da voz que o sujeito canta a palavra, tornando-a propriedade particular. É guiado pelo não sentido em um fluir musical que inicialmente um significante será levado a outro.

Desta voz que fica neste *entre* significantes pouco se pode saber; temos notícias pelo que dela se faz audível. Ainda segundo Porge (2014), a voz é um resto do qual apreendemos apenas o eco, e ela é inapreensível em sua integralidade, na medida em que o que se escuta da sua sonorização não se iguala à sua emissão. No laço só se escuta o que é inerente ao eco e, por

isso, a divisão do sujeito se manifesta nesta impossibilidade de apreensão. Existe uma distância entre o que o sujeito fala e o que o outro escuta, e ainda, entre o sujeito que fala e ele mesmo, “pelo fato de que se o outro não ouve minha voz como eu a ouço, também ele não a ouve como eu a emito” (Porge, 2014, p. 87).

Não podemos negar que a voz seja essencial para pensar o que se passa no laço do sujeito com o Outro, mesmo que algo morra e sobre entre eles. Essa falta de exatidão entre emissão e escuta corresponde à falta de exatidão com o Outro. Para além da inexatidão da voz na relação com o Outro, ela é enigmática ao próprio sujeito, que não consegue mantê-la sob algum controle ou domínio. A voz escapa *do* sujeito, como um corpo que goza, e *ao* sujeito, que fala, ou melhor, canta sem saber, de fato, o que diz. Assoun (1999) escreveu: “minha voz tem seus caprichos e de que dela só possuo o usufruto” (p. 34). Pensemos sobre esse aspecto sonoro e audível que acompanha o sujeito, que com seu falar cantante, desfruta de sua voz ao mesmo tempo que se submete a ela.

Como exigência da própria vida, a voz precisa cair enquanto objeto perdido para que o sujeito advenha. O sujeito deve ficar surdo a ela, mas ela mesma não se silenciará. Deixar de ouvir por um ensurdecimento estrutural é bastante distinto de eliminar a origem sonora. A pulsão invocante encaminha o sujeito dividido para o reencontro com a voz perdida, e o faz bordejando as origens do sujeito e o seu fim. O sujeito, ao falar pelo significante em sua materialidade, se liga ao objeto voz, que faz menção à pulsão de morte.

Se toda pulsão tem a afinidade essencial com a zona da morte, com a pulsão invocante não é diferente. Ela se presentifica no inconsciente pela sexualidade e, ao mesmo tempo, não se representa. Como fundamento do real está a morte impensável. Entendo que ela não é o mesmo que silêncio; muito pelo contrário, é barulhenta, como o musical que precede a vida psíquica do sujeito, que precede a sua constituição enquanto vida subjetiva.

Tenho abordado a musicalidade, aquilo de sonoro que continua a acompanhar o sujeito depois de sua constituição, como a música, enquanto *origem musical* primária, aplicada à vida. A musicalidade seria, então, efeito da morte na vida, que controversamente mantém vivo o sujeito. A musicalidade trabalha por recuperar a origem mortífera do sujeito, a origem real, porque a pulsão de morte busca o fim do gozo da vida. A vitalidade promovida pela musicalidade está em função de alcançar o barulho da morte, numa tentativa de aproximação a ela. Para esta vitalidade, há uma ambiguidade, em um movimento de afastamento quando se associa à palavra, e de aproximação ao musical real barulhento.

A musicalidade se apresenta ao campo do Outro e se liga parcialmente a ele. O sujeito porta o significante pela musicalidade, encadeando-o de forma a evocar a escuta do Outro, tornando-se sedutor a este Outro, que também se move pelo encantamento diante do musical. Em sentido contrário, considerando o movimento de aproximação ao gozo mortífero, a musicalidade também apresenta os tropeços, os equívocos, as falhas e as intercorrências, como as gagueiras, as tosses, os entroncamentos, os pigarros, que perturbam a fluência das ligações da cadeia significante. Ela traz à tona a dimensão do fora de sentido, sendo uma face mortífera da musicalidade que invade a fala do sujeito, revelando um gozo Outro.

A voz, na sua natureza mais concreta, é antes de tudo corporal. É produzida no corpo, acontece no corpo e volta ao corpo, pela audição. A relação que o sujeito tem com o próprio corpo diz de como ele suporta o encontro do real com o campo simbólico. A sonoridade é corpórea e os arranjos que o sujeito faz com o corpo se remetem ao que faz com o real subjetivado. Assim sendo, o som da voz da fala é o som da pulsão, que oferece indícios do modo de funcionamento do sujeito e suas formas de gozo.

A musicalidade revela a forma como o sujeito se vira com a pulsão em movimento, pois ela dá vida à pulsão de morte, fazendo referência a ela. Dá vida porque somente a partir da constituição psíquica, da instauração do e no campo do Outro, a pulsão poderá existir enquanto

movimento, e a musicalidade é a consequência da natureza musical original que permanece viva, soante em seu próprio corpo, e pulsante no sujeito inserido na linguagem. Musicalidade é, pois, pulsão de morte na linguagem. A musicalidade aproxima e afasta o sujeito, com seu corpo, do gozo mortífero, possibilitando ao sujeito pulsar sem morrer. Na verdade, é disso que se faz o viver.

A ambivalência da musicalidade, essa sonoridade capaz de produzir ordem, ajudando a dar sequência ao sentido, e desordem, rompendo e dando evidência ao insabido, ao não-senso, como, ao mesmo tempo, vida e morte. Dessas duas vertentes, a primeira coopera para que o simbólico se instaure, para que o sujeito, em alguma coisa, se faça entender a um Outro, que por essa musicalidade se vê interessado. A segunda vertente da musicalidade da fala é aquela que prejudica o sujeito no seu intento de se comunicar por palavras e de se fazer entender. É aquela que acompanha, perturba, invade, escapa, interrompe e surpreende ao próprio sujeito. São sonoridades que podem estar desconectadas das palavras ou incoerentes com o seu sentido. São as raspagens de gargantas, as bufadas, as entonações descabidas ou, simplesmente, a maneira de dizer do sujeito, que cooperam para o evidenciamento do impróprio, como o estranho, ou do próprio, como característica singular.

A musicalidade é resultante desta combinação, e o analista deve estar atento à desordem, às vezes camuflada de um excesso de ordem, com o intuito de localizar a pulsão mortífera do real e o gozo que se anunciam. Essa faceta da ambivalência nos ajuda a pensar as dimensões do que venho definindo como *traço musical*, a parcela de musicalidade que se acomoda ao estilo do sujeito de soar enquanto lida com a palavra viva, e *dissonância*, a parcela que invade e surpreende o sujeito colocando-o em vias diretas com o mortífero do real.

## **2.5 Dissonância e gozo Outro**

Retomo que a parcela da musicalidade que compõe o *traço musical* do sujeito demarca seu estilo sonoro de gozar. Podemos reconhecer pessoas por essas peculiaridades sonoras da fala, visto que elas se repetem de forma insistente no sujeito, definindo seu modo audível de se mover em torno do objeto. Assim, ele se faz ouvir na forma gozosa de tocar o real da letra, colocar em movimento a pulsão invocante e, ao mesmo tempo, deixar soar em seu corpo algo de sua *origem musical*.

Para além do que soa por meio do *traço musical*, outras manifestações sonoras invadem o sujeito. A musicalidade que não faz traço, mas que causa estranhamento, surpresa e volúpia, se faz acidentalmente presente enquanto *ato sonoro* no corpo e convoca o sujeito, talvez de forma mais intensa e direta, para a sua condição de assujeitamento ao real. Ela desvela o real sem mesmo tocar na letra e sem se mover pelo objeto, pois não se dá como efeito da linguagem, prescindindo dela. Esse desvelar direto da musicalidade fora do traço é a pura existência do real.

Na teoria da música, enquanto obra artística, se define como consonância a combinação de notas agradável aos ouvidos, a união de sons de um campo harmônico que propõe alguma estabilidade. As notas que juntas propõem alguma impressão desagradável aos ouvidos são chamadas de dissonantes. Por não se enquadrarem na harmonia predominante, elas causam instabilidade e um certo desconcerto.

As sonoridades do *traço musical* causam menos espanto ou estranhamento, já que estão de certa forma mais acomodadas; eu diria, aliás que estão em maior consonância para o sujeito. Já as sonoridades da musicalidade para além do *traço musical* são mais dissonantes e invadem o sujeito de forma sem precedentes, são as mais inesperadas dentre as sonoridades e denunciam de forma mais abrupta o real. Denomino a sonoridade que excede ao traço como *dissonância*. Toda sonoridade da musicalidade do sujeito, inclusive as do *traço musical*, é única e improvisada, mesmo compondo a repetição da pulsão invocante. Porém a imprevisibilidade -

talvez eu possa criar a palavra ‘*impreaudibilidade*’ para denotar essa impossibilidade de antecipar a existência de um *ato sonoro* - é maior para a *dissonância*. Ela vem como um impulso da *origem musical*: nas bordas corporais e sem inscrição. Ela vem do campo pré-linguístico, invade o sujeito falante e permanece sem inscrição alguma. É a *origem musical* que não abandona o sujeito, que o toma e que possibilita um gozo Outro.

O *traço musical* se compõe por sonoridades para as quais o sujeito vai se ensurdecendo. As sonoridades que vão se acomodando ao estilo próprio do sujeito cantar a sua fala são aquelas diante das quais ele vai deixando de se surpreender. Ele não deixa de gozá-las, mas elas vão impactando menos, podendo o sujeito ouvir outra coisa, ouvir o sentido. Diante da *dissonância*, o sujeito inevitavelmente se ouvirá e será tomado por um estranhamento e desconforto. Invadido, o sujeito experimenta sua condição de cantante, para além de falante. Arrisco dizer que o sujeito é mais surdo à consonância do *traço musical* do que à *dissonância*.

Certo dia em meio a uma fala vazia, uma paciente, uma senhora bastante distinta, comedida em seus atos, palavras e musicalidade, se engasga, provocando uma interrupção que a faz precisar de um tempo para se recompor. Depois de instantes, o evento se repete. Ainda em meio às tosses decorrentes do engasgo, ela diz: “hoje está difícil”. Eu respondo: “difícil de segurar”. Em um primeiro plano, me referia à dificuldade em segurar engasgos, mas esta fala ganhou nela outra conotação. Adveio um ímpeto de choro intenso junto à sua dor psíquica. Bastante distinto do seu *traço musical* cheio de contenções, seus engasgos e seu choro soaram como as *dissonâncias* que a invadiram e a implicaram para o início de sua análise.

A *origem musical* é prioritariamente dissonante, uma experiência com o ilimitado do real. Antes de compor o *traço musical*, toda sonoridade parece dissonante. Também é trabalho da análise colocar o sujeito a buscar as *dissonâncias* camufladas em seu traço, tirando-o da falsa comodidade do ensurdecimento pela consonância. Desensurdecer o sujeito é fazê-lo se ouvir, abrindo-o ao efeito de um gozo Outro pela dissonância.

Retomo o exemplo clínico da paciente que se escutou rosnando, com dentes cerrados, enquanto o teor de sua fala caminhava por outro sentido. Se ouvir em seu *traço musical* a colocou diante de sua própria *dissonância*, provocando nela um efeito de mobilização de sua fantasia e convocando-a a um outro lugar em seus laços.

A análise tem como propósito possibilitar ao sujeito a ampliação de suas possibilidades, afrouxando as limitações estabelecidas por sua fantasia e suas ligações fálicas. Fazer *re-siderar* a palavra, tirando seu lugar de privilégio, e ouvir as sonoridades mais primárias do sujeito, ou seja, ouvir suas *dissonâncias*, é possibilitar a ele uma experiência de dessubjetivação. Desejosos pelas *dissonâncias*, os analistas se empenham em improvisar duetos com seus analisantes. Sigamos, no capítulo adiante, na tentativa de maior aproximação ou escuta de como isso pode se dar na clínica.

### 3 A musicalidade na clínica

Tendo se servido da hipnose como forma de suspender resistências, Freud a abandonou, conservando desta prática o fato de solicitar ao analisante que se deite no divã. Foi ao colocar o paciente a falar, exteriorizando fatos traumáticos, que Freud entendeu se dar um processo catártico em que a ab-reação se caracterizava como uma descarga emocional. Surgiu então a associação livre, que se tornou o método analítico no qual o sujeito é convidado a falar sem restrições ou sem ser submetido a avaliações, sem se preocupar com a ordem ou com a desorganização de sua fala. Para Freud, manter-se fora do campo visual do analisante demonstra a neutralidade do analista e impede a interferência de suas reações, expressas em movimentos e olhares.

Em relação à primeira tentativa de tratamento proposta por Freud, houve uma subversão em que o saber do paciente passou a interessar ao analista. Entram para o jogo as dimensões da fala e da voz. No discurso analítico formalizado por Lacan, o saber, S2, está no lugar da verdade, sustentando o *a* e interpelando o sujeito barrado, para a produção de S1. O método analítico requer que o paciente fale, mesmo que o analista saiba que o discurso do inconsciente é, antes de tudo, sem palavras e que toda a verdade não pode ser dita, sendo apenas semi-dita. Lacan (1956-1957/1995) ressalta a importância especial que tem a verbalização impulsiva, sem a tentativa de colocar ordem ou organização, na situação analítica, na medida em que ela é também uma manifestação motora.

Como sabemos, a psicanálise, tendo subvertido a clínica da ciência que privilegia o olhar e a fenomenologia dos sintomas, propõe uma clínica da escuta atenta ao sofrimento psíquico em uma nova forma de abordagem dos sintomas, de modo a incluir e responsabilizar o sujeito. A transferência possibilita, na clínica psicanalítica, a escuta do sujeito do inconsciente, e o que opera é o discurso, o modo como o sujeito conta de si, em que posição

ele se coloca e coloca o Outro. É a presença do analista, possível em diferentes modalidades, considerando inclusive a virtual, principalmente em tempo pandêmico como o atual em que ela se fez necessária, que mobiliza a transferência.

Entre divergentes opiniões sobre a presença virtual do analista, ou seja, uma presença deslocada do cara à cara do consultório, vale lembrar a emblemática frase lacaniana que nos coloca a considerar as constantes necessidades de atualização: “Que antes renuncie a isso, portanto, quem não conseguir alcançar em seu horizonte a subjetividade de sua época” (Lacan, 1953/1998b, p. 322). Nosso tempo inevitavelmente nos solicitou adaptações e plasticidades de todas as formas, e em todos os campos da vida foi necessário desenvolver novos jeitos de se cuidar, novas formas de se proteger, de se localizar, de apresentar o corpo e de estar com o outro.

Ao refletir sobre a presença dos corpos em análise, Soler (2019) articula a existência do corpo libidinal que resta e vivifica o corpo mortificado pela palavra, que é deserto de gozo. Este território libidinal é o território do analista, onde se dá a prática da psicanálise, a prática da proximidade, não necessariamente no face-a-face visual dos corpos. Para explicar tal possibilidade, ela traz a ideia de elástico pulsional, que não necessita da presença dos corpos. As vozes e olhares podem circular vindas de muito longe. “De perto ou de longe, a pulsão veicula o órgão do incorpóreo, o elástico pulsional só busca o ‘insensível pedaço’” (Soler, 2019, p. 72). Com isso, ela afirma que a relação da libido com o objeto é diferente da presença dos corpos, o que levanta a questão da função desta presença. Ela acredita que, para a circulação da fala, em que a pulsão se serve do outro, mas retorna ao próprio corpo, nada falta em um atendimento por videofone.

Não pretendo entrar neste campo de reflexão, que, vale lembrar, tem sido abordado e estudado por muitos, justamente pela modalidade *online* ter se feito necessária como medida de cuidado social em meio à pandemia. Desejo ressaltar apenas que, se a psicanálise se constitui

por colocar em destaque e privilegiar a fala, e com ela a voz como forma de se anunciar, a nova modalidade não se priva disto. Muito pelo contrário, ganha ainda mais destaque a primazia da voz por fazer a prática analítica possível.

A voz é o objeto *a* colocado em questão na análise, pois a regra é falar, e falar é colocar em ato, é trazer, em presença, a voz como som que declara que não é do sentido que se trata. Miller (2013, p. 12) salienta que: “Se falamos tanto, se fazemos nossos colóquios, se conversamos, se cantamos, se escutamos os cantores, se fazemos música e se a escutamos [...], é para fazer calar aquilo que merece ser chamado de a voz como objeto *a*”. Não à toa, a fala é a regra básica, e talvez única, da psicanálise: associar em uma fala livre. Lacan (1957-1958/1999) descreve os vestígios do discurso em um nível metonímico, onde se pode encontrar a cadeia, como associação livre, sendo ela o que permite ter pistas do fenômeno do inconsciente.

Na improvisação musical, prática desempenhada por músicos para criar melodias, harmonias e ritmos de forma espontânea, se compõe instantaneamente uma peça original. O músico, neste caso, segue alguns parâmetros musicais, mas tem habilidade e liberdade de produzir sonoridades não anteriormente pré-estabelecidas por um compositor, podendo ser único. Proponho pensar que para além da cadeia associada livremente, o sujeito compõe em sua fala na análise algo semelhante à improvisação musical. A musicalidade que acompanha a fala se dá desta forma única e totalmente original. Chamaria esta musicalidade espontânea de *improvisação livre na fala*. Cabe pontuar que, diferente da improvisação musical, a improvisação na fala escapa ao sujeito, não estando sob o domínio de sua intenção e de sua consciência.

No *Discurso de Roma* (1953/2003a), Lacan destaca o ato de fala mais como um fundamento do sujeito do que como algo da própria comunicação. Esse ato que funda o sujeito e tem os seus equívocos é o que estremece o analista. É preciso *deixar falar*, pois na fala plena

há a fatalidade de o sujeito ser também aquele que escuta, que se escuta. Ele nos diz: “... a natureza da linguagem não permite separá-la das ressonâncias que sempre recomendam lê-la com diversos alcances” (Lacan, 1953/2003a, p. 146). Entendo que Lacan aborda neste discurso justamente o que venho destacando neste trabalho: junto com a fala, ressoa, se dá a ouvir, aquilo que contém o *segredo* do sujeito. Isso que ressoa na fala e que possibilita alguns acessos é o que tenho chamado de musicalidade. Lacan afirma que “a análise não se faz em música, mesmo concordando em que nela também se dá o inefável” (Lacan, 1953/2003a, p. 171), por privilegiar o ato da fala. Mas ele também não nega, muito pelo contrário, ele admite como essencial à análise aquilo de musical que possibilita, ascende e acompanha a fala. Vale destacar o trecho em que Lacan (1972/2003b), em *O Aturdido*, faz lembrar o título de seu trabalho anterior, *Função e campo da fala e da linguagem em Psicanálise*, dizendo “ficção e canto da fala e da linguagem” (p. 461).

Sigamos com a ideia de que o dispositivo analítico conta com o ato da fala para operar, e os elementos que vêm agregados à palavra muito dizem sobre o sujeito, posto que se trata da dimensão real da voz. Diante do contínuo e descontínuo do real com o simbólico, o ato analítico contempla o querer saber e o saber que não se saberá, numa aproximação e num distanciamento sustentados pela aposta do amor de transferência.

A confrontação do sujeito com a demanda efetua uma redução do discurso na qual discernimos, nas entrelinhas, esses significantes elementares naquilo que constitui a base da nossa experiência. Assim é que encontramos as mesmas leis estruturais em toda a conduta do sujeito, no modo como ele às vezes a exprime, e até na escansão, na maneira motora como ele articula seu discurso, na medida em que um gaguejar, um balbúcio, um tropeço qualquer da fala, como me exprimir noutro lugar, pode ser significativo para nós e remeter a um significante da demanda como falta oral ou anal (Lacan, 1957-1958/1999, p. 490).

O dizer está para além do dito, vem como consequência do dito. Por isso, Lacan (1972-1973/2008d) explica que na análise se pode atingir um certo real a partir do dito, por mais “besta” que ele seja. Assim, o analista deve incitar o sujeito a falar sem hesitar. É por meio das besteiras ditas e de suas consequências que a análise se fará, em que o que se ouve não é o significado, mas o significante, que não tem relação com o significado. O significante enunciado recebe, na análise, uma leitura diferente do que o seu significado. Mesmo nas palavras de pouco peso ditas pelo sujeito, algo está implicado, há um sentido que ele vai buscar na análise e que está colocado, misticamente, na pessoa daquele que o escuta. Sobre a falha no discurso analítico, Lacan (1972-1973/2008d, p. 50) diz que “nosso recurso é, na alíngua, o que a fratura”. Os dizeres têm seus embaraços e impedimentos, ou seja, têm seus efeitos, que atormentam, agitam e comovem os seres falantes. Em *Televisão*, Lacan (1973/2003d) acrescenta que o inconsciente pode ser surpreendido naquilo que se escuta de *lalíngua* como sua “ascensão na linguagem”, ou seja, que se pode escutar para além de um feliz acaso (p. 543).

Lacan, no seminário em que aborda *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/2008b), afirmou que a pulsão invocante é a mais próxima da experiência do inconsciente. As impressões oriundas da escuta clínica fazem suscitar uma reflexão acerca do campo discursivo sem palavra e, de modo mais específico, ao que lhe precede, acompanha e transcende a própria palavra. O dispositivo analítico de escuta prevê um lugar de evidência e relevância à voz do sujeito, colocando-a no centro. A voz é aquilo que o sujeito dá ao outro ou, no silêncio, assume a presença da falta. O olhar, por sua vez, é da ordem da presença, é algo que se recebe do outro e, por isso, na análise é minimizado, para que a voz possa ser evidenciada. Lacan (1964/2008b) demarca a distinção entre o registro escópico e o campo invocante. Para ele, no primeiro o sujeito não é indeterminado, ele é determinado por uma separação que realiza o corte do objeto *a*, o que introduz o caráter de fascínio do olhar, de um apetite do olhar, o que explica o encanto pelas pinturas. O *dar-a-ver* se relaciona ao desejo ao

Outro. Assoun (1999) nos diz a respeito da interferência do olhar sob a voz: “de tanto se olhar, não se ouve mais grande coisa” (p. 13). Sobre a presença do olhar no campo transferencial, Lacan (1956-1957/1995) ressalta que o imaginário na relação do falante com o outro, apesar deste perceber, acolher e responder à fala do analisante, desempenha um papel de filtro e de obstáculo. Segundo ele, o que a imagem regula serve para fazer escutar mas, ao mesmo tempo, não escutar o que se dá a ser escutado no lugar da fala.

Soler (2019) descreve a psicanálise como uma técnica do corpo, visto que, à medida em que destaca o elemento mais-de-gozar do trabalho com a fala, ele está presente em tudo aquilo que diz e faz o sujeito. Destaco a importante questão colocada por ela, que, de certa forma, é o campo do qual me aproximo neste trabalho. Considerando que o corpo é simbólico, imaginário e real, a autora procura pensar como e se a psicanálise, operando pela palavra, acessa eficientemente o corpo na sua dimensão real e pulsional. Tentarei articular diferentes autores que se interessam e exploram essa questão, principalmente sob o aspecto da voz.

O sujeito em análise é colocado a falar, mas a fala que interessa nesta ocasião não está em acordo com a clareza, a objetividade ou o ordenamento de ideias. Conforme Maliska (2012), diferente disso, “o sujeito em análise murmura, gagueja, pigarreia, geme, diz coisas para no momento seguinte desdizer” (p. 74). O que importa não é a língua nem a fala como parte de um sistema de signos; o que está posto é a voz enquanto objeto e sua pulsionalidade. A voz, sem palavras, mostra uma falta, é aquela que apresenta uma fonação, uma hesitação, é aquela que pulsa. Nesse sentido, voz e fala estão desarticuladas. Para a prática analítica, não importa o conteúdo estruturado de uma fala, mas está em jogo um corpo com sua pulsionalidade do objeto voz, com sua fonação: grito, balbucio, grunhido.

Para Harari (2002, p. 161), “antes do que (se diz), importa ‘a música’ do que se diz”, visto que a palavra e o dizer se fundamentam na enganação do sentido. A musicalidade se encarrega de anunciar o aspecto pulsional do objeto voz, que aparece como ato na transferência

no processo analítico. Fora do campo das palavras, algo se coloca em ato na sessão. As modulações da voz marcam a borda do real da fala como algo do campo do impossível que se faz, assim, audível. A psicanálise coloca em ato essa experiência de fala na sua forma mais radical. Chamo de *ato sonoro* os eventos de musicalidade que comparecem na sessão, podendo ser expressão do analista ou do analisante, de forma a ressoarem na sua materialidade.

Sessões intensas sonoramente, entre bufadas, gemidos, suspiros, me vêm à memória. Um jovem que se queixava de “cabeça fraca” e muito cansaço, buscava sentido para sua dificuldade em se engajar nas coisas da vida. Ele contava de sua origem adotiva confusa, em que pouco lhe foi contado de sua história, ficando sem saber e sem poder contar de si. Se via desajustado em meio aos planejamentos que fazia para a vida, nada se concretizava de fato. Em meio à sua desorganização mental, vivia também em um ambiente bagunçado. Apresentava uma fala desarticulada, com dicção atropelada e embolada. Sua “moleza” e bagunça estavam presentes em sua musicalidade. Com um discurso pouco elaborado, em uma fragilidade simbólica, trazia um atropelo anunciado nos excessos de gemidos de lamúrias e lamentações. Com esses *atos sonoros*, dava-se a ouvir na sessão o seu caótico, o seu drama diante do insabido, aquilo que o enfraquecia e o deixava perdido.

Na clínica, tem-se, por esses *atos sonoros* na fala, uma aproximação com o efeito resultante do encontro traumático do sujeito entre o real e o simbólico. Proponho que a sonoridade musical expressa na fala é o próprio sujeito enquanto efeito desse impacto e dessa tentativa de amarração. Sendo assim, é possível destacar que, para o analista, a musicalidade deve ter enfoque essencial no trabalho, pois essa condição pode revelar, sobretudo no processo analítico, algo sobre o sujeito. Proponho que a posição e a dinâmica psíquica do sujeito podem ser abordadas pela sua singularidade sonora, pela forma como apresenta sua afetação musical.

Proponho pensar o que diz Lacan em *Televisão* (1973/2003d, p. 511), “a cura é uma demanda que parte da voz do sofredor, de alguém que sofre de seu corpo ou seu pensamento”.

Nesse trecho, Lacan inclui a voz em um papel ativo que passa pelo corpo e traz à tona algo da demanda do sujeito. Para além do desejo de se curar, algo dizível, o sujeito porta em sua voz o seu sofrimento e sua demanda. Será possível pensar a voz, incluindo o seu aspecto sonoro, como demanda de cura? O modo como o sujeito ecoa sua voz estaria relacionada ao modo de fazer suplência? Acredito que sim, e chamaria de *suplência musical* essa forma sonora de sofrer a perda, bordejar e evocar o objeto perdido.

A análise de Ovídio me fez refletir sobre isso. Ovídio era filho único e ficou órfão de pai ainda na infância e de mãe na adolescência, tendo vivido praticamente sozinho desde então. Seu jeito de se anunciar na análise era sempre muito breve, tímido e com reservas. Apresentava intensidade de voz baixa e fraseados melódicos “picados”. Seu modo curto de soar não propunha desejo de finalizar e concluir a fala, pelo contrário. Suas emissões, apesar de não formarem grandes fraseados melódicos, tinham um tom que solicitava a participação do Outro, vindo junto a um olhar também de convite. Seu sofrimento passava por uma carência e sua demanda era saber mais de si. Ovídio se calava para poder ouvir o Outro, para saber de si. Da posição de desprovido, apostava no objeto vindo do campo do Outro. Se abreviava para aguardar a voz do Outro, e esse era seu modo de fazer suplência. Ovídio se fazia muito mais ouvido do que boca, jogo com a homofonia do nome escolhido para lhe representar. Recorrendo ao mito da sereia, Ovídio, ao invés de tampar os ouvidos para sobreviver ao chamado gozoso da sereia, tamparia sua boca para garantir ouvir o que tanto demanda, o gozo do Outro, que viria por sua fala musicada. Enquanto analista, eu sentia necessidade de manejar a musicalidade da intervenção para não pretender dar-lhe o objeto, mas, ao mesmo tempo, não lhe abandonar em seu silêncio. Prolongar suas questões, recolocando-as em um tom modestamente melodioso, muitas vezes era a forma de não lhe oferecer nada que pudesse ser tomado por ele como resposta à sua demanda de amor e desejo em relação ao Outro, sem também abandoná-lo à falta de eco, que era a causa de sua dor. Suas pausas, marcas de sua

*suplência musical*, evocavam uma resposta, que precisava ser também musicalmente cuidada para não aderir ao lugar a que ele me convocava, um lugar muito mais condizente com o materno.

Porge (2014) ressalta que o Outro, diante do enigma de seu desejo, deixa um silêncio referente ao vazio de sua falta de garantia. A voz do sujeito se torna parceira desse silêncio, pois ela supre a carência de um significante, e neste caso a voz é o mesmo que sua sonoridade. Segundo Porge (2015, p. 57), "a sonorização da voz constituiria uma suplência, uma reparação lá onde a causa do desejo é indizível e lá onde o escrito não exerceu sua função separadora, discriminante do homo (identidade ou quase) da fonia". Neste sentido, a voz, na sua dimensão sonora, referente ao real primordial, tem o papel de sustentar o sujeito nesta condição de inaugurado, mas não plenamente contemplado pelo dizível do simbólico. O que sobra da operação da linguagem encontra uma via possível de aparição por meio desta substituição que se apresenta concomitantemente ao significante no ato da fala. Desta forma, a voz nos revela o "modo de sutura do sujeito a si mesmo em sua relação ao Outro" (Porge, 2015, p. 61).

Considero então que o que sobressai na musicalidade de cada sujeito contempla o seu modo de funcionamento pulsional, decorrente do sofrimento e do trauma derivados da inserção no campo da linguagem. O resto de *lalangue* que permanece no ato de falar pode colaborar de algum modo com a análise do sujeito. A voz se faz indispensável para o advento do sujeito, bem como na dinâmica do tratamento analítico. O modo como o sujeito lida com o objeto voz, no encontro que faz com o Outro, como lida com a perda do gozo absoluto, encaminha seu funcionamento e sua estrutura psíquica. Acredito que a voz, na sua dimensão de perda, impacta, em uma justaposição, a voz na sua dimensão sonora produzida no corpo. É o impacto do significante no real.

Conforme propõe Maurano (2011, p.53), "a psicanálise teria na dimensão musical da fala um aliado fundamental para a sustentação de sua ética", já que é importante que o analista

ouça o significante da fala, que porta com ele componentes sonoros, e não apenas o significado. Maurano (2015) se refere ao som como algo fundamental na regra da psicanálise, em que o sujeito é convocado a dizer. A potência da musicalidade da voz na fala leva o sujeito a entranhar profundamente em terreno impossível de ser acessado de outra forma. O trabalho analítico precisa abrir espaço a essa musicalidade da fala para enfrentar o horror suscitado no endereçamento ao Real, o que pode acontecer de forma transfigurada, dando voz a ele, enunciando-o. A entonação escutada revela o gozo decantado da forma como o sujeito suporta os efeitos da fala.

A musicalidade da voz na fala mobiliza o encontro entre o gozo e a palavra. Nisso que discorri como a ambivalência da musicalidade, a voz faz suporte ao significante e, ao mesmo tempo, demarca um corpo de gozo. A musicalidade da voz é parte do mais primordial do sujeito, pois é o que dele resta, e ao mesmo tempo, trabalha pulsionalmente com o objetivo de retomar a completude original perdida. Assim, ela faz referência tanto à pulsão em torno do objeto como à própria Coisa.

Maurano (2015) afirma que a linguagem não pode dizer de tudo acerca da existência, apesar de ser essencial à constituição do humano. O sofrimento sintomático decorre dessa limitação da linguagem. A música possibilita o reganhar o gozo Outro, um tipo de êxtase mítico que mitiga a dimensão traumática do encontro com o Real sem ser gozo do Outro, sem ser o gozo invasivo do Outro. Entretanto, é a partir da referência à linguagem, da qual o trabalho analítico se vale, que se pode sentir os efeitos de um mais além, de um ilimitado no sujeito. Ela aposta, então, que a voz tomada pela musicalidade transfigura o real e que o analista promove o “empuxo à fala enquanto um ato sublimatório” (Maurano, 2015, p. 96) que faz o real tornar-se algo pela criação.

Aproximo-me, então, da ideia de sublimação neste contexto. No aspecto artístico enquanto possibilidade diante do que não se pode dizer por palavras, “a sublimação eleva o

objeto à dignidade da Coisa" (Lacan, 1959-1960/2008a, p. 137). Não correspondendo à Coisa, faz semblante de ser audível ao campo do Outro. A eterna tentativa humana de reencontrar o objeto mítico da completude pode ser anunciada pela música. Assim, o gozo perdido e irrecuperável continua inatingível, mas marca presença, ganha certa significância; persegue e alcança a dignidade da Coisa.

O sujeito, por um caminho traumático, encontra um significante. O significante do recalçamento originário porta algo de infinito, como algo que permanecerá vivo, mesmo que exilado. Didier-Weill (1997b) pensa que o que os artistas fazem é justamente transmitir o inaudito e o invisível desse infinito, a Coisa, o objeto inicial perdido. Para ele, a música testemunha o inconsciente, coloca em cena o real, a ausência do objeto, e invoca a Coisa. Também para Vivès (2020), a música, extensão instrumentalizada da voz, parasita a enunciação revelando a voz e tornando-a perceptível, ligada ao gozo da Coisa vocal.

Vejo, então, que a música porta grande potencialidade enquanto recurso sublimatório diante da condição especial do material sonoro desde os primórdios da constituição do sujeito. Com ela, o sujeito transforma o que se tinha de primário em uma nova invenção. Esse movimento requer criatividade, deixando em segundo plano a questão do sentido da simbolização e priorizando a transferência do impossível do real inominável. Contudo, o que pretendo é propor uma relação entre a sublimação e a musicalidade da fala como o canto que porta o real que resta. Talvez o gozo artístico tenha efeito semelhante ao gozo do ato de falar, tocar em algo da dimensão do real. Acredito que a musicalidade da voz faz pensar que seria ela, assim como a música para os artistas, uma forma de deixar-se ouvir a Coisa exilada no infinito, como uma experiência mística e como uma criação em torno do real.

Portanto, o que tenho chamado de *origem musical*, que antecede a linguagem e é anterior a qualquer tipo de invenção, toma a condição de correspondência ao gozo absoluto, fazendo parte da essência do sujeito. Porém, ela perdura no sujeito depois da inscrição

simbólica, naquilo que tenho chamado de musicalidade do sujeito. Sendo assim, ela se aproxima do que a própria experiência analítica tem por finalidade: conseguir, pela fala, acessar os conectores do gozo. Penso, então, ser a musicalidade desse ato de fala um conector da mais alta possibilidade desse acesso. O modo como o sujeito diz ultrapassa a possibilidade de uma simples decifração em sentido.

Na análise, o sujeito encontra um outro e novo testemunho, além de uma escuta de si mesmo, de que está sob essa ascendência do real, podendo também se reinventar. Não como artista, mas como simplesmente falante, o sujeito, ao falar, canta. Pela musicalidade da fala, se coloca em sua busca pulsional pelo objeto perdido, impossível de ser alcançado, e acaba tocando e suscitando algo a mais. A musicalidade de seu canto o desvela, o coloca em uma experiência que o faz gozar. Pela sublimação, algo toma o lugar da Coisa, podendo alcançar um reconhecimento social. Pela musicalidade da fala, o sujeito experimenta algo que dele não depende e que não pode representar. Revela e vivencia um júbilo, um ilimitado que anuncia o Gozo Outro. Tocar isso em análise é possibilitar ao sujeito a sua reinvenção.

### **3.1 Musicalidade e construções sintomáticas**

Venho defendendo que aquilo que soa na musicalidade do sujeito anuncia o modo como ele se situa em sua amarração constitucional. Sendo assim, pode revelar também suas construções sintomáticas, que são, por esta via, audíveis. Em *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901/ 2021), Freud apontava para os lapsos de linguagem como anteriores às parafasias patológicas. Ele entende que os erros da fala se dão de forma inconsciente por algum elemento perturbador. Neste trabalho, Freud traz inúmeros exemplos de homofonias, levando em consideração o som das palavras e buscando interpretações para esses emparelhamentos. Mas Freud também já apontava para as perturbações que iriam para além dos lapsos da fala,

por não afetarem palavras isoladamente, mas por interferirem no ritmo e na enunciação do dito, dando como exemplo os balbucios e gaguejos.

No caso da Srta. Rosalia H., Freud (1893-1895/2016a) relata que a queixa da jovem era a de perder o controle sobre a voz. Estudava para ser cantora e sentia, em determinados momentos, uma constrição na garganta, o que fazia sua voz soar de forma velada. Freud reconhece o evento como uma conversão histérica. A jovem tinha uma vida familiar infeliz com um tio ofensivo e agressivo, do qual necessitava proteger as crianças mais novas. Precisava constantemente reprimir o desprezo e o ódio que sentia por este homem, bem como precisava permanecer calada diante do absurdo que presenciava. Assim, sentia o fechamento da garganta e perdia por completo a voz. Esta constrição de garganta diante da violência familiar passou indiscriminadamente a acometer o canto. Este é um exemplo clínico freudiano de sintomas relacionados à voz.

Vivès (2012) defende que a voz excede a significação e, por ser objeto de gozo, é lugar de construções sintomáticas. O sujeito goza de um sintoma que está na fala. A forma como o sujeito canta em sua fala se relaciona com um corpo sintomático que sofre os efeitos da linguagem singular do inconsciente e que faz suplência. Vivès (2012) observou, por exemplo, que as pessoas com gagueira, quando utilizam palavras de outras pessoas, recitando ou cantando, bem como quando estão sozinhas, não apresentam a dificuldade característica dos gogos. Quando recorrem a uma determinada entonação, que não a sua própria, ficam livres do problema de fala. Vivès (2012) aponta que a demanda em tomar posição em relação ao desejo é o que agrava esse sintoma. A articulação à dimensão da voz, da fala e do Outro é o ponto nodal da gagueira. Sendo assim, acredito que reside na composição da expressão vocal da fala um indício do que se passa com o sujeito e seu arranjo com o Outro.

Assoun (1999) nos deixa uma outra reflexão sobre a gagueira. Para ele, o gago tem dificuldade de encadear a palavra seguinte estando preso ao efeito de gozo do choque entre a

voz e a palavra. A maneira como a voz encontra a palavra ressoa sonoramente nas peculiaridades vocais desse sujeito, e revela como é para ele essa experiência psíquica.

Lier-DeVitto (2015), ao fazer também algumas considerações sobre a gagueira, ressalta o excesso de tensão no corpo e a pressão subjetiva que afetam e perturbam a música da fala. Ao falar, o sujeito convoca o corpo e se posiciona frente à língua. O gago se escuta demais e não quer se fazer escutar, pois algo do real pode invadir a fala. Sendo assim, a voz perturba o dizer. A autora avalia que a gagueira envolve a vacilação e a hesitação do sujeito frente à demanda do Outro. Segundo ela: “o sujeito carregará no corpo e na fala a marca da reprovação e a culpa de sempre fracassar” (Lier-DeVitto, 2015, p. 42).

Com essas considerações sobre a gagueira, retomo o caso de Gilson, já citado anteriormente e que será desenvolvido mais adiante. Este apresenta uma leve gagueira, além da raspagem de garganta no início de algumas frases, como se estivesse ansioso e vacilante. Isso ocorre principalmente quando o conteúdo de sua fala esbarra em algo de seu desejo, lembrando que lutar contra a pulsão invocante e desviar da castração é o seu intento. Sua tentativa é de não esbarrar no não simbolizável portado pela voz. Deixar truncada sua própria recitação pela gagueira atrapalha seu desnudamento e adia seu comprometimento. Com sua coleção de guitarras, ele se esforça em deixá-las o mais próximo possível daquelas dos grandes guitarristas; quanto mais idêntica, melhor. Nas poucas vezes em que se arrisca nos instrumentos, busca ser exatamente como os famosos guitarristas, imitando os solos consagrados deles, na tentativa de se fazer soar com a entonação do outro e não a sua própria. Assim, pela voz do outro, se livraria da gagueira hesitante que aparece também como uma marca de sua musicalidade.

Para além da gagueira, outros sintomas da fala talvez possam ser observados, sobretudo na clínica. A fala envolve o corpo e nela fica explícito o desencontro com a língua. O sujeito tenta manter a ilusão de que é fluente em sua fala, mas é persistentemente invadido pelo

tropeço, fazendo-o lembrar que há algo além. O sujeito, como diz Lier-DeVitto (2015, p. 41), “não se reconhece no que diz, e o que diz (como diz) causa perplexidade no Outro. O sujeito sabe que falha, mas nada pode fazer para evitar a falha: fracasso insuperável de recursos cognitivos perante o sintoma”. Segundo ela, a fala e a música da fala são marcadas por um sintoma, e o sujeito fica exposto à infidelidade de sua própria fala. É o que Gillie (2015) coloca como “sintoma que afeta a voz”, “cicatrizes sonoras na fala” e “ferida vocal” (p. 99), ao pensar sobre a afonia como um conflito conversivo, em que o corpo se submete ao excesso de gozo.

O sintoma é a forma com que o sujeito pode ouvir sua estrutura inconsciente. Pelo sintoma, o sujeito está condenado a obedecer a um determinismo. Conforme Lacan (1964/2008b), o sintoma é construído por uma sobreposição de significantes, tendo por base o recalco primordial reduzido a um significante. A estrutura do sintoma se dá por uma sucessão sincrônica de significantes. Já com *lalangue* e sua musicalidade, o sujeito se relaciona com a infinitude de sentido, ou seja, o real inaudito permanece indeterminado.

Lacan (1970/2003c), em *Radiofonia*, aborda que o inconsciente pode aparecer por uma enfermidade da fala. Com isso, proponho pensar as falhas, os tropeções e os equívocos da cadeia de significantes da fala como peculiaridades que incluem sua musicalidade, que se dão a ouvir por sonoridades ou silêncios que provocam interferências e desajustes. A fala deixa de ser eximamente em função do sentido. A fala em si pode ser um sintoma, pois seus *atos sonoros* nos revelam ressonâncias de um corpo que tem algo, da ordem do gozo, a dizer.

Concebo, então, a ideia de que a musicalidade do sujeito compõe as enfermidades da fala e, sendo assim, pode haver questões sintomáticas que se apresentam naquilo que se escuta. Acredito que por esta via da musicalidade, seja possível apreender algumas das particularidades do sujeito, da sua dinâmica com o Outro e das articulações feitas aos seus sintomas. Para além desta concepção sintomática que se pode ouvir na fala, a musicalidade do sujeito, com seu

*traço musical*, é *sinthoma*, como resto que revela um gozo fora de sentido, como o real não interpretável e não analisável, com o qual só se faz algo em ato.

A voz como objeto marca efeitos aparentes na voz sonora, nesta que se pode perceber naquilo que se escuta, ou não se escuta, como na gagueira e na afonia. São essas algumas formas do sujeito se posicionar com seu corpo que pulsa e goza enquanto se coloca perante o Outro. Mais adiante, ainda neste trabalho, tomarei casos clínicos na tentativa de articular as construções sintomáticas e a condição sonora da fala de cada um dos sujeitos em questão, dando eco ao seu *sinthoma*. Na transferência, surge a chance de falar diferente, de recomeçar, de esperar um significante despojado de qualquer sentido, que desperte o sujeito e que abra ao não sentido, ao efeito de furo, ou seja, ao real.

### **3.2 A musicalidade no manejo da transferência**

O inconsciente se coloca de uma forma de difícil apreensão, pois se apresenta pelas vias indiretas e desviadas no discurso. É com a psicanálise, principalmente a partir de Lacan, que se pôde pensar o inconsciente tendo a linguagem como condição. As subjetividades estão postas pela premissa essencial da inserção da dimensão do Outro. Apenas para o ser de linguagem é possível pensar em inconsciente. A análise se utiliza do aparelho de linguagem, que articula fala e significação, por sua vez sustentada pelo Outro. Este, que antecede a própria constituição, determina e oferece mensagem ao sujeito. A demanda se faz presente após a oferta do Outro, e a comunicação é estabelecida entre os dois na fabricação deste discurso em que a mensagem é decidida por aquele que ouve. A pulsão é colocada em movimento pelo Outro e pelo objeto.

A via de revelação do desejo só se abre quando o objeto *a*, como a existência radical do sujeito, pode ser situado no campo do Outro; é o que Lacan (1962-1963/2005) descreve como

a possibilidade de transferência. Enquanto o sujeito se põe a falar em sua tapeação, o analista assume a posição de tomar o *você diz a verdade* (Lacan, 1964/2008b). A transferência não se confunde com a repetição e com a restauração do que há oculto no inconsciente. Diferente disso, Lacan considera a transferência como um meio de interromper a comunicação do inconsciente; ela é, portanto, essencialmente resistente. Ao contrário de ser a abertura do inconsciente, ela é o seu fechamento. Ela faz obstáculo à rememoração e, ao mesmo tempo, presentifica a falta e atualiza a realidade sexual do inconsciente. Lacan (1964/2008b) nos diz que o sujeito se faz ser amado pelo analista, enganando-o pela sujeição ao seu desejo, falseando esse algo essencial que é o amor, o amor de transferência.

Na análise, o analista sustenta a presença do inconsciente e se faz parceiro que oferece uma possibilidade de resposta, mas sem saber a verdade sobre o sujeito, que, por sua vez, apresenta um enunciado e deixa latente uma enunciação. A escuta analítica é essa que busca ouvir outra coisa na associação dos significados ordenados em cadeia, colocados na objetividade de um texto. Na narrativa do sujeito estão os conteúdos latentes, suas regras e leis de formação, que dão acesso ao inconsciente. Não importa o que diz, o importante é dizer e colocar em movimento a pulsão. A escuta na análise opera pela flexibilização desses elementos normativos, em uma possibilidade de ampliação e reconstrução do discurso. A atenção flutuante favorece, em uma operação de releitura, a suspensão de conjecturas determinantes, o caráter intuitivo e o resgate de elementos implícitos em um movimento retroativo.

Para que a análise se sustente, o sujeito supõe no analista um saber, um saber sobre o qual o próprio sujeito julga não saber acerca de si. Mas o analista precisa esvaziar suas evidências, porque o seu saber é sempre falso. Quando o sujeito supõe o saber em um outro lugar, no analista, ele assume um não saber próprio e, ao mesmo tempo, uma possibilidade de saber. Segundo Didier-Weill (1997b, p.131), “a relação do analista com o saber deve ser uma

relação de ‘saber alegre’, pois não se espera dele que fale sabiamente do desejo, mas que fale *com desejo do desejo*”.

Lacan (1957-1958/1999, p. 489) descreve o analista como aquele que possui, como lugar da fala, um ouvido que escuta, mas que não responde. Diante desta não resposta do Outro, o sujeito será lançado à sua própria demanda, por meio dos significantes dos quais ele mesmo se tornará o sinal. Para Assoun (1999), o silêncio de transferência rompe com o automatismo associativo e encontra um ponto de real na experiência de análise, deixando ressoar o objeto. Segundo ele, a cada vez que se toca em algo de não simbolizável, se experimenta o real e a dessubjetivação, onde ficam em destaque o olhar e a voz. O silêncio do analista, neste sentido, convoca o paciente a sair do silêncio, para que ele se abra às palavras e ao que vem junta a elas.

O silêncio suportado pelo analista não é ausência de linguagem, nem ausência de intervenção, é um silêncio de esperança que invoca e convoca o sujeito a sair de seu próprio silêncio e o convida a advir. Assim, o analista também pode se fazer presente pelo seu silêncio. O corte no discurso, por exemplo, promove uma interrupção, um silêncio que revela que a verdade só existe na condição de velada. O silêncio do analista, como um ato analítico, deixa a palavra e o desejo sem significado fixo. Assim, o analista pode se deslocar e mobilizar outros lugares, abrindo-se para o eco das ações do corpo nas palavras. Diante do silêncio, o analista pode escutar outra coisa, outros dizeres, intensificando o efeito da palavra articulada sobre quem fala. O silêncio revela o que há de mais importante e que o discurso esconde; o analista tenta escutar justamente o que as palavras não dizem.

Na análise, o endereço necessário à pulsão invocante é o próprio analista - na verdade, seu silêncio, como nos faz compreender Vivès (2012). Esse silêncio não equivale à ausência de ruídos, mas diz respeito ao silêncio necessário à escuta analítica, em que o paciente é tomado como alguém que tem algo a dizer. Nesse contexto, o analista está em um laço de discurso com o paciente, mesmo que esse analista se mantenha calado. A pulsão invocante é colocada em

movimento quando o analista se silencia e se coloca a ouvir o sujeito no seu discurso sem fala. Este supõe no analista um sujeito suposto não surdo. Segundo Vivès (2012), nesta condição entra em jogo novamente o enigmático instante em que o sujeito adveio em sua relação com a voz e com o Outro. No terceiro tempo da pulsão, o do se fazer desejado, o sujeito está em posição de constituir um Outro capaz de ouvi-lo. Considero que no momento da análise, estaria em jogo este tempo, em que o analista seria o sujeito não-surdo capaz de ouvir a subjetividade trazida à tona em uma espécie de grito, de material sonoro para além de simbólico.

No encontro transferencial, o analista atua como objeto, que, diante da demanda e da falta do sujeito, é a causa do desejo. Ele porta a promessa de tamponamento da falta e de uma reconciliação com a possibilidade de desejar. Com isso, a posição do analista marca sempre uma ruptura, causando a falta de significante em relação à cadeia. O sujeito dividido poderá falar assim de sua divisão e de seu sintoma. Para que haja análise, é preciso que se coloque a voz como ponto decisivo, na dimensão de pulsão e de objeto perdido. Lacan (1968-1969/2008c), em *De um Outro ao outro*, introduz a ideia de um discurso sem fala. Assim, o discurso analítico nos permite ouvir para além das falas, nos permite ouvir voz.

Jorge (2017) faz importantes reflexões acerca do lugar e da prática do analista, que precisa reinventar, se encarregando de suspender os sentidos pela sua neutralidade simbólica, facilitando, assim, o emergir do sujeito do analisante. O desejo do analista é o desejo de ser analista, é o desejo de despertar no analisante o desejo de despertar. Para que haja análise, é preciso dar ênfase à enunciação e considerar a ambiguidade e o duplo sentido presentes na fala. No discurso, os equívocos anunciam o inconsciente e requerem a improvisação da prática analítica. Pois “quer queiramos, quer não, o inconsciente se faz presente e revela que, quando o sujeito fala, há alguma coisa que fala através dele e apesar dele” (Jorge, 2017, p. 241).

O analista deve se colocar como aquele não surdo capaz de fazer emergir um endereçamento. Assim, ao sujeito, pode nascer uma voz por meio da fala articulada, fala que

até então o invadira. Conforme Vivès (2020), é um timbre que soa enquanto ouvimos nossos pacientes com uma voz inédita, quando eles conseguem colocar em continuidade esse timbre e a fala que se dá na sessão. O sujeito não se serve da voz, mas ela estranhamente emana e assombra a fala, toda vez que a cadeia significante se rompe.

“É preciso que haja alguma coisa no significante que ressoe” (Lacan, 1975-1976/2007, p. 18). Porge (2014) comenta a passagem lacaniana colocando que o eco participa da interpretação analítica, e que a pulsão invocante tem um lugar privilegiado nesta prática diante da dissimetria entre fala liberada e escuta silenciosa entre analisante e analista, respectivamente. O sujeito leva para análise a voz que intermediou sua constituição. O desejo do analista é de dar voz ao campo da perda, que faz o sujeito tropeçar e se abrir a um outro lugar. Para isso, é necessário esse silêncio invocante que propicie a escuta. Conforme Porge (2014), a regra analítica desloca a erogeneidade para a fala e, assim, o analista faz semblante do objeto *a*, pelo seu silêncio e sua pressa. O silêncio se liga à pulsão e corresponde ao desejo. Isso se trata, para além da análise, de viver a pulsão invocante, pelo silêncio. A pausa provocada pelo silêncio e a pressa de concluir dela desencadeada podem constituir uma escansão: “O discurso pode ser portador de um valor pulsional pela escolha dos termos, suas sonoridades, o ritmo das frases..., mas também por seus silêncios” (Porge, 2014, p. 70).

Em *A questão da análise leiga*, Freud (1926/2021) coloca destaque à questão da sensibilidade do analista, necessária para considerar o que foi recalçado inconscientemente, e que advém do tato adquirido pela experiência. Destaco que Freud (1926/2021, p.250) chama de *sensibilidade auditiva* essa característica essencial, e que nem todos possuem, ao analista. Acredito que a ênfase dada por ele em ouvir algo que está para além das evidências do sentido pode ser ampliada, amparada na escuta da musicalidade da fala do sujeito.

A escuta do analista, com sua sensibilidade, se encarrega de fazer alguma construção com as manifestações diretas ou indiretas do inconsciente, colocado na fala ou mesmo no

silêncio, de forma que a voz própria do sujeito é colocada no centro. Assim como existe o feeling musical, Jorge (2017) ressalta o feeling do analista para intervir no discurso do analisante. O analista faz semblante de objeto *a* nessa improvisação diante da impossibilidade de cobrir, com o simbólico, o real da estrutura que faz aproximação pela experiência analítica. Os significantes fundadores do sujeito vão se tornando mais acessíveis a ele pelo método analítico, em uma expansão da rigidez na travessia da fantasia.

Para além da escuta analítica, proponho nomear como *acústica analítica* este estado de abertura auditiva do analista ao material sonoro do analisante. Acústica é o que faz refletir o som, e no contexto analítico, seria esse deixar ressoar e ecoar os sons do sujeito enquanto atos de gozo que manifestam as formas de lidar com o objeto e que podem possibilitar alguma intervenção e uma virada analítica do sujeito. A acústica do analista deixa ressoar nele a musicalidade do analisante, fazendo ecoar o campo do real e sua estranheza.

Lacan (1964/2008b) nos deixa claro que a interpretação de modo algum está aberta a todos os sentidos e que nem todas as interpretações são possíveis. Não é porque a interpretação visa o não-sentido que seja ela mesma sem sentido. Ela busca reverter a relação, que acontece na linguagem, do significante ter como efeito o significado, tendo como efeito um significante irreduzível feito de não-senso. O que faz com que o sujeito veja que, para além da significação, ele está assujeitado a um significante traumático, considerando que a relação do sujeito com o inconsciente tem um valor determinado pelas relações do desejo do Outro.

A função da interpretação do analista é, para Lacan (1964/2008b), um processo de reduzir os significantes ao seu não-sentido, o que auxilia, mais do que a achar o seu sentido, a encontrar determinantes na conduta do sujeito. A interpretação do analista apenas destaca que o jogo de significantes do inconsciente está em relação ao Outro, ou seja, já é uma interpretação. Ele nos diz “o analista não deve ouvir vozes” (Lacan, 1964/2008b, p. 250), como alguns analistas talvez buscassem fazer para solucionar as possíveis tapeações dos pacientes, e

traz a proposição de que temos dois ouvidos para nos fazermos surdos, ressaltando a importância de reconhecer, nas clivagens que se fazem presentes, o objeto *a*. O analista, ao “ouvir-desouvindo” poderá “recortar a diversidade das tonalidades próprias do objeto. Tornar-se-á, assim, suporte das explosões pulsionais que serão convergentes na voz” (Voronovsky, 2015, p. 148).

A interpretação mais importante, como nos lembra Soler (2019), é aquela que faz falar o *que se diga*, aquela que faz haver um dizer. Não visa a significação, o que isso quer dizer, mas visa o que se goza, fazendo revelar “o que se goza no que se diz” (p. 192). Soler destaca a interpretação e a “maneira pela qual se faz falar o analisante” (p. 192) na prática analítica no tratamento deste gozo visado.

Modo de falar inclui a estrutura de linguagem mas acrescenta algo. Na estrutura de linguagem, a singularidade se marca pelos significantes particulares e pela fantasia específica, uns e outra relativamente apreensíveis. ‘Maneira de falar’, acrescenta, penso, algo como o estilo do falar com o que isso inclui de um fraseado, de um ritmo, de uma respiração que também passa no nível do ouvido, que ele próprio implica o corpo e eleva, parcialmente às vezes, a fala à dimensão de espetáculo (Soler, 2012, p. 48).

Ressaltando esse ponto da ‘maneira de falar’, me lembro aqui da Fabíola das fábulas. Jogo com a homofonia do nome desta paciente para contar de uma mulher que se faz bastante menina ao falar de si como se contasse histórias infantis com um tom doce e sereno, com um semblante de ingenuidade. Curioso pensar que ela descrevia, com essa maneira de falar, cenas familiares cheias de agressividade e violência de todos os tipos. Infantilizada, se distanciava da necessidade de se dar conta da seriedade do que lhe ocorria, “coisas de gente grande”, assim como ela mesma descrevia, justificando seu desejo de não deixar envolver nesses conflitos as crianças da família. Falando como uma, seguia gozando do se fazer criança. Sua maneira doce

de contar dramas pesados soava estranhamente aos meus ouvidos. Foi a partir da reverberação pela *acústica analítica* que pude ouvir seu *traço musical*. Características sonoras típicas de sua maneira de falar impactavam de forma a revelarem um descabimento. Invariavelmente, sua impositação suave, sua maneira de articular as palavras e encadear as frases bastante melodiosas estavam distantes, de forma discrepante, do sentido articulado. Entrar no dueto de sua música, ou seja, improvisar com ela entoando interventivamente no mesmo tom, tom de fábula, a fez se ouvir neste desajuste bizarro, pois para entrar no tom eu precisava minimizar, ou mesmo ignorar, o valor do dito. Assim, colocava em questão a *re-sideração* da palavra. Essa *intervenção musical*, em que utilizei a sonoridade da fala, a desestabilizou pelo *desensurdecimento* à *dissonância* em seu traço, remexendo-a em sua posição.

Miller (2012), em seu texto *O escrito na fala*, retoma a questão da interpretação analítica, tendo *lalíngua* como correlato e o equívoco como lugar. *Lalíngua* serve a outras coisas diferentes da comunicação e tem por finalidade o gozo. Não tendo a comunicação como finalidade, a própria interpretação fica a nível de *lalíngua*. Miller (2012) retoma da obra lacaniana as ressonâncias da fala, que têm por finalidade evocar, e não informar, fazendo escutar o que não se diz. A interpretação seria isso: fazer escutar a ressonância que tem por referência o próprio sujeito. Por isso, ressalto a necessidade de haver uma *acústica analítica*, para fazer ressoar *lalíngua* com sua musicalidade enquanto *ato sonoro* de gozo.

Para que o analista desenvolva sua *acústica analítica*, ele precisa antes disso fazer uma *suposição de musical no sujeito*. Apenas tomando o sujeito de sua posição predominantemente musical, ou seja, considerando-o como de fato um sujeito sonoro, é que ele poderá se colocar a ouvir e a deixar ressoar, por sua *acústica analítica*, a musicalidade colocada nos *atos sonoros* presentes na sessão.

Segundo Harari (2008), o neologismo *audicionar* faz referência a algo que transcende a escuta analítica por fazer referência a um real. Audicionar *alíngua* na transferência faz, assim,

revelar a significância. Para além das leis e da estrutura, o autor destaca a necessidade de atentar-se para as singularidades do acontecimento e para as falhas que desorganizam o discurso. Tomar as “atribuições várias da fala, suas vacilações, suas gagueiras, seus tropeços, seus balbucios, suas mudanças de timbre, suas melodias não percebidas em um primeiro momento” (Harari, 2008, p. 67-68) é a que se propõe o *audicionar* do psicanalista.

Conforme Maurano (2015), a psicanálise tem uma maneira própria de operar com a fala, de forma a destacar sua dimensão musical. Há, no campo analítico, uma música própria que permite e sustenta o convite para que “se adentre nos recônditos mais insondáveis do psiquismo”, e ainda, “o sentido que se tenta compor com a sonoridade da voz vem povoar o vazio da existência, tecendo com os significantes uma rede sobre este vazio” (Maurano, 2015, p. 98). O ouvido do analista fica aberto a todas as falas, concedendo espaço à musicalidade da fala no manejo da transferência.

As modulações da voz, que aparecem em ato na sessão, sem que haja palavra, são a borda do real da fala, conforme nos pontua Rodríguez (2015). O analista se presta a escutar, então, o indizível de um gozo embutido neste resto. A análise coloca em ato essa experiência radical da fala, buscando algo que reste ou exceda como uma ponta do real, como o próprio gozo corporal vocal. “Um arranhão da garganta, uma tosse, um riso, tudo o que põe a glote em movimento, isso vem fazer sentido na sessão... farfalhar, gaguejar, balbuciar vem *marcar*, mais que uma falha na fonação... murmurar, mascar, é também fazer jogar sua intensidade” (Rodríguez, 2015, p. 178).

Adianto aqui uma peculiaridade do caso Lara, que será construído mais adiante. “Pfff” é um *ato sonoro* produzido por ela na boca, como uma marca de seu *traço musical*. Quando perde a palavra, não sabe o que dizer, emite esse “pfff” como uma experiência sonora no corpo. Esse som de esvaziamento e desaparecimento a acomete de um posicionamento de insuficiência, pouca valia, desprezo ou irrelevância, assinalando o desejo materno pela sua não

existência. Quando se refere a alguma experiência de satisfação e prazer, logo se esvazia com seu “pfff”, retornando ao seu lugar de gozo.

O trabalho analítico precisa abrir espaço a essa musicalidade da fala para enfrentar o terror suscitado no endereçamento ao real. A musicalidade não diz pelo viés do sentido e, portanto, não se coloca à interpretação, tal como a palavra. Por isso, ela porta algo para o qual o analista deve abrir seus ouvidos. Corso (2015, p. 52) afirma que “o analisando traz para a análise a voz primeira do Outro que o habita e que participou de sua constituição como sujeito”. A relação que o sujeito tem com sua música revela a sua condição determinante de relação com o Outro. A entonação escutada revela o gozo da forma como o sujeito suporta os efeitos da fala.

A intervenção do analista, quando está comandada pelo som, interrompe, cava um intervalo, no assentimento próprio do ato de falar. Trata-se de um privilégio que situamos em *ouvir a voz no texto, não o texto na voz*. Não a palavra em seu valor comunicacional, mas o gozo do real entretecido na *massa fônica tramada na linguagem* – tenta efetuar uma operação de subtração, de resto, para poder ouvir outra coisa (Voronovsky, 2015, p. 150).

Ainda segundo a autora supracitada, quando o analista faz sua intervenção por meio do som, por meio das diferenças de tom, da intensidade, ele atrapalha o poder do significante, desfazendo sua seriação. De um referencial da linguagem, ganha espaço o referencial da *alíngua*. Com a voz em lugar de objeto privilegiado, a intervenção do analista passa a dar lugar aos sons que ultrapassam o sentido. Voz se separa da palavra e põe em questão o real. Está no elemento fonológico do significante aquilo que sustenta o jogo de palavras, o trocadilho, com o qual o analista deve jogar (Lacan, 1957-1958/1999, p. 18).

Maliska (2015) ressalta que Lacan toca na dimensão fônica da constituição pulsional do sujeito em uma concepção de que a voz e a pulsão invocante fazem eco no corpo do fato de

que há um dizer, e lembra que Lacan operava nas intervenções clínicas com os restos vocálicos, as onomatopeias e os jogos homofônicos. Para ele, se a voz está no cerne da constituição do sujeito, do seu fantasma, seu sintoma e seu gozo, ela pode, então, ser também o pivô na análise, buscando a transformação desses elementos.

Chamo a intervenção que privilegia o som de *intervenção musical*. Ela parte da musicalidade do sujeito e inclui algum *ato sonoro* do analista, incluindo seu silêncio. Não passa por uma associação entre significantes, mas mobiliza de forma direta o real do corpo do sujeito. Colocar o sujeito diante de sua própria voz, remetendo-o ao seu funcionamento diante do objeto, é provocar o seu *desensurdecimento*. Se para constituir-se, o sujeito se ensurdece ao gozo para ouvir a palavra e seus sentidos, no processo analítico o analista intervém propondo fazê-lo escutar naquilo para o qual ele se ensurdeceu. O analista entra em um dueto musical com o analisante para lhe contar seu canto.

Citado na introdução deste trabalho, retomo o caso da jovem aprovada no vestibular, que conta sua conquista tão esperada com tonalidade de derrota e desânimo já conhecida em sua fala, que antes combinava com o discurso de cansaço e desgaste. Ao dizer “passei no vestibular” com uma voz monótona e sem brilho, quase não pude compreender a informação. Demorei alguns instantes para concatenar a discrepância entre o dito e o dizer. Sem muito refletir, uso de seu tom para apenas repetir e fazer ecoar sua voz. Essa intervenção, que levou em consideração e aconteceu sonoramente, a fez escutar sua estranheza. “Era pra eu estar feliz, mas parece que não estou”. Deste ponto desdobramentos importantes aconteceram.

Ponto então a importância e a essencialidade desta face real musical no fazer analítico pela transferência. Porge (2014, p. 127) comenta: “Na sua prática, o analista se transporta para esses confins, e é assim que ele vive a pulsão invocante”. Esses confins do não-sentido estão permeados pela experiência de musicalidade do sujeito, que fala pelo sentido, mas atinge o não-sentido por meio do que não é palavra. A alteridade do analista pode também ser

experimentada enquanto voz que fala, uma outra voz que evoca o sujeito e põe em movimento o circuito da pulsão invocante.

Segundo Quinet (2019), a interpretação do analista maneja os equívocos de *lalíngua*, se serve dos jogos de palavras, e o semblante de analista se serve da modulação da fala, do tom, da enunciação e do volume da voz quando interpreta. O analista joga com sua voz enquanto usa seu semblante de objeto *a*. Tanto na atenção flutuante, enquanto escuta uma enunciação, quanto na interpretação, o analista também se enuncia, corporalmente ou verbalmente, com o desejo de analista. Existe a presença de seu corpo falante, mesmo em silêncio, o que coloca em destaque o real como causa de desejo. Para ele, a interpretação analítica, além de jogar com o equívoco do significante, joga com “a musicalidade, o ritmo e sua organização de silêncio e sons, a altura, a intensidade, assim como a mudança de timbre que caracteriza cada voz” (Quinet, 2019, p. 213-214). Para além de seu texto, a interpretação tem efeitos pela “maneira como é dita” (Quinet, 2019, p. 214). O analista pode citar o dito do paciente com outra musicalidade, como tom, andamento ou pausa, fazendo ressoar algum enigma para o sujeito. A interpretação do analista é poética, pois leva em consideração a musicalidade em detrimento do sentido; o analista usa, portanto, a musicalidade da palavra.

Outro momento analítico interessante me vem à memória. Anderson, outro nome escolhido homofonicamente para representar esse homem que está “*under som*” - termo que em inglês quer dizer *sob/debaixo* ou “*under son*”, em que *son* quer dizer *filho* -, queixava-se da falta de liberdade e vivência repressora na convivência com o pai, mesmo estando na fase adulta. Com o medo de causar os conhecidos surtos do pai, aceitava muitas coisas calado e se “abafava” continuamente. Assim soava sua voz, abafada, com um timbre fechado, como se usasse surdina (aparato colocado em alguns instrumentos musicais para tampar seu som, deixando-o com volume reduzido e abafado). Como queixa física, relatava seu desconforto por estar sempre muito suado, vestia-se apenas de preto com intuito de disfarçar esse

inconveniente. Certo dia na análise, ele disse: “viu como estou soando?”, com a intenção vacilante de dizer do seu suor. Intervindo, eu perguntei, dando ênfase ao tom de interrogação e prolongando em firme impostação a sonoridade da palavra repetida: “soando?”. Como efeito, um longo silêncio. Durante essa pausa, Anderson aceitou à constatação de que pouco soava, que quase não falava nada e, conseqüentemente, limita também seu canto. Por tanto se abafar, sem poder soar, ele suave. Ainda nessa sessão, testemunhei um tom de voz diferente e escutei muitos desabafos. Tempos depois, Anderson terminou um relacionamento antigo com o qual já não se sentia envolvido, rompeu com a igreja, à qual já fazia muitas críticas, buscou melhoria no emprego com o qual já se sentia desestimulado. Não sabíamos onde isso iria dar, mas sabíamos que algo tinha mobilizado em relação à sua voz.

Com isso, destaco que a presença do analista pode ser colocada enquanto voz, uma outra voz, enquanto aquele que também canta uma melodia, e anuncia a alteridade. Existe uma cantarolagem, a linguagem cantada, na qual o analista também se utiliza dos recursos da dimensão melódica para sua intervenção, em que a modulação da voz se faz fundamental. Há uma *intervenção musical*.

A musicalidade do sujeito, que não passa batida pelo analista, pode auxiliar na análise contando algo sobre o sujeito, mesmo que seja da sua resistência. Mesmo que, entre a fala do analisante e a escuta do analista, algo se perca, é na transferência que se abre para ouvir outra coisa e, por aí, obter rastros e ecos que darão pistas do real do sujeito, permitindo-o saber mais de si, pois há um saber no real.

A musicalidade do analista, que também não passa batida ao analisante, faz empuxo ao real do sujeito. O analista, mesmo que esteja fora do campo de visão e em silêncio, se faz *ato sonoro*, se faz presença real em um corpo que, para além de ouvinte, é também falante. O real da melodia do analista convoca o real do sujeito, um real musical que pulsa e se faz ecoar. A musicalidade do analista fundamenta o endereçamento, também musical, do sujeito,

estimulando o movimento do circuito da pulsão invocante como em um dueto em que as vozes se cruzam e se convocam a todo instante, conquanto haja o solista analisante. A partir dos casos clínicos no capítulo a seguir, busco pensar essa vivência da pulsão invocante entre analista e analisante, neste dueto.

## 4 Ouvindo cantos

Por considerar a clínica psicanalítica como um lugar privilegiado para ouvir o sujeito para além de suas palavras, ouvir seus cantos, e que esta escuta viabiliza a análise propriamente dita, escolhi fazer a construção de casos clínicos. Neste trabalho, procurei percorrer uma via que sinaliza o musical como imprescindível para a constituição do sujeito e que permanece pulsante no sujeito de desejo. Uma das formas de persistência dessa *origem musical* na vida do sujeito, para além de todo seu alcance como arte, é pela musicalidade da fala. A análise, onde o sujeito encontra um espaço para ser ouvido e se ouvir, faz da fala ferramenta clínica indispensável. Com isso, a musicalidade, embutida na fala, também se inclui no campo da clínica psicanalítica.

Com este trabalho, proponho alguma elaboração sobre o que se dá em análise, considerando o aspecto da musicalidade do sujeito a partir da construção de casos. Não pretendo atribuir qualidades musicais e sonoras às peculiaridades vocais dos analisantes, mas fazer conexões entre as características vocais, os elementos sonoros da fala, e a dinâmica subjetiva do sujeito, bem como refletir sobre como isso comparece na clínica e como mobiliza a intervenção do analista. O intento é, justamente, buscar reflexão de como isso é manejado na clínica; de como o real da voz pode ser ouvido na musicalidade que se faz presente na clínica; de como a voz audível pode ajudar a ouvir o inaudível.

### 4.1 Afinando e aquecendo

Os artistas da música, musicistas ou cantores, antes de começarem sua prática, sempre se preparam para uma boa performance, afinando e/ou aquecendo. Pesquisadores também o fazem. Aqui, em uma mistura de artista e psicanalista pesquisadora, conto um pouco do que

foi preparado para que os cantos pudessem ser ouvidos, desta vez na clínica e em processo de análise de sujeitos falantes.

Os pacientes, casos desta pesquisa, já estavam em processo de análise. Eram casos que passavam periodicamente por supervisão e que por diferentes motivos corroboraram para a formulação da questão desta pesquisa. Intrigavam por suas peculiares formas de expressão sonora, seja por forte intensidade ou por silêncio. Seguindo os moldes estabelecidos às pesquisas com seres humanos, estes pacientes precisaram consentir em fazer parte deste estudo, assinando o TCLE (Termo de Consentimento Livre e Esclarecido)<sup>5</sup>. Vale contar que esses pacientes deixariam suas análises devida à impossibilidade de manterem a cobertura pelos seus planos de saúde. Como participantes da pesquisa, puderam estender um pouco mais seus tempos de análise. Concluídos os atendimentos, se iniciou a construção dos casos.

Foram realizadas gravações de áudio de algumas sessões, dada ser entendida como importante a questão sonora da fala para a pesquisa. Esta seria uma forma de retomar o registro sonoro da voz em um momento posterior, caso fosse necessário. Cabe enfatizar que este projeto de pesquisa, com sua metodologia, passou pela avaliação do Comitê de Ética em Pesquisas do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade de Brasília, sendo aprovado com o parecer de número 2.894.909<sup>6</sup>. Ressalto que os fatos de serem atendimentos gratuitos, com a necessidade de assinatura do termo de consentimento e de terem gravadas as sessões, não tiveram impacto aparente no decorrer das sessões, bem como na pesquisa como um todo, talvez por serem casos em que já se tinha instalado um vínculo transferencial.

A intenção do uso das gravações não seria para retomar as informações, ou as questões do campo do sentido das sessões, mas sim a musicalidade, os atos sonoros, a entonação da voz do analisante, seus silêncios, bem como o teor sonoro das minhas intervenções. Seria dar a

---

<sup>5</sup> Anexo A deste trabalho.

<sup>6</sup> O parecer consubstanciado do Comitê de Ética em Pesquisas está em anexo (Anexo B) ao final deste trabalho.

oportunidade de, por mais alguma vez, tendo findadas as sessões, ouvir a matéria sonora das inflexões vocais dos sujeitos. Esta foi, talvez, uma tentativa vã de não deixar escapar o que, de fato, não se pode apreender, não se pode nem mesmo relatar ou descrever fielmente, já que esta materialidade e seus efeitos não são do campo do sentido e da palavra.

## **4.2 Lendo a partitura**

Baseada no método analítico, que leva em conta o inconsciente e o processo transferencial, a clínica psicanalítica é a forma de acesso ao sujeito do inconsciente, em que este deve ser considerado com suas histórias singulares, mais do que particulares. Cada sujeito apresenta marcas únicas deixadas pelo encontro com a linguagem, delimitando seus significantes essenciais. Também absolutamente singular é a criação que o pesquisador consegue fazer do caso que aborda, assim como uma partitura não consegue definir todos os termos da música a ser tocada, porque muito do que se ouve depende da forma como é particularmente interpretada e executada pelo sujeito musicista.

Segundo Dunker e Zanetti (2017), apesar de, em psicanálise, pesquisa e tratamento se combinarem de forma notável, pois ao se encontrar causas também se solucionam sintomas, e eles se distanciam quando a pesquisa se desvencilha das incumbências terapêuticas. No tratamento, a associação livre precisa de liberdade para acontecer. A pesquisa clínica, por sua vez, tem uma descontinuidade entre a experiência da clínica e a transmissão. A escrita não visa a uma exatidão, mas reunir a estrutura do caso, ver o progresso e o estado atual, e como procedimento técnico, não deve acontecer enquanto ainda há tratamento. A formalização visa produzir evidências vivenciadas seguindo a sequência de uma lógica e as operações latentes do inconsciente.

Existe então, conforme Dunker e Zanetti (2017), uma diferença entre interpretação e construção de caso. Interpretar, na clínica, se faz na prática com significantes isolados que aparecem nos atos falhos, lapsos e sonhos, e resultam da associação livre; a construção já é um momento posterior, que exige um outro tempo de trabalho e vai operar nas lacunas e intervalos dos significantes; é algo teórico. Para a construção do caso clínico, a anuência consciente do paciente não importa, e o que tem maior valor são as corroborações indiretas que se revelam em seu discurso; “não é a verdade da narrativa, mas o real contornado pelo discurso, que se mostra como evidência construtiva para o caso clínico” (Dunker & Zanetti, 2017, p. 28).

Segundo Figueredo (2004), diferente da interpretação, que privilegia o sentido, a construção alcança algo para além da sessão, fazendo um arranjo dos elementos de forma a se propor uma ficção e a visar uma conduta, bem como a partilha, com um certo alcance, de alguns elementos. Entre a história e o caso, algo se desenvolve a partir da intervenção do analista e do que este consegue extrair e relatar, destacando os significantes do sujeito e esbarrando em sua verdade. O caso não é formulado pelos relatos detalhados da história, é construído a partir de elementos do discurso do sujeito e a partir do que o analista consegue extrair de suas intervenções por meio de seus relatos. Assim, com esses indicadores, é possível fazer alguma inferência à sua posição subjetiva. As elaborações que o sujeito consegue fazer em análise, os significantes que daí surgem e o ato analítico são o que importa para essa construção.

A construção do caso clínico, para Viganò (2010), se faz ao encontrar os pontos cegados pelo saber, na narrativa do encontro analítico. A escuta particularizada que o analista faz da fala do sujeito, considerando sua história, suas particularidades, seus enigmas, suas repetições e seus atos falhos, eu incluo aqui os *atos sonoros*, pode ensinar algo que não passa pela consciência.

Ainda conforme Figueredo (2004), o analista, na condição de pesquisador, diferente do que acontece na situação da supervisão, se permite a apropriação de um saber enquanto

produto, como uma construção a partir de sua prática, chegando à formalização de alguns princípios como enunciados sobre a invenção que se pôde fazer com as ferramentas conceituais e as contingências do caso.

Dunker e Zanetti (2017) se propõem a pensar o tratamento, a supervisão e a pesquisa pela formalização dos discursos de Lacan, que estruturam a narrativa em forma de matemas, de letras, que fazem uma transmissão, uma mostraçãõ de lugares, posições e funcionamentos. Há um deslocamento no lugar do discurso que ocupa o pesquisador. O lugar de trabalho, ocupado pelo analisante no tratamento, pelo analista supervisionando na supervisão, será ocupado pelo analista pesquisador na pesquisa e formalização do caso. O sujeito está do lado, não do analista, mas do outro. Do lado do analista, está o objeto  $a$ , na tentativa de fazer o outro trabalhar, causar o seu próprio desejo; é o objeto fazendo o sujeito funcionar.

A escrita do caso tem a função de separar o psicanalista do processo vivenciado com o analisante, colocando fim à transferência na perspectiva do analista. O método da construção se desenvolve a partir de uma transferência de trabalho baseada no desejo de saber. O que leva um analista a escolher escrever um caso clínico são os enigmas, as incógnitas e, também, as interpretações que ele suscita e que surgem no momento de supervisão. É da decifração dessas interpretações que, por um lado, o analista extrai a sua singularidade de escrita e, por outro, a sua universalidade de transmissão (Dunker & Zanetti, 2017).

Foi desta experiência de instigamento a partir da transferência, do desejo de querer saber sobre a musicalidade da voz ouvida desses pacientes, sobre a condição da materialidade sonora no acontecer analítico, que propus escrever sobre os casos que se seguirão. As questões norteadoras da pesquisa foram sendo formuladas na medida em que os enigmas dos casos foram se revelando. Em um segundo momento, o da escrita, é que pretendi alcançar algum entendimento ou elaboração sobre os pontos intrigantes. As sonoridades que acompanham a fala, os cacoetes sonoros, como o raspar a garganta, o gaguejar, o deixar escapar ar pela boca,

a relação com instrumentos musicais, a necessidade de silenciar o Outro, são algumas das peculiaridades sonoras que me capturaram.

Conforme Vorcaro (2010, p. 19), “é o não saber do clínico que permite ao sujeito a iniciativa de construir seu projeto de saber”, é a partir de sua posição de não saber que se dá condição ao tratamento e se interroga sobre a própria teoria psicanalítica. Acolhendo o que ocorre na clínica, o analista suporta também o insabido na transmissão e permite a problematização de conceitos, bem como a revisão teórica. A singularidade do caso pode ser levada em consideração na medida em que se levantam questões sobre a experiência. Considerações feitas a partir do caso podem auxiliar no processo de reelaborar o saber clínico.

Diante disso, Vorcaro (2010) coloca que o que faz com que um sujeito na clínica se torne um caso de pesquisa é o que ele interroga e o que requer reformulação, ultrapassando o que já está generalizado pela teoria. A transcrição feita do caso porta algo que dela escapa, e o pesquisador busca ultrapassar o que se identifica na escrita literal e que detém o interesse de investigação. A singularidade do caso está no encontro entre sujeito e analista. No escrito da transcrição do caso, há um saber suposto, e é por meio dele que se distingue esta singularidade na clínica. O ato da escrita se equipara ao ato clínico, em que apenas após transposto para a escrita é que se aborda o real, pois o analista é falado pelo que escreve e desta forma é submetido à clínica. O gozo do pesquisador com sua pesquisa pode ser resistência e embaraço para a transferência durante o tratamento.

A construção dos casos também enfrenta a impossibilidade do dizer por palavras, por meio da escrita, aquilo que não é deste campo. Na clínica do real o que entra em jogo é exatamente esse inapreensível impossível de comunicar. A descrição e toda tentativa de expressar, pela linguagem, o *ato sonoro* da voz na clínica é raso e limitado; não se pode traduz o que se escuta enquanto efeito musical, pois o fônico não se representa. Tentarei, ainda assim, abordar os casos a seguir de modo não-todo, com o intuito de destacar aquilo da musicalidade

da voz que justamente por não ser traduzível se torna de maior importância para a clínica e para esse estudo. Iniciarei pelo caso do Gilson e, em sequência, trago o caso da Lara.

### **4.3 Gilson: pela palavra sem ruídos**

Gilson, nome escolhido para representar este homem de quase trinta anos, tem um processo extenso de análise, com início ainda na infância. É filho de mãe jovem e de um rápido relacionamento. O pai não o assumiu. A paternidade lhe foi revelada, depois de muito ocultada, e reconhecida no início da adolescência. Gilson se sentia abandonado também pela mãe.

O avô materno desenvolveu a função paterna, cuidando das necessidades básicas e sendo afetuoso. Gilson tinha grande admiração e respeito por esse avô, que faleceu depois de um longo período de adoecimento. Quando seu pai biológico foi identificado, este o assumiu enquanto filho e passou a lhe dar uma generosa “mesada”, mas um acolhimento mais afetivo, de fato, não aconteceu. Gilson viveu uma fase de glória em termos de consumismo (“se eu quero, eu posso”), passou a estourar os limites de cartão de crédito e a comprar de forma ostensiva. Gilson foi se comprometendo financeiramente, contando com o apoio do pai. Este julgou ocorrer uma aproximação interesseira do filho e decidiu romper. Deixou de ajudar financeiramente e não mais quis contato com o filho. Gilson, que entendia ter feito de tudo para ser amado pelo pai, sofreu muito com o rompimento. Tentou, até de forma humilhante, manter algum contato.

Na época de boa condição financeira, Gilson se empolgou na compra de instrumentos musicais: guitarras de todos os tipos e modelos, acessórios e aparelhagens complementares. Sua coleção chegou a um número surpreendente de instrumentos, o que soma uma quantidade significativa em valor financeiro. Mas Gilson ficou endividado. A hipótese de se desfazer de suas guitarras para pagar as suas dívidas não lhe era admissível. Gilson dizia: “eu sou as minhas

guitarras”. A imagem de uma delas foi estampada em seu corpo, em forma de tatuagem. Ele relatava que se sentia bem quando tocava e cuidava de suas guitarras. Se desfazer delas seria se desfazer de uma parte de si. O nome Gilson foi escolhido para este caso fazendo referência à proximidade sonora a uma marca consagrada de guitarras.

Sem o avô, sem o pai e cheio de dívidas, ficou dependente da avó, da mãe e da tia, das mulheres que passaram a coordenar as coisas. Em uma posição de desprovido e rejeitado, entrou em um processo depressivo profundo. Tentou suicídio algumas vezes e continuou tendo essas ideias. Relatava estar fazendo um ensaio para a sua morte, a qual ele tinha certeza que ocorreria por suicídio. Em uma dimensão de mérito e culpa, dizia que alguém, principalmente a mãe, seria culpada por isso. A mãe que nada fez por ele em vida o mataria.

Quando aprovado para o curso de medicina, para o qual se preparou, reviu sua escolha, desistiu e optou pelo curso de direito. Entre lutar pela vida e escapar da morte, missão mais diretamente relacionada à medicina, e fazer justiça, esta última lhe pareceu ser a melhor opção. Condenar por culpa talvez lhe fizesse mais sentido.

Gilson estava sempre angustiado com a falta de compromisso da mãe com ele, e nessa ocasião, pela instabilidade no pagamento das mensalidades da faculdade. Ele nunca terminava um semestre com a certeza de que continuaria os estudos no seguinte. A faculdade ficava sendo arrastada, semestre por semestre. Até que ele conseguiu começar a frequentar o curso de forma mais efetiva. Gilson, então, se sobressaiu nas disciplinas e conseguiu estágio remunerado, o que lhe deu novo ânimo com os estudos e com as perspectivas da profissão, podendo rever o infortúnio de sua vida: todos, além de serem faltosos, cooperavam para o seu fracasso.

Gilson se esforçava até a exaustão. Ele chamava de “compulsão pelo estudo” a preocupação exagerada com as provas e com o saber em si. Sofria com grande tensão e, conseqüentemente, os efeitos físicos dela, como a insônia. Junto a esse excesso de comprometimento, desenvolveu uma competitividade. Queria o lugar de bom aluno, e para isso

avaliava os demais colegas, que não correspondiam ao que se espera desse lugar. Para ele, não existia meio-termo, ele não trabalhava com a minúcia: ou se é o bom aluno que sabe tudo e é o melhor ou não sabe nada e vai se dar mal. Assim, inflexivelmente, tomava o que o outro falava como verdade e levava as coisas ao pé da letra.

Com todo seu esforço, buscava reconhecimento. Mas admitia, que somado a isso, o fato de obter algum sucesso nos seus propósitos o fazia reviver um sentimento de potência que ele tinha na época de ter os recursos financeiros enviados pelo pai. Essa potência o trazia de volta a uma postura arrogante. Desejava ser tratado com predileção e lidava com as pessoas com agressividade e autoritarismo.

No jeito de se apresentar e se portar, Gilson parecia querer sustentar o estereótipo de homem maduro e experiente. Antes de falar algo, era muito comum que Gilson raspasse a garganta em golpes curtos e secos, “gr gr gr”. Me fazia lembrar coisa de homem sério que tem algo muito importante para pronunciar e se prepara para isso, ou que chama a atenção para si, quase pedindo o silêncio do outro para a garantia de ser ouvido. Titubeava em sua fala, não porque não sabia o que dizer, mas porque montava um pequeno suspense.

Depois da limpeza da garganta, “gr gr gr”, ele falava sem parar. Falava muito, de forma volumosa, em quantidade e vigor. Sua voz era grave e com um timbre bastante incisivo, áspero e pesado. Geralmente falava em um volume forte e com uma enxurrada de palavras. Em alguns momentos, me causava a sensação de já ter “ensaiado” o que enunciava, como se fossem falas prontas, mas sempre carregadas de uma certa apreensão de onde isso o levaria.

Essas pausas, limpezas, titubeações e suspenses compunham seu *traço musical* e sua apresentação de homem maduro que sabe bem o que tem a falar, mas, ao mesmo tempo, teme perder as garantias de ser bem entendido. Da fala ensaiada para a analista não interessava sua coerência, razão e maturidade, mas interessava justamente o que rompia com o previsto e o

fazia improvisar, como, por exemplo, esses *atos sonoros* na garganta e esses tempos de espera para enfrentar as palavras.

A namorada de Gilson veio de uma família em que o pai exercia bem a sua função de provedor, garantindo cuidado e saciedade em todos os sentidos. Diante disso, Gilson se sentia inferiorizado e reagia com arrogância, mas, ao mesmo tempo, dizia: “estou perdendo”; ela tinha o que ele ficava privado de ter e de oferecer a ela como homem de sua vida. Ele ficava entre o arrogante e o insuficiente, assim como se apontava na sua maneira de falar, cheio de domínio, colocado no excesso de sentido das palavras e na sua impositiva de natureza impositiva, e ao mesmo tempo vacilante, pelos desvios sonoros na fala, como sua leve gagueira ocasional e seus pigarros.

Gilson relatava constante sensação de desmerecimento e de estar errado, “esse moleque não merece” a vaga de estágio, por exemplo. Sentia grande angústia quando se deparava com situações em que nem os seus rituais obsessivos lhe garantiam um resultado perfeito. Da sua coleção de guitarras, poucas eram frequentemente utilizadas, ainda assim, todas elas eram minuciosamente conservadas e mantidas no seu melhor estado. Limpar, testar e guardar funcionavam como um ritual. Na dúvida se ficou bom, fazia tudo novamente. Havia sempre uma dúvida para tirar. Era uma conferência eterna.

Gilson não confiava também no outro. A dificuldade em aceitar o que o outro lhe oferecia vinha da desconfiança sobre o que esse outro lhe faria. Se alguém parecia bondoso, algo iria lhe tomar. Iniciou-se aí uma checagem infinita também do outro. A conferência e a desconfiança funcionavam em resposta à constatação de que o outro poderia fazer algo com ele. Era uma forma de se ver suscetível ao outro, que geralmente era um outro ruim, que abusava e abandonava.

Gilson se dizia escaldado, e por isso sempre desconfiado. Se denominava um erro, com uma tendência autodepreciativa. Por isso teria sido abandonado, pois cuidar dele sairia caro

para todo mundo. “Fui colocado na terra pra isso”. Com esse destino, Gilson conclui que nunca teria sido desejado, e assim permaneceria. Sua origem estaria demarcada em um erro e no não desejo das pessoas, significantes que carrega consigo. Os sentimentos de abandono e culpa eram o que tinha de mais familiar.

As experiências de fracasso também lhe eram recorrentes, e com elas as autocobranças. A sensação que Gilson relatava era a de deixar escapar, de ter podido ser melhor. Parecia ter sempre a última oportunidade perdida. O fracasso na relação com o pai estava no mesmo nível. Isso lhe causava exaustão, ele ficava em pedaços. Tudo o que fazia na vida parecia não valer a pena: era bom aluno, mas não tirava as melhores notas, se dedicava ao pai, mas este o abandonara. Mesmo com sua dedicação, tudo lhe escapava.

Além de suas tentativas de autocontrole e perfeição, Gilson precisava conferir as pessoas e ter certeza do que elas diziam. Com receio de interpretar mal o que ouvia, Gilson levou a namorada à casa do avô, com a intenção de saber sobre o pai. Ele disse precisar de ajuda para avaliar a situação e para servir de testemunha dos fatos, com o intuito de não ter um entendimento enviesado das conversas. A tentativa foi a de eliminar a inequivalência entre a fala e a escuta, como se nada pudesse ser perdido a caminho, como se a comunicação pudesse ser exata, sem falhas ou questões latentes e subentendidas. Novamente era uma tentativa de não lhe deixar escapar nada, de não perder o objeto.

A serviço do que estaria essa necessidade de um fiel garantidor de que não estava ouvindo coisas? Ele precisava de um referencial externo a ele que o garantisse não estar se confundindo com sua própria cabeça. Precisava da certeza de que não ouvia mal, de que sua escuta não estava prejudicada por seus ruídos. Tentando ouvir a realidade, se livrando de suas interferências e da sua subjetividade, se chegaria à verdade última da palavra, como se a linguagem pudesse operar em uma transparência, sem marcas de uma digital, sem a perturbação de seus ruídos mais originais, de sua *origem musical*.

O não saber lhe era intolerável. Para não lidar com a angústia de reconhecer o furo no Outro, Gilson preferia se responsabilizar e se culpar. Os ruídos portam a maldição do supereu, do gozo indeterminado não passível de ser simbolizado. Eles demarcam a voz como algo sem representação, o assujeitam a esse sem nome maldito e revelam o mandamento superegóico de gozo, o que traz a culpa. Gilson lida com a voz como essa maldição, como esse imperativo, do qual luta contra, tentando falar apenas a verdade, sendo coerente e mantendo o controle pelo sentido. Por meio de seu esforço e competência, se faz bom e não deixa aparecer qualquer incompletude que faça lembrar o objeto e a maldição de gozo. Luta contra ter o resto como destino, não aceita negociar com ele, se responsabiliza em escondê-lo. É o que tenta fazer com o objeto voz diante da lei superegóica, que é violenta e o obriga a assumir o que não acha correspondência simbólica.

Em outros termos, ele tenta se livrar da voz; da voz do outro, que diga puramente a verdade, e da sua própria. Perturbado com sua própria voz, tenta silenciá-la. Este silenciamento permitiria uma espécie de justeza da interpretação por meio da palavra desnuda de ruído. Assim se apresentava sua questão obsessiva, a de tirar fora a posição de sujeito, mediante a anulação do desejo. Anulado como sujeito, se fazia dejetivo das relações, pisado, desmerecido e desqualificado, como na relação de ódio e submissão ao pai.

Com o intuito de manter a potência das palavras Gilson apresentava seus maneirismos de preparação da fala. Neste sentido, ele também se dedicava a eliminar os ruídos, às vezes naturais, das guitarras. Suas guitarras ficavam em silêncio, mas com um dizer sempre em potência, visto estarem sempre no estado ideal para soar. A sonoridade colocada em potência faz pensar em um modo de lidar com o falo, não colocado para o uso, mas para manter a potência.

Como já citado anteriormente, antes de falar, Gilson sempre limpava a garganta, tirava secreção, saliva ou qualquer sensação de desconforto, com os golpes repetidos de “gr gr gr”,

como um ato gozoso e sonoro de varrer a garganta. Não iniciava sua fala até que a limpeza estivesse completa. Nessa espera pela hora certa de falar existia uma pausa cheia de hesitação e, novamente, desconfiança. Como soará o que vou dizer? Era preciso fazer um breve teste antes. O esforço era para que a palavra soasse pura, sem interferência, que ela dissesse apenas o que o significado quer dizer. Era uma preparação para uma apresentação impecável de um enunciado. Deixadas as impurezas de fora, a fala lhe vinha como um tiro, como quem não quer ser interrompido, principalmente por nada que lhe prendesse a garganta e que revelasse algo de si na enunciação. O modo hesitante como manejava a voz sonora denunciava sua posição em relação ao objeto e ao desejo: pelo distanciamento.

Gilson sobrepunha a sua voz a qualquer fala minha. Com isso, eu não conseguia terminar qualquer intervenção falada. Era entrecortada ou sobreposta por sua voz, já normalmente intensa, que se elevava ainda mais. Essa interrupção era uma forma dele me calar, de tamponar também a minha voz. Ele utilizava deste mecanismo de silenciamento do outro para desfazer da voz do outro. Tendo sentido esse funcionamento, em uma *acústica analítica*, propus algo diferente. Passei a fazer pequenas intervenções em intensidade consideravelmente mais baixa. Por serem intervenções que privilegiavam a sonoridade de minha fala, em detrimento a seu sentido, considero serem *intervenções musicais*. Essa radicalidade, a princípio, parece ter o incomodado e, em seguida, provocado uma escuta de seu próprio excesso e intensidade. Esse jogo de musicalidade, em um contraponto de extremos na dinâmica sonora, fez movimentar e desestabilizar o seu funcionamento obsessivo, pois inaugurou nele um desejo de me ouvir, e não de me calar; bem como, e talvez mais importante, ele pôde se ouvir. Ouvindo-se em sua potência sonora, teve notícias também da intensidade de seu universo pulsional e conseqüentemente de seu movimento em torno do objeto faltante, aproximando-se justamente da sua condição de sujeito. Essa flexibilização, de se fazer menos intenso para ouvir

o outro, inaugurou nele a possibilidade de um novo modo de estar com o Outro, colocando em cena um campo comum, o do desejo.

Gilson tinha muita dificuldade em assumir seus próprios desejos. Quando o conteúdo de sua fala se remetia a algo que bordejava algum deles, apresentava também uma pequena gagueira. Não uma gagueira comum, mas uma ansiedade no começo das frases, começando-as várias vezes, e ainda assim, desistindo. Como se não soubesse como dizer sem se comprometer. Gilson ficava exausto ao lutar contra a pulsão que convocava ao distanciamento do simbólico rumo ao não simbolizável do real, ou seja, ao lutar contra a pulsão invocante. Talvez fosse a matriz das tentativas que não deram certo e que o cansavam.

Gilson, por exemplo, hesitava diante do desejo de saber sobre seu pai. Demonstrando esta hesitação pela gagueira ao se referir a ele, eu digo: “você parece embaraçado para falar de seu pai”. Esta não foi uma *intervenção musical*, mas revelou a ele que eu o ouvia para além do que ele conseguia dizer por palavras. Decorreu um longo silêncio simbólico, mas uma sinfonia de ranhetagem de garganta e de bufadas, como se estivesse inquieto, cansado e desistente. Em seguida, ele disse: “meu silêncio às vezes diz muito. Não estou falando, estou só mexendo, balançando, batendo e isso não significa que não estou sentindo nada”. Eu disse apenas: “estou te ouvindo”. Ele passou mais um tempo soando sem nada falar, segurando lágrimas. Enquanto analista, eu dava, assim, testemunho do silêncio de palavras que permitia ouvir a agitação e o drama subjetivo. Gaguejou mais um tanto, deu algumas risadas sem graça e disse: “eu amei meu pai”, “isso me faz mal e ele segue bem”, sensação que muito o enraiveceu.

Gilson contou, então, das características do pai, de ser um *bon vivant*, um imaturo e irresponsável que aproveita a vida. “Ele não *deserve*” (merece, em inglês). Sua pronúncia um tanto engasgada me fez entender “deserdo”. Esse tropeço homofônico criou abertura para um novo significante. Gilson contou que em sala de aula teria perguntado sobre essa possibilidade de um filho deserdar o pai, um filho maduro e responsável que não quer como pai um fanfarrão

inconsequente. Em uma posição ativa e de superioridade, queria deserdar o pai e se deserdar do pai. Tirar o pai da herança e se tirar da herança do pai. Impossível como um fato jurídico, mas diferente como um fato subjetivo, que permite a não obediência à lei paterna.

Sobre ter o nome do pai na certidão de nascimento, Gilson revelava grande estranheza. Dizia nunca ter assumido e assinado tal sobrenome, como um ato de “revelia”. Repeti a palavra em tom diferente, talvez questionador, “revelia?”. Ele se corrigiu e disse “rebeldia”, como se assim tivesse se consertado. A semelhança fonética permitiu o trocadilho do sentido. Revelia nos termos jurídicos, que lhe eram familiares, é a não contestação de uma ação, o contrário de seu outro significado, de não submissão e insurgência, mais próximo ao sentido de rebeldia. A ambivalência da palavra “revelia” comportou sua dupla posição, de amor e ódio, em relação ao pai. O fato de não assinar pôde ser uma não contestação do que vivenciava como verdade: não ter um pai; ou seria um ato mais revoltoso de denúncia da falta do pai, que não existiria em nome, mas apenas em desejo de filho.

“Minha vida é uma mentira”, vivia se escondendo e tendo que disfarçar. Ele disfarçava quem ele era e incorporava quem ele deveria ser. Gilson se portava como sendo o que não era. Da posição de abandonado, exigia ser tratado com diferencial com que se tratam pessoas de posição importante, como ter preferência em atendimento, benefícios de tratamento e outros privilégios. Usava um semblante de poder e ascendência para se apresentar. Mas, sua maior queixa em casa era a de não ser ouvido, por não ter suas necessidades como prioritárias e por não o defenderem. Gilson seria “trocado por qualquer coisa”, ficaria fora de todo privilégio.

Como é que sua insuficiência virava prepotência? Gilson sentia raiva de ser maltratado. Se dizia um “pé-rapado” que quer ser tratado como se não fosse. Pretendia que o outro se submetesse ao desejo dele, para deixar de ser um qualquer. Com dinheiro, isso ficava mais fácil, pois achava fundamento para sua arrogância. A “hierarquia volta a funcionar”, disse quando começou a receber pelo estágio e voltou a ter o seu próprio dinheiro. “Estou no topo, e

ninguém me tira de lá. Volta a sensação de querer ter o controle de tudo”. O dinheiro, como estatuto de poder, teria função de confirmar esse lugar e validar sua potência.

Da posição de superioridade, Gilson se colocava, também em outras situações, como o mais maduro, correto, disciplinado e sério. Ele cumpria bem suas funções, vestia terno, fazia entrevista, era cheio de compromissos. Chamava a atenção a forma como Gilson ia se ajustando na vida, a partir de quem ele precisava ser para o outro. Foi vivendo de forma camaleônica: enquanto recebia ajuda financeira do pai, fazia jus ao ser “filho de papai”; quando passou a ser “filho da mãe”, começou a atormentar e a contrariar; encarnou o advogado, nas vestimentas e postura, ao trabalhar no escritório. A cada contexto externo, Gilson foi se camuflando, se ajustando ao ambiente e se portando de forma condizente com o esperado, fazia tudo o que é performaticamente desejado dele em cada lugar. Essa era a forma com que ele ia se situando em termos de identificação. Ia colocando para dentro aquilo que lhe asseguraria quem ele é, a partir dessa referência, que não seria simbólica, e sim bastante impregnado pelo campo imaginário. Sem mediação simbólica, se daria, por um efeito maciço, a incorporação. “Eu sou as guitarras”, e por que não um guitarrista? Gilson não aceitava ser uma imitação, queria ser radicalmente igual. Tocando as músicas dos famosos, ele seria apenas uma imitação, um *cover*. Tendo as mesmas guitarras deles, ele seria igual. Em nome de que assumiria essa posição? Encontrar um pai dentre os famosos? Ser amado?

Quando Gilson se deparava com gestos de amor, ou seja, com o fato de ser amado por alguém, ele se desestabilizava, não conseguia entender o porquê. Isso causava um desequilíbrio naquele que se esforçava para dizer ao mundo que não era amado. Não podia lidar com a condição contrária, pois tal fato abalaria sua única certeza, a de ser um resto abandonado. Quando alguém tentava fazer algo por ele, Gilson não entendia, passava ao polo de fracassado e desmerecedor, como se não valesse nada. Seu lugar na vida era de quem estaria de fora, recusado. Frequentemente, Gilson afirmava que ele decidiria por sua morte, ele mesmo se

encarregaria disso. A certeza de que ele iria se matar seria a certeza de que ele era um escorraçado, e a certeza de que seria isso que ele iria deixar de herança para quem o rejeitou.

Gilson entendia que seu vício pelo cigarro era a forma que, voluntariamente, escolheu para ir se matando. Essa era uma forma de tapear uma condição inexorável a qualquer ser humano: ir morrendo aos poucos. A enganação estaria em achar que isso passaria pela sua escolha e decisão. Mas todos morrem aos poucos, esta é uma certeza, irrevogável, de que somos mortais. Seria essa uma montagem para dizer que ele não é mortal, mas escolhe ir morrendo. Estaria em jogo sua recusa da castração, como uma maneira de “matar antecipadamente o desejo em si mesmo” (Lacan, 1956-1957/1995, p. 27). Tentava também recobrir a castração com guitarras e arrogância. Ele se mataria, mas seria para deixar a culpa e acabar com o outro. Gilson montou sua vida em cima de uma vingança, mas se atingiu com ela.

A morte parece ser a saída, e a castração equivale à morte, na medida em que a retirada do objeto para que nasça o desejo é vivenciada como tal. A castração seguida do desejo é o fim de tudo. Gilson tinha horror ao desejo, essa dimensão de agonia e terror. Nesse efeito confuso, a castração acabava sempre como algo destrutivo. Parecia mais fácil assumir a morte do que o próprio desejo. Demonstrava a dificuldade própria do sujeito obsessivo: quanto mais se aproxima do objeto, mais se amortece o desejo, levando-o ao desaparecimento ou à extinção. A dialética entre presença e ausência fica prejudicada. Isso interrompe uma possibilidade criativa e uma sustentabilidade simbólica, as perdas não conseguem dar lugar ao sentido de ganho.

No estádio do espelho, cria-se um revestimento imaginário simbólico que dá o efeito de unidade, de uma densidade para forjar um eu. Para Gilson, essa amarração foi tomada como uma verdade literal, a realidade era composta por efeitos imaginários. Tirar uma só guitarra de sua coleção seria trazer de volta o estado de fragmentação. Existia uma iminência de desintegração colocada em questão. Ele não era uma guitarra, ele era o conjunto de suas

guitarras. Se ele se desfizesse de uma, acabaria com tudo. Esses objetos, assim como outros, tinham a função de garantir sua existência, e era neste campo literal definidor que ele lidava com as coisas. As guitarras tinham efeito de objeto, de possuir algo de grandioso. Ele seria aquilo que se equivale a algo de muito valor. Existia uma identificação aos traços de cada uma das sonoridades que cada guitarra poderia fazer, como se ele precisasse saber e falar a língua de todos.

Gilson tentava se constituir no lugar de Outro do Outro, criando um Outro para nele colar. Assim, sustentava uma ideia de completude, se fazendo de objeto que causasse e saciasse o interesse do Outro. Buscava ser o que julga que o Outro espera, ser o que o Outro pode ter de melhor, como em um tempo primordial de alienação. Na musicalidade de sua fala, a intensidade sonora equivaleria à presença do objeto, e seu excesso se referia à intenção de tamponar a falta.

Gilson tinha um discurso que precisava ser eximamente coerente. Ele nomeava, inclusive, suas próprias patologias. Isso deixaria o outro sem ter o que dizer. Segundo Lacan (1957-1958/1999), a condição do obsessivo é essa, destruir o Outro, que não existe em seu desejo. Calar o outro é calar também o desejo e a demanda do outro; modo de obturação, de silenciamento, da castração também do outro, na tentativa de refrear a pulsão invocante. Se o discurso está bem formatado, não se pode ver o desconcertado. Não eram raros os momentos em que Gilson transparecia domínio e autoconfiança, algo que beirava uma empáfia, o que aparecia naquele jeito de falar, cheio de raspagem de garganta e entonação grave, de quem merecia ser levado a sério.

Na discrepância de sua ambivalência, seu discurso oficial era o de abandono e desamor, em uma posição de não ser interessante ao outro, que não lhe dava valor. Em sua fantasia, o Outro ocupava um lugar valoroso e ele o de dejetos desse Outro, que só se tornava consistente na medida em que ele se oferecesse como mal-amado. Existiam dois planos semelhantes, mas

desiguais: um em que ele se sentia não amado e outro em que ele se oferecia como um objeto não amável. Se colocava como alguém passivo, mas, ao mesmo tempo, totalmente ativo, para não ser amado. Se apresentava muito mais do que a partir da insuficiência neurótica de que o “outro não me deu o suficiente”, num grau de masoquismo posto neste gozo de *se fazer não amável*. Ele oscilava entre ser o Outro do Outro e o dejetivo desse Outro, e se colava no tudo ou nada dessas possibilidades extremas.

Como característica predominante do posicionamento de Gilson, posso destacar essa ambulação entre seu semblante de prepotente e sua insuficiência, o não amável. Em seu *traço musical*, isso se fazia ouvir na potência da intensidade sonora contraposta à hesitação de raspagens de garganta, gagueiras e bufadas. Se apresentavam em alternância um tudo ou nada, o tudo da massa sonora intensa e o nada do quase silêncio, um silêncio de palavras cheio de *atos sonoros*, que continham falhas e equívocos.

A qualidade sonora da voz de Gilson era forte, áspera, brusca e bufante. Persistia, no seu jeito peculiar de entonar, uma voz de protesto, com impositação de quem quase gritava, com a força de quem muito necessitava; uma voz que clamava e reclamava, reivindicava o direito que tinha. Voz de advogado que defendia ou acusava com certeza na afirmação. Voz de quem brigava e se impunha, não escutava de tão alto que falava. Superior na intensidade, agia com autoridade. Voz de quem não abaixava a guarda e não vacilava ao se defender com raiva. Voz de quem buscava a razão em uma discussão interna que nunca cessava. Falava com o tom da verdade, era veemente, tentava não titubear na imposição. Era irônico na denúncia e impaciente na espera.

Em uma tentativa de nada deixar escapar, em função de um autocontrole, arrogância e perfeccionismo, em seu modo sonoro ele também se apresentava predominantemente intenso, potente, autossuficiente e cauteloso com as interferências ruidosas, sem abertura para um dueto com o outro. Também era assim por meio do controle da voz de seus instrumentos, tudo

minuciosamente tratado para soar na perfeição, exatamente igual às guitarras dos guitarristas consagrados. Ele não tinha guitarras, tinha sob seu domínio ‘as’ guitarras, que por sua hesitação pouco eram colocadas a soar.

Sua voz era um solo de guitarra daqueles maciços em quantidade e intensidade de notas, sem pausa, em que o guitarrista se debate de um lado ao outro como se a guitarra fosse uma espada em luta. Uma produção sonora daquelas em que quem toca fecha os olhos e parece não ver, nem ouvir, mais nada. É uma corrente de pulsão arrebatadora, como um rolo compressor indelicado que quase emudece e mata o outro em seu desejo. Faz barulho, fala alto, é intenso, mas para não se ouvir ou ser ouvido nas minúcias. Caso contrário, se vê em risco de se deparar com a voz e o seu estatuto de falta, do Outro e de si mesmo.

Porém, outros *atos sonoros* lhe invadiam: “gr gr gr”, limpando a garganta, gagueiras de vacilação e suspiros inquietos. A tentativa de limpeza da voz era uma das características sonoras mais peculiares do *traço musical* de Gilson. Ele tentava desconectar a palavra do ruído, para que ela não deixasse dúvidas. Fazia uma preparação hesitante para falar, deixando de fora das frases pronunciadas a ranhetagem e os pigarros que poderiam lhe atrapalhar. Enquanto limpava a garganta, vacilava em começar a dizer o que deliberadamente queria dizer, seu ser cantante estava ativo, pulsante em seu corpo. Seu embaraço de preparação de discurso, com a raspagem de garganta, preparava uma fala cheia de coerência e com intensão de ser exato no sentido, em uma tentativa de deixar de fora sua condição de sujeito barrado, de tamponar sua insuficiência que indicava sua castração. Mas era justamente nesta sinfonia preparatória que se podia ter notícias de sua voz enquanto resto e falha.

Ao final de cada sessão, Gilson parecia estar cansado, acredito que da tentativa de manter seu semblante de coerente ao mesmo tempo em que, inevitavelmente, se deparava com o objeto voz que lhe escapava. Isso lhe causava um gasto intenso de energia, mas também fazia possível a análise. Esta foi criando nele esse efeito de fazer-se ouvir para além das palavras,

tanto em sua intensidade quanto em seu silêncio barulhento. A aproximação ao objeto voz passou pela escuta da sonoridade de sua voz, possível pela *subversão musical* que a análise propôs. Ouvir-se em sua musicalidade era aproximar-se de sua condição de sujeito, o que desestabilizava sua batalha pela palavra sem ruídos e o convidava à ampliação de suas configurações subjetivas.

#### **4.4 Lara: pelo silêncio da inexistência**

Faço a reflexão do caso de quem nomeei como Lara, um nome grego que significa, de acordo com diversos dos dicionários de nomes próprios, “muda”, “falante” ou “vitoriosa”. Significados controversos que ilustram com peculiaridade esse caso de uma jovem mulher, de vinte e poucos anos, que se distanciou da cidade onde vivia sua família para, recentemente, se formar em curso superior da área das engenharias, das exatas. Lara era objetiva e sempre muito sucinta, descrevia fatos, eventos e ideias com poucas e ocas palavras. Mesmo não falando muito, na relação com seus familiares, a experiência era a de que sua fala sobrava, incomodava, por isso não era ouvida, então, era como se não falasse nada. Era uma falante muda.

Era a filha mais nova de um casal não muito comum. Segundo ela, o pai, atualmente mais idoso, casou-se por desejo de ter filhos, vendo na mulher consideravelmente mais nova a possibilidade de isso acontecer. Sua mãe teria visto no pai um homem bem-sucedido. Lara tem um irmão poucos anos mais velho que desde a infância apresentava problemas. Uma criança que gritava muito e era agressiva, pouco sociável. Deu muitas preocupações aos pais e exigiu cuidados diferenciados. Realizou diversos tipos de terapias, mas nunca souberam ao certo o que ele tinha. O fato era que foi poupado e protegido pela mãe, que buscava não o desagradar ou o contrariar. Esse era um grande motivo de queixa para Lara, o que chamava de preferência da mãe pelo irmão, e de ser preterida por ela. Depois de adulto, ainda apresentava sintomas

definidos por ela (e esse é um dos exemplos em que sua fala gerava incômodo) como muito estranhos: banhos eternos e inabilidade social. Lara, depois de muitas experiências desagradáveis com o irmão, dentre brigas e agressões, não conseguia mais se relacionar com ele, não lhe dirigia a palavra ou mesmo o olhar, se o fizesse, sentia-se extremamente irritada. Preferia ignorá-lo.

Na verdade, Lara evitava proximidade também com o pai. Sentia irritação diante dos barulhos que ele fazia com a boca e dos movimentos repetitivos com pernas e pés. Lara achava que o pai era muito fechado, rígido, metódico, não aceitava mudanças ou opiniões diferentes, tentava manter tudo em ordem, além de ser avaro, poupando gastos principalmente com as necessidades relacionadas a ela, que ficava descuidada em sua aparência física, como cabelo curto e maltratado, bem como com as sobras de vestimentas do irmão. Sua mãe, apesar de ser uma mulher vaidosa, também não se importava com esses cuidados de Lara. “Não queriam gastar comigo. Por que quiseram ter filhos, para fazer sofrer?”, questionava ela.

Lara formulava esta questão, mas se estruturava diante da certeza do desejo materno de não ter filhos. Buscando localizar sua origem, ela sentia os efeitos da escuta desse desejo pela sua inexistência. Sua origem estaria demarcada pelo desejo da mãe de ela não existir. Com isso, Lara vivia a agonia de buscar o reconhecimento e não o encontrar. Assim, foi vivendo como pôde, sem muito brilho ou vibração existencial, do campo escópico e invocante, sem grandes exclamações para a vida.

Quando pequena, Lara era muito ligada ao pai. Na puberdade, se denunciou o que não podia mais ficar de fundo. Por volta de seus 13 anos, tempo do adolecer onde a sexualidade invade o corpo de uma maneira sem precedentes, houve o que ela mesma chamava de “reviravolta”. De menina carinhosa passou a ser violenta com as palavras, fugidia e raivosa. Apresentava dificuldades para dormir, tinha muitos pesadelos e paralisia do sono, ou seja, mesmo acordada não conseguia se mexer, tremia muito e seu corpo não obedecia a seus

comandos. À noite, em que se apresenta um silêncio cheio de ruídos, seu corpo era invadido por uma coisa que gerava um efeito de paralisação, que de alguma maneira intoxicava e fazia com que esse corpo se paralisasse na condição de não obediência. Tomo esse evento como um acontecimento de corpo, pois se escancara a noção de corpo no real, de corpo não libidinizado. Este despregamento do corpo se remete a uma condição anterior a própria noção de corpo, de quando ainda não o habitava, visto que ter um corpo é uma apropriação, uma construção simbólico-imaginária. Essa paralisação entre sono e vigília em que o corpo não corresponde à vontade e aos comandos nos faz lembrar o tempo anterior de despedaçamento deste corpo, com autonomia e independência de suas partes, como nos ensinou Lacan (1949/1998c).

Também nesta época, Lara desenvolveu o que veio mais tarde nomear como misofonia. Passou a sentir irritação com alguns sons e movimentos repetitivos, em uma sobreposição do campo escópico e invocante. Isso a afastou significativamente do convívio de seus pais e irmão. Sentia um incômodo intolerável e não suportava a voz do irmão, os barulhos feitos pelo pai ao comer e os seus movimentos repetitivos com os pés. Por isso, “gosto de ficar longe”, dizia ela.

Com o autodiagnóstico de misofonia, Lara tirava da questão o que se refere a ela mesma e deslocava para algo que não era dela. O que seria uma característica pessoal, definida pelos outros como chata e estranha, passa a ser uma patologia. Esse significante, misofonia, passou a representá-la. Mas, em contexto familiar, Lara permanecia como uma pessoa de difícil relacionamento, a categoria diagnóstica e suas justificativas não foram tomadas em consideração. Isso diz de um plano onde a linguagem funcionava em uma dimensão de fracasso, não adiantava ela falar, não adiantava o campo da linguagem em que ninguém conseguia alcançá-la e ela continuava incompreendida, desconsiderada, sem ninguém para ter noção do que ela vivia.

Essa relação vacilante com a linguagem tornava difícil o contato com Lara. Assim era na análise, escutá-la era tedioso e difícil, ela não fazia muitas associações. Mesmo trazendo

suas queixas e questões, não fazia grandes arranjos com as palavras. Esta restrição a nível do simbólico também se apresentava em sua musicalidade, pois pouco se permitia soar e se fazer ouvir, como veremos mais adiante. Vale adiantar que Lara, nas suas restrições com a palavra e com a musicalidade, se localizava entre o *nem* o gozo da linguagem, *nem* o gozo do fora de sentido. Fracassando o trabalho com as palavras, fracassava também o campo sonoro que com elas adviria.

Estimulada a associar algo à questão da intolerância auditiva, Lara se recordou de um desenho infantil da *Branca de Neve*, em que esta ensinava aos seus amigos anões como se comportar à mesa, tendo cuidado para não fazerem barulhos para tomar a sopa. Desde então, Lara tentava policiar o pai impedindo-o de fazer barulhos ao comer. Tendo fracassado, o pai continuava inadequado e errado aos parâmetros aprendidos. Neste aspecto, a misofonia parecia ter a ver com seu ouvido, mas também com algo a mais. Lara, irritada perto do pai, dizia não conseguir, ao menos, olhá-lo. Parece haver uma superposição da pulsão escópica sobre pulsão invocante, visto que som não chega pelos olhos.

Como um supereu perturbador, fazia a vigilância do corpo do outro, sobre suas produções, bem como sobre as suas próprias. Sentia vontade de exterminar com os olhos a origem de seu incômodo. Em uma articulação que inclui também a pulsão oral, além da invocante e escópica, Lara apresenta um olhar atravessado pela voracidade oral àquele que se fazia ouvir nos irritantes barulhos ao comer.

Para além do insuportável justificado pela misofonia, Lara declarava sentir ódio do pai e não gostar de ninguém da família. Contava que o pai era violento, batia nela quando estressado. Lara considerava descontrole emocional esses comportamentos agressivos. Descontrole que ela também considerava ser de toda a família. Lara não conseguia compreender a mãe, ela era “doida”, parecia ter “bipolaridade”, às vezes era amorosa e em outros momentos nem a queria por perto. Sua mãe sempre se posicionava em defesa do irmão,

castigava Lara cumprindo com o desejo deste. Sua mãe se irritava quando Lara dizia algumas “verdades” sobre a família: que ali todo mundo fingia ser normal. Sua mãe a acusava de desequilibrar e desarmonizar o ambiente com esses apontamentos.

Lara considerava frio o jeito de todos na família, inclusive o dela. O pai era difícil de suportar e ele não a compreendia, a mãe era grosseira e tinha preferência pelo irmão, que era esquisito, louco e cheio de problemas. Perto deles não se sentia em casa, percebia um afastamento. Definitivamente Lara tinha dificuldade de amá-los, bem como em se sentir amada. Entendia que não recebeu os devidos cuidados e atenção dos pais, que ainda recentemente, não lhe davam ouvidos, não acreditavam nela.

Certa vez, como uma forma de xingá-la e atacá-la, Lara ouviu a mãe gritar: “você nasceu pelo meu cu”. Com tantas reprovações e rejeições da família, se considerava um lixo, insuficiente e incapaz, o que muitas vezes apareceu nas suas questões acadêmicas e, agora, nas suas perspectivas de trabalho. Reduzida e diminuída, se incomodava com as expectativas dos outros. De acordo com o preceito materno: ela se sentia uma “merda”. Esse lugar de resto, que ocupava desde a infância, poderia ter sido ressignificado, mas a adolescência trouxe sua reafirmação. Lara sofreu os efeitos de ser resto. Nasceu pelo “cu”, mas era o “cu” da mãe, era como se dissesse que ela era a prova viva de um resto não eliminado, a ser jogada fora. Como objeto anal, Lara é tomada pela mãe enquanto posição de merda. O destino dessa condição seria a eliminação, a separação.

Diferente de ser ignorada, ela é desprezada dentro da família. Sua mãe era muito perturbadora, mas neste ponto bastante clara e direta. Lara vive sem poder fazer outra coisa senão corresponder àquilo para o que o Outro a convocou. Lara era invocada pela mãe como esse objeto anal, era recoberta por este objeto. São as fezes e o ouvido que ganham particular sensibilidade e vulnerabilidade. São a pulsão anal e a pulsão invocante conjugadas neste campo de convocação.

Lara convivia com o Outro de si mesma como um Outro que dava pouca importância para o que ela falava, um Outro da depreciação. Aí está uma posição acusatória para si, da dimensão do Outro de si, esse Outro que não a reconhece. Lara tentava viver de forma a guardar tudo, se guardar e se proteger para tudo. Ela não tinha consentimento para obtenções de prazeres mundanos, a não ser aqueles que coadunam com a versão de seu ideal, como conseguir conquistar o lugar dela enquanto profissional, a que seguirá um certo reconhecimento. Lara vivia, ou melhor, sobrevivia com pouco. Tinha desejo de adquirir alguns utensílios para si e para sua casa, mas, mesmo tendo condições econômicas para tanto, preferia economizar. Fez orçamento de cama, sofá e televisão, mas decidiu ficar com os velhos, mesmo se envergonhando deles. Parecia perder a autorização e a coragem de viver com mais. Em uma posição de dejetos, ficava com os restos: cama ruim, sofá desgastado, televisão de tubo, roupas velhas do irmão.

Lara economizava investimento financeiro, bem como investimento emocional nas relações, ocasiões em que não queria papo ou muito contato. Sentia-se ameaçada, em alguns momentos, pelo “olho gordo” das pessoas, pelo que elas lhe podiam tomar ou fazer juízo. Diante disso, não gostava de falar de seus desejos e planos. Lara imagina que a própria mãe não gostaria que ela se desse melhor do que o irmão, e por isso ficava sem contar de si também para a mãe. Ela se silenciava para não dizer de si e se defender dos danos de qualquer olho gordo. Esse olho parecia que guardava uma certa maldade e violência. O olho vinha como um portador do mal. Ela não invocava o Outro, não fazia apelo, pois se este Outro comparecesse, com seu olho, poderia ser pior. Aparece aqui, novamente, esse jogo entre a pulsão invocante e a escópica. Lara parece ter desistido de endereçar-se ao Outro e por isso refreava a pulsão invocante.

Para Lara, tudo o que fazia ainda parecia ser pouco. Acabou de se formar na universidade e entrou para o mestrado, ainda assim, se sentia como se não estivesse fazendo

nada da vida. Lara se desfazia de suas conquistas, se tirava o valor e se colocava em uma posição de dívida com o outro. O pouco parecia ser sua referência, ou meta. Além de ser o resto para o outro, ela também pouco investia em si mesma. Contava do seu jeito de estudar definindo-o como tapeação, “pfff”, seu ritmo era insuficiente, “pfff”.

“Pfff”, esse era um *ato sonoro* do corpo que Lara carregava como uma marca na musicalidade de sua *lalangue*, som que fazia com a boca como um ar que escapava, como algo que esvaziava ou desaparecia. Com este som, ela se desfazia do que ela mesma falava, era ou fazia, anunciando sua desvalia e irrelevância. Lara recebia com desprezo ou esvaziamento as coisas que ela mesma construía, escolhia ou produzia. O Outro depreciava tudo o que ela tinha a dizer. Essa característica compunha seu *traço musical*.

Lara iniciou um namoro, do qual contou com um jeito que misturava animação e vergonha, com sons que pareciam começo de risos segurados, como quem quer se expressar, mas não deixa sair, quer falar, mas não fala. “Pfff”, assim esvaziava a experiência de satisfação e prazer. Ela se preocupou com o fato de que, para agradar o namorado, teria que se cuidar mais. Ser invocada a ocupar um outro lugar, de alguém que precisa se sustentar enquanto desejada e desejável, a desconsertava. Não sabia o que fazer, ou como ser, diante desta nova demanda do Outro, uma demanda de amor. Isto provocaria um deslocamento da sua posição de resto.

Lara se via em um paradoxo quando, ao mesmo tempo que gostava de ficar junto do namorado, se cansava dele. Ao sentir por ele e vindo dele algo que lhe parecia amor, revelava-se um estranhamento. Ser amada era experimentar um novo lugar, no qual ela se sentia desconfiada e desconfortável. Assustada, Lara tomou decisões que a distanciou de algumas coisas no relacionamento, convites para estar junto em viagens e receber mimos da família do namorado. Adotava o mesmo funcionamento que tinha com a voz: a evitação. Em relação à voz como objeto de desejo do Outro, tomava distância, evitando a própria sonoridade da voz.

Durante uma sessão, Lara se deparou com a incoerência de algumas posturas suas em relação ao namorado e, então, se questionou quanto ao que sentia: “será que gosto dele?”. Sem intenção de responder, emiti em um *ato sonoro* de analista, uma sonoridade de seu próprio *traço musical*: “pfff”. Ao antecipar repentinamente este som que possivelmente viria em sua musicalidade como sequência de seu questionamento, provoquei um instante de surpresa, inquietação, mas, ao mesmo tempo, de algum júbilo. Deste instante, em que o sentido se suspendeu e a palavra *re-siderou*, derivou dela uma gargalhada forte e livre, não ouvida antes em qualquer sessão. Com esta intervenção, em que predominou o campo sonoro, um novo *ato sonoro* a invadiu, fazendo-a se ouvir em sua singularidade diante da possibilidade de um gozo vocal, apontando para uma existência com o real. Em seguida, retomou a palavra, conduzida pelo traço de sua musicalidade.

Com um jeito meio envergonhado, Lara falava quase sempre com frases curtas. Contava sobre fatos e queixas de um jeito predominantemente descritivo, mesmo sobre seus sentimentos e inquietações procurava um entendimento racional. Quase sempre, ela encurtava conversa. Questionava sobre o que era normal ou o que fugia ao esperado, como se fosse possível. Quando algo mais íntimo aparecia em sua fala, Lara deixava transparecer um riso meio contido e amarrado, um humor meio sem graça somado a um quase descaso. Esse desleixo aparecia em sua fala em um “ah”, como um ‘deixa pra lá’, com tom de indiferença, e o seu som de “pfff”, como uma pequena bufada de quem se desfaz do que diz, como se fosse algo sem importância ou insignificante. Seu namorado a via como uma incógnita, segundo ele, por ela ter um jeito misterioso e pouco explícito de ser.

Sendo muitas vezes monossilábica, Lara não demonstrava desfrutar do ‘gozo da blablação’. Parecia não gozar com a musicalidade da fala; na verdade, gozava com seu silêncio. Nas primeiras sessões, esta postura me causou grande desconforto. Seu silêncio me fazia querer invocá-la a falar. Fazia perguntas, tentava ajudar a dar continuidade ao discurso falado, o que,

naturalmente, de fato não funcionava. Ainda assim, Lara era frequentemente monossilábica. Interessante é também o tempo, consideravelmente longo, de espera entre uma pergunta e sua resposta, ou mesmo, entre uma fala sua e outra.

Tendo percebido meu estilo “saca-rolha” pouco analítico, passei a deixar ecoar de volta o seu próprio silêncio. Recoloquei-o em cena, dando-lhe o silêncio, ou deixando-a em seu próprio silêncio. Eu me calei, e assim, ela se escutou na sua inexistência sonora, com a qual se estranhou e se incomodou. Tendo lhe remetido a seu próprio silêncio, ele passou a operar nela, como uma deflexão. Foi diante do estranhamento com sua própria condição sonora que ela fez a seguinte constatação: “Eu acho que eu reduzo tudo, sou de poucas palavras”. A *acústica analítica*, essa possibilidade de ouvir e considerar a ausência sonora interposta por Lara, fundamentou essa *intervenção musical* pelo silêncio.

As poucas palavras de Lara se tornavam audíveis em trechos melódicos também fragmentados e desconectados, fora de um fraseado com considerável encadeamento melódico. Em uma melodia, são as variações sonoras combinadas em sequência que se encarregam de transmitir algo de um começo, meio e fim, o que demanda um tempo de desenvolvimento, um investimento que precede a conclusão. Lara encurtava o encadeamento melódico, finalizando o fraseado em uma conclusão prematura, frequentemente com função de suspensão. Recorro novamente aos termos musicais para explorar essa ideia de função. Dentre as funções harmônicas musicais, duas são essenciais: a função *tônica*, que transmite uma sensação de estabilidade e repouso, exercendo assim a conotação de amarração e finalização; de forma diversa, a função *dominante* transmite uma tensão, uma instabilidade, com conotação de suspensão inconclusiva. Lara tinha como forma predominante em sua fala, além do encurtamento do tempo de desenvolvimento do encadeamento melódico, o uso da inconclusão, o que parecia funcionar como uma abertura à confirmação do Outro. A tônica, o tom, é esperado vir do Outro, seria uma abertura a ele.

Apesar de ser breve com as palavras e econômica na musicalidade, como uma defesa contra o gozo, acredito que esta inconclusão melódica era também uma forma de invocar o Outro. Mesmo que, em termos de sentido, Lara fosse coerente e concluísse seus raciocínios, o que se escutava para além disso era uma constante fragmentação e inconclusão. Lara não se entregava ao que poderia ser um deleite gozoso de um desenvolvimento cantado e não alcançava por si só um ponto final, com função tônica, deixando o fraseado em ponto de suspensão, de questão. Resistindo ao desenvolvimento da frase, Lara se interrompia e antecipava a um fim, mesmo que este fosse um convite ao Outro para fazê-lo.

Estando o *livre improviso* do desenvolvimento da fala encurtado, também estancada estava a possibilidade de seu gozo musical. Com a ideia de que a materialidade sonora dá vida à palavra, e que a palavra porta uma musicalidade quando dita pelo sujeito, Lara atropelava tanto a palavra quanto sua melodia. Elas caminham juntas, a palavra se conduz gratuitamente pela melodia, e essa pela palavra. Considerando essa amarração, ao economizar na palavra, ela economizava também no musical. Esse era um arranjo curto e apressado. Na tentativa de não ser atropelada pelo gozo, ela atropelava a palavra.

Em uma amarração precária entre palavra e gozo, entre simbólico e real, evita o bordejamento de seus objetos *a*, refreando o movimento do circuito pulsional. Essa anteposição se torna audível neste arranjo melódico fragmentado e descontínuo. Retomo que o desejo materno é pela sua não existência, para existir diante do Outro ela, controversamente, se fazia não existir. Assim, Lara se faz objeto de domínio materno, objeto anal, e se defende produzindo cisões radicais, fazendo barreiras à força pulsional.

Para o campo dos sentidos, Lara era uma pessoa das questões, buscava entender por meio de respostas dos outros coisas banais, como se para tudo houvesse uma explicação lógica, que ela ainda não soubesse e alguém poderia lhe dizer. O que seria normal, o que poderia se esperar das situações, o que diria a ciência, como as coisas funcionariam, quais as relações de

causa e consequência? Questões que inevitavelmente se dirigiam também para a analista. Lara colocava suas questões normalmente de forma genérica. Ela não fazia perguntas sobre si, demonstrava interesse em saber como funcionava a lei para a maioria, em um campo em que permanecesse no anonimato. Esse posicionamento, em que ela apresentava a fantasia que se colocava como genérica, faz lembrar o que Freud (1919/1995), em “Uma criança é espancada”, descreve como o primeiro tempo da fantasia em um período primitivo da infância. Neste tempo, a criança espancada é sempre outra, uma criança qualquer, e nunca a que fantasia, o que reforça a não inclusão no ódio do pai, e, portanto, a inclusão em seu amor. Lara se distanciava da possibilidade de validação de seus desejos e se identificava ao lugar de dejetivo, de pessoa não amada que precisava inexistir. Para se incluir no amor, se fazia inexistir. Esta era a fantasia básica que a deixava de fora, para tentar estar de dentro, das relações que estimava.

Desta forma, ela designava uma espécie de não apropriação, de não pertencimento ao coletivo do qual tentava entender as regras, pois, caso entendesse o que acontecia com as pessoas, poderia se ligar a elas ou estar no lugar delas. A base disso faz supor que ela não se considerava uma dentre todas. Lara ficava instigada em saber como as pessoas se sentiam, como elas reagiriam, porque não reagem da mesma forma. Intrigava-se com as subjetividades. Suponho que a sua medida de funcionamento fosse especular, mesmo que na tentativa de fazer uma abstração mínima de uma função simbólica. Retomando a sua pressa, colocada na emissão de frases curtas, ela também precisava sintetizar para não se deixar aparecer, não se fazer singular e, assim, audível e visível.

Outras características e peculiaridades observadas no seu jeito de falar e na qualidade de sua voz, em seu *traço musical*, podem ser destacadas. Lara tinha algumas dificuldades de dicção. Quando pronunciava palavras um pouco mais complexas precisava fazê-lo de forma lenta e até pausada, ou mesmo não conseguia. Essa dificuldade lembra algo infantilizado, por ser uma característica típica da fase em que se está aprendendo a falar, que a fala ainda é tomada

como um desafio. O que requer habilidade da fala a deixava atrapalhada. Em outras circunstâncias, cometia erros de concordância, ou mesmo de uso semântico desajustado, por utilizar as palavras em contextos inapropriados, como se é muito comum observar na fala das crianças.

Tais questões fazem pensar em como se deu seu processo de letramento e a sua inserção no aparato da linguagem, como ela se colocou a dominar e a ser dominada pela linguagem, ou seja, como operou nela a colocação a uma certa distância daquilo que seria a dimensão do gozo da fala. Esse ordenamento produz um efeito de condensação da condição deste gozo. No caso de Lara, era como se ela brigasse com a palavra, que ficava mal colocada. Ela conflitava com a palavra, que, como meio de gozo, ficava desajustada. Existiam fissuras decorrentes desse processo de apropriação da linguagem e o processo de ser apropriada por ela. Lara se via desorientada com a voz como objeto resto desta operação. Assim, precisava ser rápida, por uma espécie de ‘vergonha’ de falar, de fazer uso da palavra, visto que lidar com a palavra é lidar também com a voz. Esse era o seu arranjo entre linguagem e gozo.

Lara contou ter procurado, certa vez, por atendimentos com terapeuta que realizava programação neurolinguística (PNL), o que parecia ser uma busca por uma maior integração ao plano da linguagem, como o da alfabetização, que se liga a uma maior compreensão das coisas que se passam no mundo. Essa integração com a linguagem, assim como a entrada da escrita, ao mesmo tempo que delimita o gozo, abre um campo semântico, simbólico, e porta um campo de criação e de ludicidade. No *Posfácio* do Seminário 11, Lacan (1964/2008b) denomina *desmaternalização* da língua materna a passagem de *lalíngua* para a linguagem pelo escrito, como uma experiência que se dá na escola. O que se escuta da língua materna passa à estrutura do significante da linguagem na *alfabestização*. A experiência de aprendizagem de como usar corretamente a linguagem é também uma experiência subjetiva bastante difícil.

Retomando a questão da presença do objeto voz, que se extrai do arranjo da constituição subjetiva de Lara, percebo que ela a fazia vacilar. Havia na qualidade sonora de sua voz um constante tremor. Um estado trêmulo permanente, típico de quando alguém leva um forte susto ou sente um intenso medo, compõe o timbre específico de sua voz. A impressão era a de que havia um vacilo na extração do objeto invocante, parecia que a voz a perturbava. Era a presença do objeto voz que a fazia vacilar, que a fazia tremer. Era a condição do objeto voz que se fazia presente na dimensão sonora de sua fala, como algo que atravancava, inibia, prejudicava sua fluidez e impostação.

Lara se apegou a alguns estruturantes na fala para manter sua amarração. Ficava aparente uma espécie de estranheza em sua musicalidade: a desfragmentação, o desligamento, o não encadeamento, a não linearidade, a desconexão. Ouvindo-a, para além do sentido, havia uma esquisitice que não se podia tapear. Minha *acústica analítica* apontava que seu tempo era diferente, descontextualizado do contato com o interlocutor; seu silêncio era desconfortante; sua cadência era descontínua porque não propunha sequência; seu timbre era vacilante, pois tremia e hesitava. Sua musicalidade não era convidativa para uma troca com o outro, ela era fragmentada, apressada e proponente de uma desistência e abandono.

Tirar o barulho fora, fazer silêncio, inclusive dos pensamentos, parecia ser o ideal para ficar longe das inquietações da voz. Lara não queria os barulhos das pessoas nem os seus. Sons que, por exemplo, o seu pai não podia deixar de fazer. Isso os distanciava, não permitia que tivessem um contato. Yoga e meditação eram práticas rotineiras, com o intuito de a auxiliar na redução de ansiedade e aumento da concentração. Lara relatava que acreditava nas questões energéticas e que quando meditava sentia o corpo arrepiar. Tentava não pensar em nada ou entoava mantra, com melodias prontas tomadas emprestadas de alguém, e afirmações repetitivas. Isso, bem como os alongamentos corporais, a ajudava a acalmar e ficar mais quieta,

fora de contato com o que a incomodava. Participou de um retiro onde permaneceu dois dias em silêncio absoluto. “O esforço é deixar a mente em silêncio, falar eu já não gosto muito”.

Lara pouco falava e muito escutava; a família barulhenta não a ouvia. Lara tinha a misofonia como uma tentativa de deixar de ouvir os gritos ruidosos que começavam na relação com os pais. Além de calada, Lara se descrevia como transparente em casa, ausente ao alcance dos olhos. Não era ouvida, nem vista. A família a queria calada, porque ela era aquela que apontava o que não era normal. Lara ficava pedindo silêncio, mas ela pedia também outro tipo de silêncio, o das esquisitices da família. Considero ainda que, tentando antagonizar a mãe, Lara fazia igual a ela, pedia aos demais o que também lhe era demandado: vamos todos nos calar e deixar de existir.

Lara achava que em sua casa todos eram doidos, todos gritavam. Ela tinha noção da loucura e a relacionava com o grito. Sua misofonia contava do quanto era difícil suportar esses gritos e, com eles, a loucura. A misofonia era um pedido de silêncio. O grito não necessariamente porta a loucura, mas para ela era algo que transtornava e desorganizava, que também a podia deixar louca. Era preciso se defender para suportar a ameaça da loucura que a invadia pelo grito. O desejo de silenciar o mundo era o desejo de também silenciar em si a voz que o grito portava e a deixava à mercê de sua própria loucura. Lara desenvolveu um dinamismo cheio de angústia de querer saber e de checar se estava ou poderia se tornar louca.

Lara lidava com a sua própria não existência, uma ‘não vida’, com alguns anteparos: “eu não pedi pra nascer”, “calem-se”, “sumam”, “não vou gastar, vou economizar”, “vou paralisar os pensamentos com a meditação”, não intensificava as relações, não comemorava nada. Lara entendia o desejo como algo da expectativa e, conseqüentemente, cobrança do outro. O desejo do Outro, portado pelo objeto voz, ganhou uma conotação negativa, da qual Lara pretendia se livrar, porque tinha a dimensão superegóica de uma exigência ou obrigatoriedade. Reconhecer o desejo do Outro é também admitir que algo falta a ele, é ter a difícil constatação

da falta no Outro. Era assim que decodificava e rejeitava isso, se organizava negando e barrando, por não poder lidar com aquilo que o desejo do Outro implica. Entrar nisso era entrar na loucura do desejo. Assim, ela negava seu próprio desejo, sua própria loucura, na perspectiva de também barrar o Outro com sua falta, calando sua voz, o que acontecia também na dimensão sonora.

Se fazendo objeto anal, forma como ela se localizava enquanto objeto da mãe, se fazendo um resto, barrava o Outro com sua demanda. Se é para existir, que seja enquanto excremento, fruto da mãe que fez merda ao ter filhos com o desejo de não os ter. Se fazendo uma merda ela se calava, saía de cena e se protegia do desejo do Outro. Provocaria um Outro sem desejo, sem demanda e silenciado, em uma forma de sobreposição entre objeto vocal e anal.

Retomando o que explica Freud, em seus textos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1901-1905/2016b) e “Sobre as teorias sexuais das crianças” (1908/1976), sobre as ideias infantis da origem e do nascimento dos bebês, recordo que ele observou a explicação encontrada pelas crianças de que eles proviriam do resultado do que comem as mães, nascendo pelo intestino delas, como fezes eliminadas. Mesmo desconfiando de alguma participação do pai, pois o filho também é dele, a criança luta contra a ideia do pênis do pai na cavidade da mãe, justamente por conta de uma outra teoria de que a mãe também teria seu próprio pênis. As crianças criam, então, uma solução para explicar como os bebês vão parar no interior do corpo da mãe: pela passagem anal. Como evacuação ou excremento, os bebês são expelidos. Como fezes, nascem pelo ânus, incluindo a possibilidade de também os homens poderem parir. Segundo essa suposição infantil para sanar a curiosidade sexual, é a ingestão de algum alimento que concebe e origina as crianças.

No Seminário X, Lacan (1962-1963/2005) destaca a função que o excremento exerce na constituição subjetiva, visto que ele pode ocupar o lugar de objeto *a*. A demanda do Outro,

quase sempre a demanda da mãe, é que a criança aprenda a reter as fezes, que delinea o pertencimento delas como parte do corpo. A demanda muda, e passa a ser a de que as solte. Desta forma, o excremento passa a ter um valor especial, porque pode atender à demanda do Outro. Este objeto *a* excrementício simboliza a castração, e, neste nível anal, o sujeito pode se reconhecer em um objeto.

Lara era a prova do fracasso materno. Ela se fez “merda” para viver. Lara estava agarrada ao objeto de gozo materno; como dejetto, apontava também o dejetto dos demais, ficava presa nesse campo especular. Ela era de falar mal, ela apontava demasiadamente o erro da mãe, bem como tudo de errado da casa. Como excremento, sofria um efeito de não estar dentro nem nunca sair, efeito de não castração.

Lara apresentava algumas formas de buscar uma ressignificação do objeto anal da mãe, dessa deposição que recebia dos excrementos, dos restos. Ela tinha uma considerável capacidade de transformação com o trabalho de ressignificação das coisas, seja pela reprogramação neurolinguística, seja pelo que buscava na universidade. Muitas vezes ela foi pelo caminho da ciência, que expulsa o sujeito do corpo. Escolheu o campo do domínio, do certo, das exatas, fazendo um deslocamento da pulsão anal. Como trabalho de conclusão de curso de sua graduação, escolheu desenvolver um projeto de reciclagem de óleos descartados por meios de transporte. Um projeto que teve por tentativa fazer com que o dejetto não fosse prejudicial ao ambiente. Seria um jeito de fazer alguma coisa com o excremento das máquinas, dar outro destino ao que escapa como resto, uma forma de trabalhar com o lixo e fazer dele algo de valor. Essa ressignificação de óleo pode ser pensada pela dimensão anal e, também, pelo campo escópico, “olho”. Seria uma tentativa de fazer com que o aspecto do olhar não ficasse inteiramente onipotente, que ele pudesse ser ressignificado, atenuado.

Penso, ainda, na função organizadora da programação neurolinguística, da meditação e da prática de Yoga na vida de Lara. Também parecia adquirir o valor de terceiro, como Um-

Pai, o saber científico e exato, que trazia respostas e certezas, permitindo que ela fizesse laços que a sustentavam diante do furo.

Ter o controle do corpo ou perder esse controle também estava em questão. Isso passava igualmente pela demanda de que o Outro controlasse o seu corpo, controlasse seus barulhos. A Yoga e a meditação surgiram como elementos que trouxeram a possibilidade de tentar ter controle sobre o corpo. Movimento involuntário era o que sobrava, era o que restava, era objeto *a*. Eram esses “*as*” que povoavam o mundo de Lara. Não era o controle narcísico que estava em questão, mas o controle de uma sobra permanente, de algo que sempre iria restar, esse mais de gozar que estava sempre tentando reaver uma espécie de equação ou silenciamento, mas que estava sempre pulando adiante e fazendo muito barulho. Controle, não controle e para além do controle desse objeto *a* que aparecia recorrentemente em uma dimensão consumada.

A prática de yoga silenciava e paralisava o corpo. Podia ser um elemento apaziguador, corpo colocado no mais lento e calmo possível, mas também excitador, corpo colocado no limite de movimento, de esticar e de encolher. Uma forma de dar plasticidade e vitalidade ao corpo. Um campo flexível para o corpo, diferente da não flexibilidade psíquica dela, diante da tentativa de mortificação do gozo. Lara encontrou elementos que fizeram uma borda, para não se perder em tanta agonia e angústia. O corpo teve uma importância neste aspecto. O que vinha no corpo era muito forte, mas ela localizava os focos de perturbação nos elementos do ambiente, nos ruídos e nas pessoas, naquilo que, justamente, lhe escapava o controle. Era a falta que estava lá nos ruídos, naquilo que não cessava de ouvir, aquilo que não operou uma queda. O fundo ficou o tempo inteiro retornando na condição de uma presença maciça. Seria a voz resistindo ao seu irrefutável estatuto de objeto.

Por tomar as sobras e restos, portados pela materialidade sonora, como um convite à loucura, Lara atuou em função do silêncio, da paralisia, do distanciamento, das não-relações e, conseqüentemente, de sua própria desvitalização subjetiva. Os limites de sua musicalidade

denunciavam uma pequena abertura para as vivências pulsionais, algo que aproximava de uma mortificação de subjetividade e desejo. As características sonoras que se fizeram audíveis em sua voz demonstram a vacilação, o tremor, a oscilação, a inflexibilidade melódica, o desligamento, o que se fez oco e breve e que se remetiam à não vitalidade, à não abertura ao gozo, à mortificação desse gozo.

Lara trabalhava para barrar a voz do Outro e, também, se proteger de sua própria voz. Neste caso, a voz era, ao mesmo tempo, objeto e sonoridade, pois era através do silenciamento ou distanciamento dos gritos audíveis que ela tentava se defender da voz como algo que se remete aos restos de um Outro depreciativo, que não dá para apostar, e dos restos de seu próprio gozo enquanto alguém que sofre os traumas da linguagem. Ela armou sua defesa se calando ou sumindo de diferentes formas: com sua pressa, sua ausência, seu esvaziamento, sua inflexibilidade melódica, sua generalização, sua meditação, sua paralisia, ou, não suportando a presença e o som do Outro, demonstrados pelo desejo de distanciamento ou pela misofonia. Operavam com a mesma intenção, em profunda conexão, as pulsões invocante, escópica e anal. Negar-se a fazer um uso mais intenso da musicalidade da voz talvez a desse alguma garantia de manter à distância esse objeto resto de gozo. Mas, calando o que se remete ao gozo, calava também possibilidades de vida.

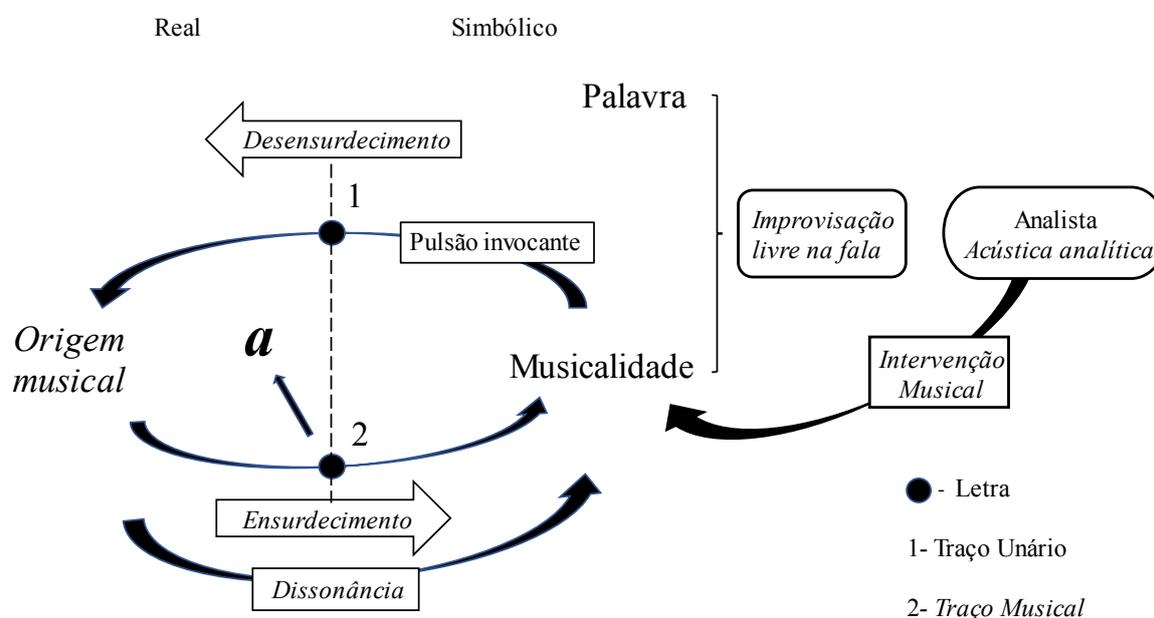
Durante sua análise, a intervenção que produziu maior efeito foi a que deixei ecoar seu próprio silêncio. A estranheza com a qual Lara se deparou diante de sua própria forma de se fazer inexistente, se calando, e estimando calar o outro, causou algum efeito que a conduziu, progressivamente, a tentativas de rompimento com essa condição. Fazer-se mais presente, de diferentes formas, nas suas relações, como no namoro, no trabalho de mestrado e em inéditos momentos menos tensos com a família, conta sobre essa mobilização. Lara comentou ter pensado que estaria se curando de sua misofonia, pois sentia menos necessidade de se afastar do barulho de todos, conseguindo inclusive melhor adaptação social. Alcançar qualquer contato

com seu ser cantante, mesmo um ser cantante em pausa, a fez presente em sua inegável existência.

#### **4.5 Coda**

Como em uma peça musical, chego a um momento de *Coda*, de elaboração de um fragmento com o intuito de ir encerrando depois de algumas repetições. Neste caso, sem a pretensão de chegar a um fim, mas de fazer algumas amarrações.

Proponho incluir, logo adiante, um esquema por mim desenvolvido com a intenção de melhor visualizar e compreender o circuito da pulsão invocante na clínica psicanalítica, incluindo alguns dos termos concebidos com a elaboração desta escrita. Em resumo, ele sintetiza o que entendi fundamentar a *subversão musical clínica*.

**Figura 1***Esquema da subversão musical clínica*

Percorri com ideia de que a música, a materialidade pura do som, precede o próprio sujeito, e é com ela que se conta para alcançar um outro lugar. O caminho da *origem musical* à linguagem é intermediado pelo campo de intercessão experimentado na sonoridade materna, quando o real do corpo é captado pela linguagem e faz letra. A constituição passa pelo som, pois este medeia e delimita o sujeito e o Outro. É fazendo-se surdo à música inicialmente ouvida, que o sujeito ouvirá outra coisa e se ouvirá. A sonoridade pura é o primeiro objeto perdido, que sustenta a linguagem e continua a tocar o sujeito. É, portanto, enquanto musicalidade que algo do mais íntimo e precoce permanece soando no sujeito, de uma forma que isto o escapa. A materialidade sonora não é extinta ao se alcançar o mundo da linguagem, ela sobrevive com seu caráter real e pulsional, é a musicalidade que existe apesar da linguagem e com a linguagem.

A musicalidade faz do dito um dizer. É ela que “sujeita” as palavras, que faz delas propriedade do sujeito que as submetem a fazer pulsar o dizer. O sujeito tem o dito como propósito, mas inevitavelmente é o dizer fora do sentido que lhe revela, que diz de si. Aquilo que se apresenta como *improvisação livre na fala*, para além da associação livre, é uma musicalidade original e espontânea que escapa ao sujeito. Ouvir essa musicalidade ajuda a afastar o sentido limitante e possibilita a apreensão do que se desvela do real.

A materialidade sonora permite a inserção de um significante e depois poderá enxertar com musicalidade este significante, por meio do canto da fala. Penso na formação de uma espécie de “conector”, pelo qual *origem musical* e significante, real e simbólico, transpõem-se e sustentam um ao outro. Penso não haver oposição entre a materialidade do significante e a materialidade do objeto, que ganha existência sonora encarnada no corpo do sujeito. A musicalidade que comporta o significante é a mesma materialidade da origem sonora do sujeito que não pôde ser simbolizada, a materialidade do objeto. Acredito que, audível quando expressa pelo sujeito, a materialidade do significante está a favor de revelar a materialidade do objeto. O que excede o significante como materialidade deixa aparecer o objeto. De fato, o significante quando material traz a presença do objeto e vivencia seu gozo. O objeto, assim, se projeta na estrutura pela materialidade do significante. A estranheza da materialidade do significante é a do objeto; pois ele fica de fora e é sempre estranho.

O analista pode colocar o sujeito diante da estranheza do objeto a partir de sua materialidade, que pode ser portada e revelada pela materialidade do significante. Quando se apreende um, se apreende também o outro. Ouvir a sonoridade do significante *falalado*, fazendo alusão à lalação do sujeito falante, ajuda a colocar o sujeito diante da estranheza de seu objeto, por exemplo, quando o analista faz ressoar ao analisante seu próprio tom. O sujeito vai se ouvir no outro, ouvir o inquietante do objeto no eco feito pelo analista.

O desconcerto de Gilson ao se notar interpelativo com seu tom intenso de falar, bem como a perturbação de Lara ao ouvir sua tentativa de silenciamento, mostraram como a materialidade pode invadir o sujeito revelando a estranheza do próprio objeto. O que não coopera para a coerência e não serve ao sentido da cadeia de significantes é o inusitado referente ao objeto. Se ouvir soando demais ou soando de menos, sonoridade ou suspensão da mesma, o sujeito está em função da instauração do objeto e é tomado, em um instante, pelo estranhamento diante da própria deflagração de sua existência.

O posicionamento do sujeito diante do objeto perdido interfere fundamentalmente na sua expressão sonora. A voz sonora faz manifestar ao Outro a relação do sujeito com o objeto *a* e as suas maneiras de gozar. Gilson não aceitava perder o objeto: melhor tê-lo, ou na verdade, sê-lo em sua certa materialidade. Lara preferia escamoteá-lo, deixando-o reduzido em sua presença sonora. O que se enuncia na fala na sua dimensão cantada, visto que ela existe amparada nos recursos sonoros audíveis nas suas diversas possibilidades de expressão, diz sobre o sujeito e sua amarração. Essa musicalidade se faz audível e impacta o campo do Outro.

A musicalidade mantém o sujeito afetado pelo campo pulsional. É uma forma de o sujeito manter sua existência, que está para além dos significantes. Por vias sonoras, ele conta como se vira com a pulsão, como se posiciona como efeito de sua própria constituição. A partir do modo como se situa no gozo e na linguagem, o sujeito faz suplência ao se mover por sua musicalidade, chamei de *suplência musical*.

A musicalidade da fala está em função do objeto caído, como modo de fazer suplência em relação a ele, e é assim que permite se fazer ouvir ao Outro. Diante da perda do objeto, o sujeito desenvolve uma forma de superar o trauma. Poderá buscar a aproximação ou o afastamento do objeto, por exemplo, e esse posicionamento e movimento estarão audíveis em sua musicalidade. Daí proponho dizer que a musicalidade faz suplência em relação ao objeto em decorrência do trauma de sua instauração. Vamos retomar os casos clínicos para ouvir isso.

Gilson, em um posicionamento obsessivo, clamava pela sutura da falta, na tentativa de se furtar do campo do desejo que ela inaugura. Eliminar qualquer vestígio de perda, e conseqüentemente de desejo, fazia com que buscasse o tamponamento do objeto caído voz, e para isso era preciso encobri-la com uma voz de verdade. O objeto estava instaurado e era necessário lidar com ele, neste caso na tentativa de eliminá-lo como prova da perda. Para não lidar com a incompletude do Outro e a sua própria, Gilson se movimentava em sentido de tamponar com materialidade a falta instaurada pela palavra. Mas, ao fazê-lo, ele enfatizava a origem gozosa da musicalidade, que resgatava e escancarava ainda mais a condição incompleta da palavra. Assim, em um circuito repetitivo de buscar a justeza da palavra e se deparar com o gozo de sua materialidade, colocava em intenso movimento o circuito em torno do objeto voz, ou seja, o circuito da pulsão invocante. Gilson se aproximava do objeto por meio de sua materialidade, como garantia de que ele não o faltasse. Para se livrar da dor estrutural de perder o objeto, fazia semblante de completude e o apresentava como propriedade sonora que, vale resgatar, faz menção ao objeto, mas não o é.

Falar em alta entonação, impor sua força em intensidade e duração da voz sonora era simular a prova de ter o objeto, e teria vários. As inúmeras guitarras funcionavam como garantia de que o objeto não o faltava. Era suplência do objeto, fazendo uma aproximação nostálgica ao gozo musical pleno. Gilson se posicionava em um arranjo barulhento, em que ele se fazia materialmente a própria voz. Na tentativa de amenizar a dor do trauma de perdê-la, ele se fazia voz na sua maneira mais primordial. Tamponar a perda do objeto pelos excessos de sua materialidade era o trabalho de sua *suplência musical*. Gilson conseguia se acomodar no campo da palavra, mas sustentado pela intensidade sonora de suplência do objeto voz.

Essa intensidade e a tentativa de eliminar os ruídos que desestabilizavam a competência da palavra lhe serviam como garantia da justeza da linguagem, mas com efeito revelavam justamente sua incompletude e a do próprio sujeito. Aumentando sua amplitude sonora,

colocava ainda mais movimento ao circuito da pulsão invocante. Aplicando esse movimento no esquema proposto anteriormente, podemos projetar que quanto maior o alcance de sua materialidade, maior o retorno e a presença da sua origem de gozo musical.

Gilson falava intensamente e sozinho. Enfraquecida sua alternância com o outro, não fazia pausas para esse dueto. Se não considerava um outro que falasse, também não haveria um outro que o escutasse, estaria abandonado e rejeitado na sua massa fônica volumosa que acabava por não lhe garantir a estimada completude. Tirando o outro de seu lugar, de invocante e de invocado, Gilson seguia gozando de se fazer não amável, porque não se colocava a ser amado por um outro com sua falta, pois isso o faria reconhecer a sua própria.

No caso de Lara, a suplência colocada na sua musicalidade era por silenciar o próprio gozo veiculado pelo sonoro, por uma dificuldade em lidar com o objeto voz. Era preciso se afastar desse gozo, portanto era preciso silenciar o próprio som, na sua forma concreta. Ela lidava com a aproximação ou afastamento do próprio real, tendo como referência a aproximação ou o afastamento da materialidade sonora. Tentando se defender de sua *origem musical*, ela refreava o avanço da musicalidade, pois quanto mais intensidade em seu avanço, maior também a força para seu retorno, em sentido contrário. Quanto mais cantasse em sua fala, mais desvelaria sua *origem musical*. A suplência através do silêncio tornaria mais estático o movimento deste circuito. Sem musicalidade, sem materialidade do objeto, portanto sem objeto. Sem objeto, sem desejo. Sem desejo, sem existência. O gozo do silêncio estaria para o gozo da não existência, sua marca estrutural. Não se permitir soar na materialidade do objeto era desviar da sua presença pela sua ausência concreta. Em função de se manter inexistente, Lara não deixava avançar em amplitude, ou ganhar intensidade, o circuito da pulsão invocante.

Se encurtar, se apressar, silenciar toda sorte de sons, esvaziar com o seu “pfff”, o som do nada que não exigia impositação, minimizavam as revelações do objeto voz, que a invocariam à condição do real, que a ameaçariam com a loucura. Lara fazia e pedia o silêncio,

como pela meditação e pela misofonia, para amenizar esse risco, em nome de proteger-se do gozo. É uma tentativa de se livrar do insuportável que a materialidade do objeto lhe revela. Aproximar-se desta materialidade era se aproximar do puro som caótico do real. Lara se organizava pelo silêncio da inexistência.

Quando o sujeito fala e entoa musicalmente em sua fala, ele está em uma inadvertida conexão com algo de sua própria origem. É a impossibilidade de se regular nessa expressão sonora que acompanha a fala que a torna especial oportunidade de aproximação ao mais autêntico do sujeito. A musicalidade invade o sujeito que passa a habitar a linguagem. O *traço musical* desta musicalidade revela a forma, individualizada, de como cada um mantém uma relação com o musical do qual se originou, ou seja, sua *origem musical*, e seu estilo próprio de cantar a palavra. A *dissonância*, por sua vez, extrapola a relação com o significante ou mesmo com o objeto. Ela é uma experiência sonora que coloca o sujeito diretamente diante do ilimitado do real. Sendo assim, toda musicalidade interessa à análise.

As características sonoras marcantes na musicalidade do sujeito, assim como o “gr gr” de Gilson e o “pfff” de Lara, compõem o que denominei como *traço musical*, sendo ele o rastro de um avanço do real no campo simbólico. A sonoridade de efeito do corpo que afeta a língua caracteriza o sujeito e deixa viva a sua fala. O *traço musical* são marcas singulares do sujeito, é a forma peculiar de combinações sonoras que ele inclui e repete, sem repetir de fato, na sua maneira de deixar pulsar o corpo e revelar sua musicalidade. O *traço musical* não se dá ao sentido, mas de alguma forma toca a letra que é efeito do significante, é um jeito peculiar do sujeito encaixar sua origem sonora no campo da palavra.

O traço acomoda a *origem musical* ao circuito pulsional em torno do objeto e o sujeito deixa de escutá-la. A acústica do analista pode colocar o sujeito a se ouvir novamente na sua *dissonância* ocultada em seu traço, bem como para além dele. Lara percebeu que falava pouco e estava sempre se abreviando; Gilson se notou intenso de todas as formas. Em outros casos: a

paciente escutou o tom irônico em sua fala e em sua forma de se posicionar; a outra se percebeu rosnando desconfiada para a vida. Ouvir a *dissonância* acobertada no traço oportuniza ao sujeito alguma deflagração, própria ao processo de análise, de seu gozo.

Para além dessas sonoridades que compõem o *traço musical* do sujeito, sua musicalidade é composta por sonoridades estranhas e inesperadas que invadem e que fazem uma conexão direta a sua *origem musical*. O sujeito também pode se colocar diante do puro real pela *dissonância*. Surpreso com algum *ato sonoro* que o atravessa, às vezes interrompendo a própria fala, o sujeito pode experimentar como efeito um gozo místico, rumo à dessubjetivação. O real das *dissonâncias* é o real que *diz-sonâncias*, que coloca seu dizer indecifrável nas sonoridades.

Gilson, em um certo momento pós-intervenção analítica, de forma bastante diversa de seu *traço musical*, foi invadido por um silêncio seguido de suspiros e bufadas, denotando uma certa inquietação e desconforto. Esta interrupção abrupta de silêncio em sua fala não compunha seu *traço musical*. Deixar-se interromper assim não lhe era algo comum, mas surgiu como *ato sonoro* em sua musicalidade naquele instante, permitindo uma experiência nova e desestabilizadora com o real sonoro que se apresentou. O que se deu em sequência foi uma inevitável reviravolta analítica, comprometendo-o com sua reconstrução subjetiva.

A gargalhada impostada com vigor e derivada da suspensão do sentido, proposta por uma *intervenção musical*, também não compunha o estilo sonoro do *traço musical* de Lara. Discrepante de seu modo peculiar de se fazer soar, esta gargalhada a invadiu causando um instante de surpresa. Uma sonoridade absolutamente inesperada, que a fez remexer em seu lugar de proteção, onde não se colocava a invocar e não se dava a ser invocada. Esta invasão sonora inevitavelmente a fez ouvir-se em sua real existência, ajudando a colocar em andamento sua análise.

Quando se escuta os sons proferidos pelo sujeito nas suas mais variadas formas e os considera mais relevantes que o próprio sentido das palavras, se abre à possibilidade de tocar em algo do real. Chamei de *subversão musical clínica* a primazia dada ao eco do resto do musical que se faz audível pela musicalidade. Incluir isso na análise e revelar essa escuta ao próprio sujeito provoca essa subversão e amplia os seus limites. Quando, por exemplo, me silencie e deixei Lara exposta ao seu próprio silêncio, isso mobilizou algo nela. Ela se recolocou em cena e passou a se ouvir em sua suplência: “Eu acho que eu reduzo tudo, sou de poucas palavras”. Essa experiência também se fez possível com Gilson, quando ao intervir em um contraponto dinâmico ao dele, utilizando de intensidade bastante inferior, o fez sair de seu lugar sonoro e, com isso, de sua suplência em dominar o objeto. Esse recuo, em renunciar a seu excesso sonoro e se fazer menos intenso, mobilizou sua posição diante do Outro e possibilitou adentrar ao campo do desejo.

Intervenções deste tipo, que incluem a musicalidade do sujeito e a do próprio analista, foi por mim chamada de *intervenção musical*, pois não levam em consideração apenas a interpretação ou a associação de significantes, mas atuam diretamente no sujeito por um *ato sonoro*, uma mobilização em vias diretas com o real. É a partir desse encontro, que inclui as musicalidades do analisante e do analista, que se pode operar um *desensurdecimento* do sujeito ao seu próprio dizer, como uma convocação àquilo que se remete à estranheza de sua *origem musical*, ao real. Esse tipo de intervenção recoloca o analisante perante o seu canto, ao que nele não colabora para o sentido, mas que o compõe enquanto sujeito, um sujeito musical.

Para que intervenções desta natureza ocorram é preciso que o analista, para além de uma escuta analítica, se abra à *acústica analítica*, uma abertura auditiva ao material sonoro do analisante, fazendo ressoar a musicalidade e deixando-a ecoar enquanto ato de gozo. O analista se coloca presente com seu corpo, um corpo outro e externo ao do sujeito em questão, mas que

entra em ressonância com ele. Essa extimidade do analista o faz entrar no circuito da invocação, como invocado e, também, como invocante.

Ouvir Gilson em sua musicalidade permitiu testemunhar o modo e a intensidade de seu ser. Foi ao me deixar impactar pelas peculiaridades de sua voz, presentes no timbre, na impostação, na intensidade, na fluência, nas produções sonoras que precedem sua fala, como as tentativas fracassadas de se livrar da condição faltosa da voz com sua limpeza de garganta em repetidos “gr gr gr”, ou seja, naquilo que se pôde ouvir dele para além de suas palavras, que nos aproximamos de seu posicionamento diante do objeto, diante do Outro, diante do que ele entende ser a demanda do Outro e diante de seu próprio desejo. Para ele, colocar o circuito pulsional em um acentuado movimento, era repetidamente tentar inserir algo, no caso sua intensidade sonora, no lugar do objeto, conferindo reiteradamente se ele lhe faltava. Esse intenso movimento pulsional se fez audível e me invocou a invocá-lo a um outro lugar, flexibilizando traços e significantes enrijecidos, em uma abertura para o campo do desejo e do gozo, o que fundamentou minhas intervenções.

Musicalmente, defino Lara como aquela que privilegiava a pausa, símbolo do silêncio. Foi ouvindo a predominância de seu silêncio, suspensão que se apresentava de várias formas, que tocamos em sua postura defensiva para o âmbito da loucura que a cercava. Lara evitava qualquer estímulo sonoro considerável. Ela clamava por silêncio, tornando pouco flexível a melodia de sua fala encurtada, às vezes monossilábica, para se livrar da invasão daquilo que a causava pavor. Na tentativa de não se deparar com o gozo, nas suas diferentes dimensões, defendia se calando. Tendo pressa em concluir, usava poucas palavras e fragmentava as frases, prejudicando um encadeamento tanto melódico quanto de sentido. Apresentava como um *ato sonoro* do corpo, o “pfff”, como um esvaziamento ou desaparecimento, que a localizava como insuficiente e como resto, e deixava inconclusa sua enunciação. O timbre trêmulo de sua voz e os constantes entraves de dicção revelavam que falar lhe era um desafio. A presença do objeto

lhe perturbava e a fazia vacilar. Movida pela sua esquiva em estar com o Outro e invocá-lo, em um ato sonoro analítico me fiz invocante. Ouvi em retorno a sonora gargalhada de aceite em ser invocada, fazendo conturbar a tendência estática de seu circuito em torno da voz. Desestabilizá-la em seu *traço musical* provocou efeitos e deu andamento à análise.

O sujeito é, então, incapaz de se ouvir sozinho. Em análise, há um pedido por ser ouvido, e ser ouvido lá onde se faz surdo pelo ensurdecimento constitutivo, porque é lá que soa outra coisa impossível de ser dita. Se o analista faz semblante de sujeito suposto saber, eu diria que antes disso ele é invocado pelo analisante a se posicionar como *sujeito suposto ouvir*. Como ouvinte, o analista passa a invocante, faz *suposição de musical no sujeito* e chama o sujeito ao *desensurdecimento*. Assim, o analisante, de invocante de alguém que o escute, passa a invocado a se ouvir em outra dimensão.

A visada de análise é esta: fazer remexer o sujeito até que ele se escute. Então, que ele cante. Que ele passe a ouvir seu traço e sua *dissonância* como uma musicalidade que nele pulsa sem conexão com o sentido. Então, que ele cante. Que haja um *desensurdecimento* do sujeito em relação ao seu gozo. Então, que ele cante. Que um gozo Outro coloque o sujeito rumo à dessubjetivação. Então, que ele cante. Que, por meio do que soa atravessando o sujeito, a análise aponte para o real. Então, que ele cante. “Cantar, e cantar, e cantar a beleza de ser um eterno aprendiz”<sup>7</sup>. Não é sobre aprender, mas sobre apreender-se no insistente e singular canto que lhe escapa e que, diante do Outro, soa, ressoa e faz eco.

---

<sup>7</sup> Trecho da canção “O que é, o que é?” composta pelo compositor e poeta Gonzaguinha em 1982.

## Considerações Finais

Embora a palavra imponha um limite, ela nunca se apresenta sozinha, pois porta o componente sonoro, que, como defendi, se faz material de análise necessário à construção do trabalho clínico e à promoção de uma mudança na posição do sujeito frente aos desígnios de seu desejo. Enquanto cantarola em sua fala, o sujeito se faz ouvir na sua posição subjetiva por esses vestígios musicados. Sou onde não falo, canto. Vimos que esses restos que permanecem pulsantes no ato de fala de algum modo devem servir à análise.

A voz porta um vazio que, ao falar, se tenta tamponar, mas por ser do real é da ordem do impossível. São pelas tentativas de lidar com esse objeto impossível pelas falas musicadas que se tem noção de como o sujeito se posiciona e reage diante da sua natureza incompleta. Por isso, é necessário ao analista desenvolver um ouvido que, para além de escutar analiticamente, ouça ecoar acusticamente o sujeito, e isso compõe o seu desejo de analista. O trabalho do analista é se colocar a ouvir o que o sujeito não consegue dizer de si por meio da ordenação de palavras e de sentidos, ele se coloca a ouvir justamente no que está fora deste campo.

Então, volto às questões iniciais: no que consistiria *ouvir a musicalidade do sujeito*? É levar adiante a visada da análise incluindo e considerando a materialidade da voz que se dá a escutar em qualquer *ato sonoro* que ressoa. É ouvir o que se faz vivo e movimenta o corpo que é sonoro. O que faz o analista com o que se escuta dessa sonoridade do sujeito? Não seria do campo do saber fazer, mas sim do deixar-se impactar, ou mesmo do sentir seus efeitos, levando isso em consideração para qualquer intervenção de analista. Ouvir a musicalidade do sujeito, não requer decodificação ou tradução, não se trata disso, pois sua natureza não o permite, mas requer considerá-la como o próprio sujeito a que se escuta. Levar em consideração é apreender a musicalidade como o movimento do sujeito, como o modo com que este sujeito pulsa e se

faz vivo na sua existência, viabilizando que o sujeito também se escute, colocando em prática o que chamei de *acústica analítica*.

O analista pode sentir e deixar ressoar acusticamente a incoerência entre discurso e musicalidade, pode se afetar e responder às intercorrências sonoras do sujeito, pode observar o contexto em que determinada manifestação aparece, pode sentir o peso do excesso de intensidade portada pela expressão vocal do sujeito, pode sentir a monotonia de uma melodia e se intrigar com o silêncio, podendo enfim, por sua presença reverberante, fazer o sujeito se ouvir em sua própria estranheza. Fazer “re-verberar” não é recolocar em questão a ordem do verbo, da palavra. Pelo contrário, é fazer *re-siderar* a palavra, torná-la novamente distante de seu sentido, priorizando o que a faz vibrar, na sua primária materialidade, no sujeito.

O analista deve ser aquele que faz a *suposição de musical no sujeito*, aquele que com um *ouvido não-simbólico* testemunha que algo canta no sujeito e conta a ele que tem algo a se ouvir, invocando-o ao *desensurdecimento*. A suposição do analista coloca o sujeito na posição de invocado pela sua própria *dissonância* original. Como invocante, o sujeito aposta na existência de um Outro que não seja surdo à sua musicalidade e que seja afetável por ela. Isso implica na possibilidade de ser ouvido para além de um sentido na materialidade de sua voz, que comporta o seu lugar na inscrição e sua forma de bordejar o objeto, ou seja, sua própria fantasia fundamental, bem como a sua essência de gozo.

Entre sujeito invocante e invocado neste circuito, acredito ser esta a proposta da análise, deixar ressoar esse canto que pulsa sem cessar, e que o analista seja esse outro não surdo capaz de escutar para além do significante e presumir um saber no real musicado pelo sujeito, fazendo-o se ouvir em resposta. Pois o sujeito canta enquanto pensa que fala.

Dentre rosnados, cochichos, pigarros, tosses, arrotos, batiques, tons irônicos, brevidades monossilábicas, gritos, suspiros, chiados, tons melancólicos, engasgos e silêncios, infinito é o repertório que um analista escuta em sua clínica. Mais do que um não surdo, ele

deseja ouvir tanta musicalidade. Não como um melômano, amante quase maníaco por música, que se faz passivo em sua escuta apreciativa, mas como alguém que se inclui no que ouve. Colocando em questão o seu desejo de analista, ele supõe o musical do sujeito, escuta, ressoa e atua a partir dele. Desejo de que haja análise é também desejo por musicalidade, é desejo de participar de uma nova improvisação que faça balançar o sujeito em sua fantasia a partir da escuta do real. Neste dueto, um canta e pede para ser ouvido, o outro deseja ouvir e entra no tom para um novo improviso. Que em análise, não cante sozinho o sujeito!

*Ouve-me, ouve-me o meu silêncio.*

*O que falo nunca é o que falo  
e sim outra coisa.*

*Capta essa outra coisa de que na verdade falo*

*Porque eu mesmo não posso  
(Clarice Lispector, “Água Viva”)*

## Referências

- Assoun, P. L. (1999). *O olhar e a voz: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz* (C. P. Almeida, Trad.). Companhia de Freud.
- Azevedo, R. M. (2008, 04-07 set.). *A voz como objeto a e a separação do sujeito frente ao Outro*. [Apresentação de Trabalho]. III Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental e IX Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental. Niterói, RJ, Brasil.
- [http://www.psicopatologiafundamental.org.br/uploads/files/iii\\_congresso/mesas\\_redondas/a\\_voz\\_como\\_objeto\\_a\\_e\\_a\\_separacao\\_do\\_sujeito\\_frente\\_ao\\_outro.pdf](http://www.psicopatologiafundamental.org.br/uploads/files/iii_congresso/mesas_redondas/a_voz_como_objeto_a_e_a_separacao_do_sujeito_frente_ao_outro.pdf).
- Azevedo, A. V. (2015). De la-land à lalangue: algumas questões de estilo. In Association de Psycanalyse Encore, *Savoir-faire avec lalangue* (pp. 23-38). Mercado das Letras.
- Bentata, H. (2009). O canto de sereia: considerações a respeito de uma incorporação frequente da voz materna (C. A. A. Mello, Trad.). *Reverso*, 31(57), 13-20.
- <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/reverso/v31n57/v31n57a02.pdf>.
- Catão, I. (2008). Do som à música, da música à voz: Os passos da fundação do sujeito. In Atem, L. M. (Org.), *Cuidados no início da vida: clínica, instituição, pesquisa e metapsicologia* (pp. 155-165). Casa do Psicólogo.
- Catão, I. (2009). *O bebê nasce pela boca: voz, sujeito e clínica do autismo*. Instituto Langage.
- Catão, I. (2012). Do real do barulho ao real da voz: a música do inconsciente e seus impasses. In Leite, N. V. A., Milán-Ramos, J. G., & Moraes, M. R. S. (Org.), *De um discurso sem palavras* (pp. 307-329). Mercado de Letras.
- Catão, I., & Vivès, J. M. (2011). Sobre a escolha do sujeito autista: voz e autismo. *Estudos de Psicanálise*, 36, 83-92. <http://www.cbp.org.br/vozeautismo.pdf>.

- Corso, M. G. R. D. (2015). A voz, a transferência e o desejo do analista. In Días, M. M. (Org.), *A voz na experiência psicanalítica: III Jornada Seminário Fundamentos da clínica do psicanalista pelas psicoses* (pp. 47-54). Zagodoni.
- Didier-Weill, A. (1997a). *Nota azul: Freud, Lacan e a arte* (C. Lacerda & M. J. Moraes, Trad.). Contra Capa.
- Didier-Weill, A. (1997b). *Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical* (A. M. Alencar, Trad.). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1995).
- Didier-Weill, A. (1999). *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud* (D. D. Estrada, Trad.). Companhia de Freud.
- Dunker, C. I. L. & Zanetti, C. E. (2017). Construção e formalização de casos clínicos. In Dunker, C. I. L., Ramirez, H. A., & Assadi, T. C. (Org.), *A construção de casos clínicos em psicanálise: método clínico e formalização discursiva*. Annablume.
- Ferreira, L. M. S. (2015). A música e o espelho sonoro na clínica do autismo [Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade Federal de Uberlândia].  
<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/17238/1/MusicaEspelhoSonoroClinica.pdf>.
- Figueredo, A. C. (2004). A construção do caso clínico: uma contribuição da psicanálise à psicopatologia e à saúde mental. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 7(1), 75-86. <https://doi.org/10.1590/1415-47142004001006>.
- Freud, S. (1976). Sobre as teorias sexuais das crianças. In *Obras Completas*, v. IX. (J. Salomão, Trad., pp.111-122). Imago. (Originalmente publicado em 1908).
- Freud, S. (1995). “Uma criança é espancada”: uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais. In *Obras completas*, Vol. XVII. (J. Salomão, Trad., pp. 225-253). Imago. (Originalmente publicado em 1919).

- Freud, S. (2010). Além do princípio do prazer. In *Obras completas*, Vol. 14 (P. C. de Souza, Trad., pp. 213-272). Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1920).
- Freud, S. (2011). O eu e o id. In *Obras completas*, Vol. 16 (P. C. de Souza, Trad., pp. 13-74). Companhia das Letras (Originalmente publicado em 1923).
- Freud, S. (2015). O delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen. In *Obras completas*, Vol. 8 (P. C. de Souza, Trad., pp. 13-122). Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1906-1909).
- Freud, S. (2016a). Estudos sobre a histeria. In *Obras completas*, Vol. 2. (L. Barreto, & P. C. de Souza, Trad., pp. 10-18). Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1893-1895).
- Freud, S. (2016b). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e Análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”). In *Obras completas*, Vol. 6 (P. C. de Souza, Trad., pp.13-320). Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1901-1905).
- Freud, S. (2017). A questão da análise leiga. Conversas com uma pessoa imparcial. In *Fundamentos da clínica psicanalítica* (C. Dornbusch, Trad., pp. 205-289). Autêntica. (Originalmente publicado em 1926).
- Freud, S. (2021), Sobre a psicopatologia da vida cotidiana. In *Obras completas*, Vol. 5, (P. C. de Souza, Trad., pp. 13-376). Companhia das letras. (Originalmente publicado em 1901).
- Gillie, C. (2015). Voz “flagelada”, voz “transfigurada”: a perpétua “clandestinidade vocal”. In Maliska, M. E. (Org.), *A voz na psicanálise: suas incidências na constituição do sujeito, na clínica e na cultura* (pp. 97-117). Juruá.
- Harari, R. (2002). *Como se chama James Joyce? A partir do seminário Le Sinthome de J. Lacan* (F. F. Settineri, Trad.). Ágalma, Campo Matemático. (Originalmente publicado em 1995).

- Harari, R. (2008). *Psicanalista, o que é isso?* (C. A Remor, I. B. Lied, & T. V. N. Mascarello, Org., J. Nazar, Ed.). Companhia de Freud.
- Jorge, M. A. C. (2017). *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan: A prática analítica*, Vol. 3. Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1974, 31 out-03 nov.). *A terceira* [Conferência] (A. T. Ribeiro, Trad.). VIIème Congrès de l'École freudienne de Paris, Roma, Itália.
- <https://drive.google.com/file/d/1GtS2m-SHuKNJfVgsMnSuev-MzL5BBeqH/view>.
- Lacan (1974-1975). *O Seminário, livro 22: RSI*. Inédito [Tradução não oficial de ampla circulação]. <https://www.facebook.com/lacanempdf>.
- Lacan, J. (1995). *O Seminário, livro 4: a relação de objeto* (D. D. Estrada, Trad.). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1956-1957).
- Lacan, J. (1998a). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In *Escritos* (V. Ribeiro, Trad., pp. 496-533). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1957-1958).
- Lacan (1998b). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In *Escritos* (V. Ribeiro, Trad., pp. 238-324). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1953).
- Lacan, J. (1998c). O Estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos* (V. Ribeiro, Trad. pp. 96-103). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1949).
- Lacan, J. (1998d). Resposta ao comentário de Jean Hyppolite sobre “Verneinung” de Freud. In *Escritos* (V. Ribeiro, Trad., pp. 383-401). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1954).
- Lacan, J. (1999). *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. (V. Ribeiro, Trad.). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1957-1958).
- Lacan, J. (2003a). Discurso de Roma. In *Outros escritos* (V. Ribeiro, Trad., pp. 139-172). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1953).

- Lacan (2003b). O Aturdito. In *Outros escritos* (V. Ribeiro, Trad., pp. 448-497). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1972).
- Lacan (2003c), Radiofonia. In *Outros escritos* (V. Ribeiro, Trad., pp. 400-447). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1970).
- Lacan (2003d). Televisão. In *Outros escritos* (V. Ribeiro, Trad., pp. 508-543). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1973).
- Lacan, J. (2005). *O Seminário, livro 10: a angústia* (V. Ribeiro, Trad.). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1962-1963).
- Lacan, J. (2007). *O Seminário, livro 23: o sinthoma*. (S. Laia, Trad., A. Telles, Rev.). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1975-1976).
- Lacan, J. (2008a). *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (A. Quinet, Trad.). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1959-1960).
- Lacan, J. (2008b). *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (M. D. Magno, Trad.). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1964).
- Lacan, J. (2008c). *O Seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. (V. Ribeiro, Trad.). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1968-1969).
- Lacan, J. (2008d). *O Seminário, livro 20: mais, ainda* (M. D. Magno, Trad.). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1972-1973).
- Lacan, J. (2009). *O Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante* (V. Ribeiro, Trad.). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1971).
- Lacan, J. (2012). *O Seminário, livro 19: ... ou pior* (V. Ribeiro, Trad.). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1971-1972).
- Lacan, J. (2018). *O Seminário 13: o objeto da psicanálise* [Publicação não comercial exclusiva para os membros do centro de estudos freudianos de Recife]. L'Objet da la

- Psychanalyse [Publicação interna da Association Lacanienne Internationale].  
(Originalmente publicado em 1965-1966).
- Laznik, M. C. (2000). A voz como primeiro objeto da pulsão oral. *Estilos da clínica*, 5 (8), 80-93. <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/estic/v5n8/08.pdf>.
- Laznik, M. C. (2004). *A voz da sereia: o autismo e os impasses na constituição do sujeito* (C. F. Rohenkol, D. B. Wanderley, I. Machado, L. A. Tavares, M. Rego e M. Seincman, Trad.). Álgama.
- Leite, N. V. A. (2005). Autismos: uma contribuição para se pensar o sujeito em psicanálise. *Inter-Ação: Rev. Fac. Educ. UFG*, 30 (2), 289-296.  
<http://www.revistas.ufg.br/index.php/interacao/article/view/1314/1357>.
- Leite, C. A. O. (2007). A voz em silêncio. In Leite, N. V. A., Aires, S., & Veras, V. (Org.), *Linguagem e gozo* (pp. 147-152). Mercado de letras
- Lier-DeVitto, M. F. (2015). Considerações sobre a gagueira. In Dias, M. M (Org.), *A voz na experiência psicanalítica: III Jornada Seminário Fundamentos da clínica do psicanalista pelas psicoses* (pp. 39-45). Zagodoni.
- Maia, M. A. (2009). Três tempos da arte em Lacan. In Lima, M. M., & Jorge, M. A. C. (Org.), *Saber fazer com o real: diálogos entre Psicanálise e Arte* (pp. 191-197). Companhia de Freud.
- Maliska, M. E. (2012). De uma voz sem palavras. In Leite, N. V. A., Milán-Ramos, J. G., & Moraes, M. R S. (Org.), *De um discurso sem palavras* (pp. 73-81). Mercado de Letras.
- Maliska, M. E. (2015). A voz no fantasma: da constituição ao atravessamento. In Maliska, M. E. (Org.), *A voz na psicanálise: suas incidências na constituição do sujeito, na clínica e na cultura* (pp. 63-79). Juruá.
- Maurano, D. (2011). *Torções: a psicanálise, o barroco e o Brasil*. CRV.

- Maurano, D. (2015). A perspectiva "musicante" da voz na psicanálise ou notas sobre o ditirambo psicanalítico. In Dias, M. M. (Org.), *A voz na experiência psicanalítica: III Jornada Seminário Fundamentos da clínica do psicanalista pelas psicoses* (pp. 87-106). Zagodoni.
- Miller, J. A. (2011, 01 ago.). *Ler um sintoma* (M. C. M Fernandes, Trad.). AMP Blog.  
<http://ampblog2006.blogspot.com/2011/08/jacques-alain-miller-ler-um-sintoma.html>.
- Miller, J. A. (2013). Jacques Lacan e a voz. *Opção Lacaniana on line nova série*, 4(11), 1-13 (L. A. de Moraes, & R. Ceccheti, Trad., M. A. Vieira, Versão Final).  
[http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero\\_11/voz.pdf](http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_11/voz.pdf).
- Miller, J. A. (2012). O escrito na fala. *Opção Lacaniana on line nova série*, 3(8), 1-23 (A. Harari, Trad.).  
[http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero\\_8/o\\_escrito\\_na\\_fala.pdf](http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_8/o_escrito_na_fala.pdf).
- Miller, J. A. (2016, 25-28 abr.). *O inconsciente e o corpo falante* (V. A. Ribeiro, Trad.) In X Congresso da Associação Mundial de Psicanálise, Rio de Janeiro, Brasil.  
<http://www.congressoamp2016.com/uploads/abeaf2fa1ca41710e5a2eeb1fbc9c4035d1ecd6e.pdf>.
- Porge, E. (2014). *Voz do eco* (V. Veras, Trad.). Mercado de Letras.
- Porge, E. (2015). As vozes, a voz. In Maliska, M. E. (Org.), *A voz na psicanálise: suas incidências na constituição do sujeito, na clínica e na cultura* (pp. 21-45). Juruá.
- Quinet, A. (2019). *O Inconsciente teatral, Psicanálise e teatro: homologias*. Atos e divãs.
- Rodríguez, I. (2015). Pontualizações da voz em Psicanálise. In Maliska, M. E. (Org.), *A voz na psicanálise: suas incidências na constituição do sujeito, na clínica e na cultura* (pp. 177-181). Curitiba: Juruá.
- Soler (2012). *Lacan, o inconsciente reinventado* (P. Abreu, Trad). Cia. de Freud.

- Soler (2019). *O em-corpo do sujeito: seminário 2001-2002*. (G. Pamplona, S. Magalhães, C. Oliveira, & E. Saporiti Trad.). Ágalma.
- Viganò, C. (2010). A construção do caso clínico (D. C Burszty, Trad.). *Opção Lacaniana online nova série* 1(1), 1-9.  
[http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero\\_1/A\\_construcao\\_do\\_caso\\_clinico.pdf](http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_1/A_construcao_do_caso_clinico.pdf).
- Vivès, J. M. (2009a). A pulsão invocante e os destinos da voz (F. R. Farias, Trad.). *Psicanálise & Barroco em revista*, 7(1), 186-202. <https://shre.ink/mY1b>.
- Vivès, J. M. (2009b). Para introduzir a questão da pulsão invocante (J. M. Haddad, Trad.). *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 12(2), 329-341.  
<https://doi.org/10.1590/S1415-47142009000200007>.
- Vivès, J. M. (2012). *A voz na clínica psicanalítica* (V. A. Ribeiro, Trad.). Contra Capa.
- Vivès, J. M. (2015). A Melo-mania ou a voz objeto de paixões. In Maliska, M. E. (Org.), *A voz na psicanálise: suas incidências na constituição do sujeito, na clínica e na cultura* (pp. 83-95). Juruá.
- Vivès, J. M. (2018). *Variações psicanalíticas sobre a voz e a pulsão invocante* (V. A. Ribeiro, trad.). Contra Capa.
- Vivès, J. M. (2020). *A voz no divã* (M. Sagayama, Trad.). Aller.
- Vorcaro, A. (2010). Psicanálise e método científico: o lugar do caso clínico. In Kyrillos Neto, F., & Moreira, J. O. (Org.), *Pesquisa em Psicanálise: transmissão na universidade* (pp. 11-23). EdUEMG.
- Vorcaro, A. M. R. & Catão, I. (2015). Invocação e endereçamento: sobre a sustentação teórica de uma práxis com o *infans*. In Maliska, M. E. (Org.), *A voz na psicanálise: suas incidências na constituição do sujeito, na clínica e na cultura* (pp. 47-62). Juruá.

Voronovsky, D. (2015). Quando a voz não se dá. In Maliska, M. E. (Org.), *A voz na psicanálise: suas incidências na constituição do sujeito, na clínica e na cultura* (pp. 143-150). Curitiba: Juruá.

## Anexo A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Você está sendo convidado (a) para participar voluntariamente da pesquisa intitulada “**A musicalidade da fala e a clínica psicanalítica**”, sob a responsabilidade das pesquisadoras Letícia Maria Soares Ferreira, doutoranda em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura (PPGPsicc), do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília e da pesquisadora Prof.<sup>a</sup> Dra. Daniela Scheinkman Chatelard, docente do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília.

O objetivo desta pesquisa é entender como a musicalidade da fala pode ser considerada no processo de análise, e ainda, como o psicanalista pode se utilizar desta musicalidade na sua intervenção clínica. Assim, gostaria de consultá-lo/a sobre seu interesse e disponibilidade de cooperar com a pesquisa.

Você receberá todos os esclarecimentos necessários antes, durante e após a finalização da pesquisa, e lhe asseguro que o seu nome não será divulgado, sendo mantido o mais rigoroso sigilo mediante a omissão total de informações que permitam identificá-lo/a. Os dados provenientes de sua participação na pesquisa, tais como gravação e relato de sessão, ficarão sob a guarda do/da pesquisador/a responsável pela pesquisa.

A coleta de dados será realizada por meio de atendimentos psicológicos clínicos semanais, pela abordagem psicanalítica. Esses atendimentos poderão ser gravados em áudio para análise qualitativa e deverão ser posteriormente desgravados. É para estes procedimentos que você está sendo convidado a participar. Sua participação na pesquisa não implica em nenhum risco.

Espera-se com esta pesquisa alcançar entendimento com impacto na prática clínica, referentes à escuta clínica e à condição interventiva do analista, auxiliando a promoção do processo terapêutico.

Sua participação é voluntária e livre de qualquer remuneração ou benefício. Você é livre para recusar-se a participar, retirar seu consentimento ou interromper sua participação a qualquer momento. A recusa em participar não irá acarretar qualquer penalidade ou perda de benefícios.

Se você tiver qualquer dúvida em relação à pesquisa, você pode me contatar através do telefone 34 99969 3396 ou pelo e-mail leticiapsico@yahoo.com.br.

A equipe de pesquisa garante que os resultados do estudo serão devolvidos aos participantes por meio de devolutiva oral, podendo ser publicados posteriormente na comunidade científica.

Este projeto foi revisado e aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais (CEP/CHS) da Universidade de Brasília. As informações com relação à assinatura do TCLE ou aos direitos do participante da pesquisa podem ser obtidas por meio do e-mail do CEP/CHS: cep\_chs@unb.br.

Este documento foi elaborado em duas vias, uma ficará com o/a pesquisador/a responsável pela pesquisa e a outra com você.

---

Assinatura do/da participante

---

Assinatura da pesquisadora

Brasília, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

## Anexo B – Parecer de aprovação do Comitê de Ética

The screenshot shows the 'Plataforma Brasil' web interface. The main content area is titled 'DETALHAR PROJETO DE PESQUISA'. Under the 'DADOS DA VERSÃO DO PROJETO DE PESQUISA' section, the following information is displayed:

- Título da Pesquisa:** A musicalidade da fala e a clínica psicanalítica
- Pesquisador Responsável:** Leticia Maria Soares Ferreira
- Área Temática:**
- Versão:** 2
- CAAE:** 92776318.0.0000.5540
- Submetido em:** 11/09/2018
- Instituição Proponente:** Instituto de Psicologia - UNB
- Situação da Versão do Projeto:** Parecer Consubstanciado Emitido (Aprovado)
- Localização atual da Versão do Projeto:** Pesquisador Responsável
- Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

A circular stamp with the text 'COORDENADOR' is visible on the right side of the details section. Below, the 'DOCUMENTOS DO PROJETO DE PESQUISA' section shows a tree view of files, including 'Versão Atual Aprovada (PO) - Versão 2', 'Pendência de Parecer (PO) - Versão 2', and various submission documents like 'Comprovante de Receção - Submissão 1' and 'Declaração de Pesquisadores - Submissão 3'.

The screenshot shows a PDF document in Adobe Reader. The document header includes the logo of 'UNB - INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS DA UNIVERSIDADE' and the 'Plataforma Brasil' logo. The main title of the document is 'PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP'. The content is organized into two main sections:

**DADOS DO PROJETO DE PESQUISA**

- Título da Pesquisa:** A musicalidade da fala e a clínica psicanalítica
- Pesquisador:** Leticia Maria Soares Ferreira
- Área Temática:**
- Versão:** 2
- CAAE:** 92776318.0.0000.5540
- Instituição Proponente:** Instituto de Psicologia - UNB
- Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

**DADOS DO PARECER**

- Número do Parecer:** 2.894.909

Arquivo Editar Visualizar Janela Ajuda PB\_PARECER\_CONSUBSTANCIADO\_CEP\_2894909.pdf - Adobe Reader

Abriu Ferramentas Preencher e assinar Comentário

5 / 5 125%

UNB - INSTITUTO DE  
CIÊNCIAS HUMANAS E  
SOCIAIS DA UNIVERSIDADE 

Continuação do Parecer: 2.894.909

**Situação do Parecer:**  
Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**  
Não

BRASILIA, 14 de Setembro de 2018

---

**Assinado por:**  
Érica Quinaglia Silva  
(Coordenador)

PowerPoint