



Bianca Bruno Barbara

**Uma força estranha que me leva a cantar:
a clínica da psicose entremeada por canções.
Um estudo entre psicanálise, Música e
Musicoterapia**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós- Graduação em Psicologia (Psicologia Clínica) do Departamento de Psicologia da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Marcus André Vieira

Rio de Janeiro
Dezembro de 2020.



Bianca Bruno Barbara

**Uma força estranha que me leva a cantar:
a clínica da psicose entremeada por canções.
Um estudo entre psicanálise, Música e
Musicoterapia.**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós- Graduação em Psicologia (Psicologia Clínica) da PUC- Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Marcus André Vieira

Orientador

Departamento de Psicologia - PUC-Rio

Profa. Maria Isabel de Andrade Fortes

Departamento de Psicologia - PUC-Rio

Prof. Julio Cesar Valladão Diniz

Departamento de Letras - PUC-Rio

Profa. Núria Malajovich Munõz

Instituto de Psiquiatria da UFRJ

Profa. Márcia Maria da Silva Cirigliano

Centro Brasileiro de Música – CBM/UNICBE

Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 2020.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Bianca Bruno Bárbara

Graduou-se em Musicoterapia pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM/CEU) em 1997. Mestre em Saúde Coletiva pelo Instituto de Medicina Social da UERJ (2005). Sustenta, em seu percurso teórico/clínico, interlocuções entre musicoterapia e psicanálise. Em vinte anos de atuação na Saúde Pública, dedica-se especialmente à clínica da psicose, no campo da atenção psicossocial.

Ficha Catalográfica

Bárbara, Bianca Bruno

Uma força estranha que me leva a cantar: a clínica da psicose entremeada por canções/Bianca Bruno Bárbara; orientador: Marcus André Vieira. – 2020.

173f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2020.

CDD: 150

Para meu pai, Arlindo Bárbara (*in memoriam*), de quem ecoa a saudade sem, no entanto calar as reverberações de uma presença –
outra – em mim...

Para meus filhos, Antonio e João, a quem espero poder transmitir a riqueza do estudo e a força da escrita, como marcas de minha voz.

Agradecimentos

Caro leitor, peço-lhes paciência... não serei sucinta nos agradecimentos. Não os tomo como tarefa burocrática, como elemento formal a incluir dentre os elementos pré-textuais da tese. Tomo-os como uma possibilidade de dizer. Dizer obrigada a pessoas muito especiais. Dizer de meu carinho e gratidão de modo a fazer dessas palavras, também registros destes.

A Marcus André Vieira, orientador desta “construção”, meu profundo reconhecimento, respeito e gratidão. Reconhecimento ao seu saber sem soberba, ao seu modo privilegiado de transmitir. Respeito pelo quão generosamente divide seu conhecimento, fazendo-o de modo simples, parecendo tornar a psicanálise lacaniana mais simples também. Meus agradecimentos pelas pontuações precisas, pelo acolhimento às dificuldades, pelo jeito respeitoso como incluiu meu modo de fazer e pensar a clínica, pelo quanto me incentivou a terminar do modo possível e, principalmente, por ter sido presença, também no texto, como se, com suas palavras, eu pudesse me sentir guiada e menos sozinha na escrita;

À Denise Berman, pelos anos de escuta e por me ajudar a sustentar meu tom na vida e na clínica;

A Rodrigo, meu marido, companheiro de uma vida [quase] inteira, não só por ter despertado o som do amor em mim, mas por ter promovido o apoio, inegavelmente consistente, não apenas para que esse trabalho se construísse, mas também para que toda a minha trajetória se solidificasse;

Aos meus filhos, Antonio e João, pela tolerância e por saberem aguardar quando minha ausência prolongada se fez necessária; por suportarem meus rompantes de irritação e cansaço; por conviverem com a escrita “da história que não acabava nunca”. Agradeço por me ensinarem a rever o mundo e por causarem sons de suspiros diante de um amor sem fim;

Aos meus pais, pelo apoio incondicional durante toda a vida, por não medirem esforços para promover minha formação – a pessoal e a acadêmica. Por terem me levado aos bailes e pelos muitos e muitos encontros recheados de cantorias em casa. Eles contribuíram diretamente para a ampliação de meu gosto, repertório e memória musicais. A meu pai, por ter me transmitido o respeito à escuta. Ele dizia ouvir mais em sua cadeira de dentista do que muito analista. Se não herdei o seu talento para examinar bocas, herdei dele o interesse pelo que sai delas... À minha mãe, Glória, meu agradecimento, com muito amor, pelo amor e apoio firmes (ah, firmes demais!!), pela transmissão do lugar de importância do estudo/formação e pela possibilidade de fazer deles um valor: o que de mais valor se deixa de herança. Agradeço ainda as horas dedicadas à leitura da tese para revisá-la, com atenção, cuidado e interesse.

Aos meus irmãos, cunhados e sobrinhos, pelo apoio de todas as horas, por trazerem abraços infinitos, choros compartilhados e gargalhadas soltas que tornaram esse tempo (e tornam a vida) mais leve;

A Nelson e Olga, meus amados dindo e dinda, pelo amor e pelo apoio especialmente em tempos difíceis;

À D. Dalva, Sr Mota, tia Beth, tio Sergio e Didi por terem me acolhido como filha. Por terem criado uma relação comigo de respeito, confiança e muito amor. Pela torcida infinita, pelo apoio determinante, pela fé inabalável em dias melhores.

Aos meus também amados amigos Lu e Vini; Bee e Jaime; Roberta e Fabiano, Nira e Tatau por serem, cada um a seu modo, perto ou longe, presença constante, cuidado amoroso, apoio decidido. A presença de vocês na vida me dá fôlego!

À Lu – Luciana Bacellar Leal Ferreira, em especial, meu muito obrigada pela cumplicidade na vida e no modo de construir um percurso que conjuga a psicanálise e a música. Seu testemunho deste caminhar, e as trocas sobre um fazer, fazem dela quase uma co-autora do que essa tese tenta consolidar; Agradeço a leitura atenta, cuidadosa e precisa da tese, me dando possibilidades de dividir com ela também as ideias que iam tomando corpo no papel.

Às minhas amadas amigas e colegas do MT.Geronto RJ: Elisabeth Petersen, Eneida Soares, Esther Nisembbaum, Gisela Gleizer, Heloísa Cardoso de Melo, Márcia Godinho, Martha Negreiros e Vera Wrobel, pela torcida infinita, pelas vibrações todas, pelo apoio, pelas trocas de experiências e de afeto. Aprendo muito com cada uma e é uma honra poder tê-las na vida e no trabalho. Em especial à Vera Bloch Wrobel meu agradecimento por ter nos reunido e por ter, tão generosamente, compartilhado comigo sua vasta biblioteca, possibilitando meu acesso a livros preciosos e a informações valiosas;

Às minhas amigas e também colegas Bianca Vivarelli, Mariana Abreu, Kelly Campos, Heloísa Barros Cardoso de Melo, Gisela Gleizer, Débora Rezende e Heloísa Santos pelos anos de estudo compartilhados a partir de nosso desejo de articular psicanálise e musicoterapia, sob a escuta atenta de Lucy Averbach (*in memoriam*) a quem devo uma boa parte das marcas de meu modo de escutar;

À Lia Rejane Mendes Barcellos e a Benilton Bezerra Jr. pelos lugares que têm em meu percurso/formação e por terem sido os autores das cartas de recomendação por ocasião da seleção para ingresso no doutorado.

À Eliza Piccolli, Conrado Tapajós e a Mariana Weil por toda a companhia, pelas trocas de um valor imenso. Por terem acompanhado as tensões da seleção para o doutorado e as urgências para sua conclusão. Por terem confiado a mim a escuta de uma equipe com quem aprendi muito e a quem também agradeço;

À Patrícia Hermida Fernandes, Cristiane Monteiro e Laurinda Beato pelo apoio, pela tolerância em momentos delicados, pela parceria no trabalho e pelo reconhecimento à minha escuta, sustentando, com muito cuidado e respeito o espaço de supervisão que pude ocupar por tantos anos;

Às equipes às quais me dirigi do lugar de supervisora, por quanto ouvir sobre a clínica da psicose, seus desafios, impasses e reverberações desta, no um a um e no *fazer junto*, puderam me manter em formação;

Aos colegas com quem trabalhei no CAPS Lima Barreto (entre 2000-2006), com os quais aprendi o que era a clínica da atenção psicossocial e com os quais pude fazer laços de amizade que sobrevivem aos anos e à distância. Muito da clínica tratada aqui foi extraída de uma experiência coletiva inesquecível;

Ao “grupo de pesquisa do Marcus”, meus colegas doutorandos, mestrandos e graduandos, pelos anos de convívio e pelas trocas. Foi difícil “chegar”, ter um lugar, mas é muito valioso poder verificar as construções em torno de um modo de pertencer. Agradeço em especial a Ana Luíza Baruffati pela companhia; a Marinela Porto pela delicadeza; a Rafael Caselli pelo acolhimento; a Clara Pieri, Hanna Schiavo e Júlia Figueiredo de Barros pela atenção e pelo respeito ao meu ouvirem;

À Marcelina Andrade – secretária da pós-graduação da PUC Rio - pela paciência com as minhas muitas dúvidas, pelas orientações e disponibilidade, pelo apoio, especialmente num final corrido;

À Núria Munhõz Malavojich e Júlio César Valadão Diniz pelas precisas e generosíssimas indicações na qualificação. Elas foram absolutamente fundamentais para orientar um caminho a seguir;

À Aline Cavaliere pelo talento e sensibilidade expostos nas ilustrações das aberturas de cada capítulo;

A CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, a quem também agradecemos.

E a você leitor, que chegou até aqui, meu agradecimento pelo interesse. Que as argumentações e construções postas na tese possam ser aberturas para um novo pensar e um novo escrever de cada um que se fisgar por algo que, aqui, puder ler.

Resumo

Barbara, Bianca Bruno; Vieira, Marcus André. **Uma força estranha que me leva a cantar: a clínica da psicose entremeada por canções- Um estudo entre Psicanálise, Música e Musicoterapia.** Rio de Janeiro, 2020. Tese de doutorado. Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

As interlocuções entre os campos da psicanálise, da música e da musicoterapia são pensadas a partir do uso da canção como recurso clínico para o manejo à psicose. Destaca-se a canção como imbricação de texto, arranjo e voz, o que leva-nos a tratar da voz na psicanálise lacaniana: voz enquanto *objeto a*, presença vocal do Outro. Pensa-se a canção em algumas vias: na materialidade do significante, como recurso ao discurso do psicótico; na possibilidade de emprestar-se como enquadramento diante do “mar vocal de Outro” com o qual o psicótico se encontra; e, por fim, a canção como o que pode operar sobre alguma reordenação pulsional: reverberações da canção que fazem um corpo, literalidade de um canto que escreve, para o psicótico, uma existência.

Palavras-chave

psicanálise, musicoterapia, psicose, objeto voz, canção.

Résumé

Barbara, Bianca Bruno; Vieira, Marcus André (Conseiller). **Une force étrange qui m'amène à chanter: la clinique de la psychose entremêlée des chansons - Une étude entre Psychanalyse, Musique et Musicothérapie.** Rio de Janeiro, 2020. Tese de doutorado. Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Les interlocutions entre les champs de la psychanalyse, de la musique et de la musicothérapie sont pensées à partir de l'utilisation de la chanson comme ressource clinique pour la manipulation de la psychose. On distingue la chanson comme imbrication de texte, arrangement et voix, ce qui nous amène à traiter la voix dans la psychanalyse lacanienne: voix en tant qu'*objet a*, présence vocale de l'Autre. On pense la chanson dans certains sens: dans la matérialité du signifiant, comme la ressource au discours du psychotique; dans la possibilité de se prêter comme cadre devant « la mer vocale de l'Autre » avec laquelle se trouve le psychotique; et, enfin, la chanson comme celle qui peut agir sur une certaine réorganisation pulsionnelle: réverbérations de la chanson qui font un corps, littéralité d'un chant qui écrit, pour le psychotique, une existence.

Mots-clés

psychanalyse, musicothérapie, psychose, objet voix, chanson.

Sumário

1. “Um tom pra voz, um tom pra mim...”

1.1 Introdução: a voz da autora	13
1.2 Bricolagens entre psicanálise, música e musicoterapia: <i>uma construção artesanal</i>	21

2. “E nasce uma canção rimada, da voz arrancada..”

2.1 Entre letra, voz e música: notas sobre a canção	31
2.2 A morte da canção ou novos modos de cantar?	38
2.3 Sonoridades brasileiras contemporâneas: recortes sociológicos da canção	44
2.4 Versões da canção na clínica	47

3. “Uma voz, essa voz tamanha..”

3.1 Objetos a: restos e excessos em torno de um vazio	57
3.2 O Objeto voz	76
3.3 A voz na psicose: ecos do Outro	91
3.4 Barragens no mar vocal de Outro: a canção e a métrica	115

4. “O que está escrito em mim ficará guardado..”

4.1 Lalíngua : fragmentos de vozes desenhando um corpo	129
4.2 O que se escreve com a voz que canta	140
4.3 A canção que faz corpo: um <i>fazer com</i> a voz	144

5. Considerações Finais 152

6. Referências Bibliográficas 158

7. Referências Musicais 172

... “E quando no escuro uma voz de mulher se entrega ao canto, invisível no parapeito de uma janela apagada, eis que de improviso voltam-lhe pensamentos vitais: seus desejos tornam a encontrar um objeto: qual? Não aquela canção que deve ter ouvido tantas vezes, não aquela mulher que você nunca viu: sente-se atraído pela voz enquanto voz, como se oferece ao cantar”.

(Ítalo Calvino, 1985)*

* “Um Rei à Escuta”, conto publicado em “Sob o Sol-Jaguar”, Cia das Letras, 1985.

1.

“Um tom para voz, um tom para mim”

Frase da Canção “Um Tom” - Caetano Veloso (1997)



1.1

Introdução: a voz da autora

A pesquisa que se narra aqui tem a clínica como sua nascente e, esperamos, terá a clínica também como sua foz: nela deve desembocar. Uma clínica com canções. Uma clínica com as especificidades de nascer entre campos: o da musicoterapia e da psicanálise.

Esse *entre campos* exige um esforço a mais: o de tecer a interlocução entre eles de modo o mais rigoroso possível, mas admitindo perdas e estranhamentos quando a nossa posição é tomada por um ou outro extremo dos fios com os quais tecemos nosso pensar e nosso fazer.

Nessa nossa trajetória - não apenas na construção desta tese, mas no caminho que nos trouxe até aqui - algumas questões se colocaram como provocações: como pensar as canções, sob a luz da psicanálise, enquanto aquilo ao qual o sujeito por vezes recorre para tentar circunscrever, borderar e endereçar o que o toca? A canção poderia dar tratos àquilo que no sujeito sempre resta, sempre escapa à simbolização? O que, do texto musical, se lê sobre a subjetividade de quem o enuncia? O que, na música – especialmente neste formato: melodia, letra e voz - faz laço com o outro, que, ao se apropriar dela, o faz de um modo absolutamente singular?

De que modo a sonoridade da língua (que ressoa sobre corpos nas origens da constituição subjetiva) retorna sobre o sujeito nas afetações que as canções provocam? O que desses rasgos de sons no corpo se faz terra por onde o sujeito, por vezes, pode se ancorar?

As inscrições da sonoridade da língua no corpo, na constituição subjetiva, seriam para Barros (2000, p. 07) uma espécie de escrito, um “desde sempre” que é pré-condição para a fala, antes mesmo que esta tome forma, que se estruture em combinações de palavras e frases. Pensar na música como eco desse *escrito desde sempre* e fazer reflexões sobre sua presença no dispositivo analítico talvez evoque alguma estranheza. Afinal, para além da sonoridade das palavras endereçadas ao analista, não é sempre que o enunciado de um sujeito em análise se apresenta

entre desenhos melódicos ou se revista por canções. Mas também não é tão raro alguém dizer que “uma música não lhe sai da cabeça”, que um trecho musical insiste em soar, não se sabe vindo bem de onde ou porque... Poderia o analista recuar diante disso, não dar espaço em sua escuta a tal modo de dizer, não tomá-lo como deslizamento significante. No entanto, se assim o fizesse, não estaria ele, o analista, deixando de “dar ouvidos” a isso que, do intervalo entre os significantes, faz o sujeito aparecer? Nos intervalos que a voz entoa, por vezes cantando e sob transferência, não haveria algo a recolher pela escuta analítica?

Vale esclarecer que não se propõe aqui tomar a música como doadora de sentidos, (ou seja, como tendo um sentido único, prévio e definido) mesmo quando ela carrega um texto, como no caso da canção. Para além de considerar a natureza polissêmica da música (Barcellos & Santos, 1996) afinar os ouvidos a ela e dar lugar ao que, da música, é recurso ao dizer, não é ceder da proposição ética que norteia a escuta analítica (e/ou a escuta musicoterapêutica assim orientada): aquela que inclui o que escapa à significação, que reconhece, no dito, um impossível de dizer.

Também é preciso ressaltar que não nos valem da psicanálise diante da música a fim de interpretá-la. Propomos, a partir de conceitos analíticos, sustentar reflexões sobre como ela se empresta ao sujeito, sendo recurso para suas invenções na vida. O que, com ela, se pode criar diante do que será sempre impossível de esgotar, mas que impele a novos modos de dizer, outras maneiras de se escrever...

Faz-se aqui, uma escolha: a de circunscrever as reflexões sobre música na sua versão canção, ou seja, tomar em análise as incidências da música sobre a subjetividade, quando apresentada na indissolubilidade entre letra, voz e melodia. Uma canção não existe sem essa “tríade”; toma corpo nessa junção entre três: o texto, a sonoridade que a dá movimento e a voz que dá corpo a ela. Nossa escolha se deu tanto por uma necessidade de limitação maior do campo de investigação, quanto pelo fato de, na prática, a canção ser a apresentação mais comum da música no laço social.

Aliás, parece-nos necessário fazer um parêntese para mencionar as particularidades dos laços sociais neste tempo em que vivemos. A tese, escrita em plena pandemia de *SARS Covid 19*, foi também atravessada pelos efeitos de suspensão de laços, quando não por cortes destes. Foi atravessada por desenlaces. Época em que o mundo se viu (talvez por menos tempo que deveria, no caso do Brasil, ao menos), diante de restrições que se impuseram. Nunca houve tanta oportunidade de se pensar sobre o que é próprio do campo da Saúde Coletiva: quando os modos de subjetivação do adoecer, do risco e da preservação à vida em um, repercutem sobre vários. Compromisso coletivo difícil de pactuar. Nesta desafiante restrição, no confinamento extenso, viu-se a canção como operadora de laços. Cantos pelas janelas para quebrar a restrição dos espaços; abraços cantados quando os abraços reais não podiam comparecer; canções, vozes, recados encaminhados eletronicamente quando as visitas presenciais estavam impedidas em hospitais, o cantarolar solitário para fazer preencher o espaço restrito e isolado de quarentenas.

O que vivemos em 2020 talvez possa ser tomado como acontecimento (Vieira et. al., 2020). Não no sentido corriqueiro da palavra, mas como aquilo que faz suspensão no tempo, marcando um antes e um depois dele. Um “sei que nada será como antes, amanhã” (Milton Nascimento, 1974). A noção deleuzeana de acontecimento (Deleuze, 1969) fora retomada por Žižek (2017) que define bem precisamente o acontecimento tal como tentamos transmiti-lo: “o surgimento surpreendente de algo novo que solapa qualquer esquema estável” (p. 09). No impacto desse solapar, um abafar da estabilidade, o encontro também com o quê, da voz, que sempre ressoa em nós como resto incômodo, uma fusão de espaços, o que também faz diluir a distância entre o que é próprio do sujeito e a alteridade. Fizemos barulho e fomos invadidos por ele. Os gritos nas janelas, o ressoar de nossas próprias panelas, o hino nacional num duelo incômodo com os sons estridentes dos metais. Uma melodia de “Bella Ciao” tocada, em protesto, num clarinete em uma janela, cortada pelo hino brasileiro que volta a atravessá-la. Notícias dessa fluidez de fronteiras típica da voz que, não só arrebatada, mas também invade.

Nas especificidades do trabalho narrado nesta tese, mais uma: a clínica com a psicose, terreno onde comparece a voz que invade. Nossa escrita e todo o apanhado teórico que trazemos com ela, são entremeados por relatos de nosso trabalho com psicóticos. Trechos de nosso acompanhamento de um fazer que lhes é próprio. Decidimos não nomear os breves relatos dessa clínica nem como estudos de caso (o que, de fato, não o são), nem como fragmentos ou vinhetas clínicas. Decidimos chamá-los de *contos clínicos*¹.

Nossa escolha, metodológica, tem razões teórico/éticas. Incluímo-nos nos relatos, assumindo que eles são nossa narrativa de um momento da clínica. Sendo nossa a narrativa, há sempre algo nosso incluído nela. Como narrativa, um tanto de ficção se imiscui na cena clínica relatada. Ela não é fictícia, mas carrega, inevitavelmente, dois níveis de certa ficção: o primeiro, o próprio de nosso relato; este, por sua vez, fruto de um olhar, de um recorte; uma narrativa do que fora recolhido. O outro, o que perpassa o lugar do próprio sujeito sobre o qual narramos. Ao se dirigir a nós, no endereçamento da escuta que nos faz, há, inevitavelmente, um *quantum* de ficção como operador de seu dizer. Não que ele invente. O que ele diz, ele vive. Mas, os relatos sobre o que é a nossa realidade, nunca são sem ‘um quê’ de revestimento imaginário (Vieira, 2008).

Ainda sobre os *contos clínicos*, vale registrar que foram suprimidas, das narrativas, as informações que pudessem ser associadas aos sujeitos tratados de modo a preservar, ao máximo, as questões próprias do sigilo, ainda que haja, inevitavelmente, alguma exposição nos recortes de suas histórias.

Histórias recolhidas em um percurso de 20 anos de trabalho na Saúde Pública. Trajetória absolutamente marcada pelas premissas da Reforma Psiquiátrica Brasileira e do Movimento de Luta Antimanicomial, ambos tão ameaçados recentemente. Os contos clínicos não são organizados cronologicamente. Eles aparecem como ilustrações do que sustentamos em

¹ No texto, os contos aparecem em letra ligeiramente mais clara, para fazer alguma distinção entre o que é a narrativa da cena clínica e o que são as demais proposições que compõem a tese. Mas essas nuances, metaforicamente, nos serviram também para ressaltar que tanto pelos argumentos teóricos, quanto por relatos de experiências clínicas, se pode fazer uma transmissão que têm, cada qual, um tom dentro do mesmo espectro. Quanto ao que nos orientou para a nomeação que escolhemos para fazer referências à clínica, há maiores considerações teóricas sobre essa nossa escolha no capítulo 3, antes do primeiro *conto clínico*.

argumentações teóricas. Ao retomá-los, talvez tenhamos, também, feito registro desse percurso que cada um dos personagens dos contos nos ajudou a construir e a sustentar, em tempos diversos e em diferentes instituições por onde passamos. Essa trajetória de assistência pública no campo da Saúde Mental também marca um modo de trabalho na clínica privada, ao qual fazemos referência em um dos contos.

A posteriori, nos parece que essa escrita tem, sobre nós, alguns efeitos: nos desdobramentos dessa trajetória, tomamos esse trabalho como uma **composição**: ao se pesquisar, compõem-se reflexões teórico/clínicas, articulações conceituais – que, esperamos, possam dar maior consistência a um fazer. O tomamos também como uma **[com] posição**: a pesquisa (e a tese como seu produto) como uma tomada de posição nos campos da psicanálise e da musicoterapia em Saúde Mental. Por fim, o efeito do registro. Estamos, com a escrita, registrando um percurso, dando a ele um lugar de transmissão e, com ela, a escrita, uma materialização de um modo de fazer que foi se consolidando ao longo dos anos e que, provavelmente, ainda tem espaços para reinvenções.

Retomemos então o caminho de nossa escrita.

O próximo item - ainda parte do capítulo 1 que, com essa introdução compõe a contextualização dos lugares de origem das nossas proposições teórico/clínicas - trata dos atravessamentos entre os campos aos quais nos referimos. Em **Bricolagens entre psicanálise, música e musicoterapia: uma construção artesanal** consideramos os impasses verificados especialmente no encontro entre a psicanálise e a música. Se é inegável o interesse da psicanálise sobre o campo das artes, uma vez que se reconhece que o artista precede o analista², a música, ao que parece, fora, dentre as artes, a menos tratada pela psicanálise (Idiart, 2011). Apontamos os supostos motivos que teriam influenciado uma distância maior entre os campos, reconhecendo que tal tensionamento não se deu exclusivamente do campo da psicanálise para o campo da música. As dificuldades de diálogo entre eles se estenderam também ao campo da musicoterapia que tende a enfatizar a oposição entre palavras e música. De

² Em Freud (1907, p. 47), “o poeta precede o psicanalista”.

nossa posição, argumentamos a favor de uma interlocução. Mais que isso, tentamos sustentar um atravessamento entre os campos. Sustentamos que a psicanálise não é avessa à música e que a oposição verbal x não verbal se desconstrói quando tomada pela psicanálise lacaniana. Ainda neste item (1.2), apresentamos, brevemente, a clínica com as canções, quando sustentada pela ética lacaniana: palavras e músicas mobilizam afetos; afetos não estão nas profundezas de um ser, mas nos encontros com o que o sujeito vive (Vieira, 2010). Palavras e músicas dão notícias, parciais, deste vivido que encontra, também na música, modos de escoar. Perguntamo-nos se a clínica que narramos aqui, a que é tecida entre a musicoterapia e a psicanálise seria uma produção artesanal. Servimo-nos do conceito de Bricolagem (Lévi- Strauss, 1989) para tratarmos desse fazer clínico singular que inclui elementos aparentemente díspares.

Porque a canção marca esse nosso modo de operar na clínica, o capítulo 2 volta-se pra ela. Em **Entre letra, voz e música: notas sobre a canção** recorremos, inicialmente, a autores do campo da Música e das Letras para definir canção. Na afirmativa recorrente de que a ela existe pela conjugação dos elementos que a compõem (Diniz, 2001; Medeiros, 2001; Tatit, 2001), privilegiamos a concepção de canção que inclui a voz como um dos elementos fundamentais para sua existência (Diniz, 2001) e destacamos, ainda, os estudos sobre a performance (na canção) como importantes para pensar as relações que envolvem voz, texto, melodias e corpo. O corpo tomado pelo ato de cantar (Finnegan, 2008). Retomamos as argumentações sobre o lugar da canção na tradição cultural brasileira para entender que se pretendeu, com ela, localizar uma marca identitária do país (Wisnik, 2001). Rompendo com as tradições, outros gêneros musicais – em especial o Rap e o Hip-hop (Oliveira, 2015) – trouxeram à cena as discussões sobre a **morte da canção** brasileira, numa ênfase do fim das narrativas cantadas (Buarque de Holanda, 2004; Tinhorão, 2004). Em oposição a tal proposição, os argumentos de que a cultura brasileira é marcada por **muitas sonoridades**, por experiências socioeconômicas e culturais muito diversas e, portanto, por modos muito diferentes de narrar (Diniz et. al., 2008). Estudos da sociologia da música ajudam a compreender o rap e o hip-hop como novos modos de cantar, ainda que não marcados pela mesma tradição (Mizrahi, 2008; Oliveira, 2015; Silva, 2008). As relações entre canção, cultura, linguagem e alteridade

levam a discussão para o campo da clínica. Marca na clínica musicoterápica, a canção tem, nesta, algumas faces (Arndt & Volpi, 2012; Barcellos, 2009, 2016; Brito, 2001; Chagas, 2008; Cirigliano, 1998, 2004; Dreher, 2006; Milleco et. al., 2001). Pontuam-se alguns possíveis usos da canção no campo da Saúde Mental – área de ampla atuação de musicoterapeutas – até se circunscrever seu uso clínico numa prática situada entre musicoterapia e psicanálise. Para tanto, apresenta nossa escolha pelos referenciais que trazem a voz como elemento fundamental para a canção ganhar vida e anuncia, preliminarmente, as discussões seguintes sobre a voz, a canção e seu lugar no manejo com psicóticos, numa clínica com a música, orientada pela psicanálise lacaniana.

O capítulo 3 trata da voz em Lacan. Elencada entre os *objetos a*, leva-nos, inicialmente, a situar tal conceito (*o Objeto a*) e toda a centralidade que ele toma nas construções teórico-clínicas dos lacanianos. Com o conceito de *objeto a* (Lacan, 1962-1963) temos notícias do que fica como resto das operações entre o sujeito e o Outro, de modo a localizar tal resto em fragmentos; mostras dos pontos cegos no corpo por onde se fez um circuito pulsional; por onde se concentra a pulsão neste processo de criar espaços entre o que é próprio do sujeito e o que não o é (Vieira, 2008. 2018). Objeto que concentra marcas de um excesso e que, por isso, só podemos dele aproximar-nos pelas bordas. Quando sem véu, *o objeto a* se apresenta como angústia. Está também no lugar de causa, a falta – quando inscrita – que nos leva adiante. Esses pontos de concentração da libido, de captura do sujeito em sua dança com a alteridade, tinham sido descritos por Freud (1905), foram relidos por Lacan (1962-1963) que acrescenta aos objetos oral, anal e fálico mais dois: o olhar e a voz. Ao dar-lhes o nome *objeto a* Lacan traz tanto a materialidade para o quociente dessa operação de separação que o sujeito precisa fazer para *vir à tona*, sair de uma imensidão indiferenciada a qual está submerso inicialmente, como também, ao chamá-lo simplesmente de *a*, Lacan (1962-1963) tenta esvaziar completamente o resto dessa operação de qualquer tentativa de recobrimento de sentido. O objeto *a* é o que escapa à significação. Dentre os *objetos a*, o objeto voz. Como resto, a voz é o que fica como ruído da presença do Outro, sempre vivida como aflitiva ou ameaçadora. A voz é, dentre os *objetos a*, o mais impalpável dos objetos, e sua presença dá notícias do quanto pela voz não se pode definir muito um dentro e um fora. Os ouvidos, orifício em constante

abertura (Lacan 1975-1976) são pontos privilegiados no corpo, mas não os únicos, por onde entram os restos audíveis do Outro. Fragmentos sonoros que podem tanto ressoar como arrebatamento como, também, invasão absoluta. Invasão pela voz, inundações de objeto voz é o que consideramos, ainda no mesmo capítulo, com relação à experiência do psicótico com relação a ela (Lacan 1967). Retomamos brevemente aspectos referentes à leitura lacaniana sobre a psicose (Lacan, 1955-1956), quando estes podem incluir diferentes formas de amarração subjetiva, numa releitura que incide sobre a metáfora paterna como organizadora das estruturas clínicas. Faz-se dela, a metáfora paterna, uma dentre outras formas de trançar os registros real, simbólico e imaginário (Lacan 1962-1963; 1975-1976).³ Ainda no capítulo 3, apresentamos nossas hipóteses de como a canção pode fazer frente a essa invasão vocal experimentada na psicose. Argumentamos a favor de a canção emprestar-se tanto pela materialidade do significante que ela carrega, quanto por fazer também, na indissolubilidade entre voz, melodia e letra, algum empréstimo de texto/sentido. A canção também tomada como empréstimo de palavra, elemento disponível para algum dizer sobre os excessos da psicose; alguma delimitação para um desmedido discurso, sem calar sua voz. O último item do capítulo 3 (3.4) já começa a apontar para o que, na canção, assim como no discurso do psicótico, foge do sentido. Nos transbordamentos da psicose, a invenção de algumas barragens. Frente à força de uma presença excessiva do Outro, alguma regulação pela métrica das canções. Ritmo que dá chão; marcação do tempo que inclui pausas; cadências para refrear, de algum modo e mesmo que pontualmente, o gozo sem medida.

O último capítulo, enfim, trata das marcas da língua, reverberações prévias ao *objeto a*. Lalangue, pedaços sonoros da língua materna que fazem um corpo. Lalação, monólogo em torno da descoberta de uma voz própria; Língua que não se empresta à comunicação. Ressonâncias de vozes sobre o infinito de um gozo que, sem elas, não se teria balizas básicas para o contorno de um corpo. Voz que reordena um circuito pulsional e reinveste um corpo. É, nesta direção, que as canções são trazidas na última parte de nosso estudo. As dimensões do cantar como um ato sobre o corpo; o quanto as sonoridades se relacionam com a escuta

³Na introdução, permitimo-nos deixar alguns conceitos lacanianos sem maiores explicações, mas, dentro do que nos foi possível, buscamos elucidá-los ao longo da tese, à medida em que eles reaparecem.

e, portanto com a corporeidade, e, ainda, o quanto a canção é um conjunto de sonoridades que implica a conjunção voz e corpo, são tratadas por estudiosos do campo da música (Diniz, 2008; Silva, 2015; Solomos, 2015). Estes nos ajudarão a sustentar argumentos em torno da hipótese de que o ato de cantar, para um psicótico, pode ser uma experiência de fazer um corpo, ou, ao menos, *amarrar um*.

Esperamos que o leitor tenha prazer em nos acompanhar. Que os contos clínicos façam da teoria algo mais concreto. Que vozes soem aqui – a da autora, nas entrelinhas da escrita e daqueles a quem pudemos escutar, nos breves relatos de nossa presença ao lado deles. Que estas vozes nos ajudem a transmitir algo sobre *Essa força estranha que me leva a cantar*.

1.2

Bricolagens entre psicanálise, música e musicoterapia: *uma construção artesanal*.

Dentre as artes, a música talvez seja a menos tratada em suas aproximações com a psicanálise. Ao que parece, as reflexões sobre estas – as artes, tomadas a partir de referenciais analíticos - foram mais amplamente pensadas a partir das artes plásticas e da literatura⁴. Costuma-se mencionar um suposto desinteresse de Freud pela música ou sua impossibilidade de compreendê-la. (Fridman, 2011; Lecourt, 1997; Magno, 1982). Isso talvez tenha contribuído, de algum modo, para uma aproximação menos comum entre a música, seus efeitos e funções, e a psicanálise.

É em "O Moisés de Michelangelo" que Freud (1914a) explicita sua relação com as artes e menciona sua dificuldade com a música. Diz que contempla obras de arte (especialmente as esculturas e a literatura), na intenção de explicar seus efeitos. Mas, diante da música, um vazio na significação:

⁴ Idiart, psicanalista e compositor argentino, comenta: "La música parece haber gozado de cierta *inmunidad* em el terreno psicoanalítico, hasta podría decirse que se le há evitado respetuosamente a diferencia de otras artes como la literatura, la pintura o el teatro, y todo esto apesar del hecho irrefutable de que la música se presenta como una experiencia que atraviesa a la inmensa mayoría de los sujetos en todas las culturas" (Idiart, 2011, p. 103).

Onde não consigo fazer isso [explicar o efeito], como, por exemplo, com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber por que sou assim afetado e o que é que me afeta (Freud, 1914, p. 253).

O anúncio de Freud, do lugar não só de teórico, mas também de sujeito; o incômodo por não compreender aquilo que, na música, o tomava, o mobilizava. Diante da impossibilidade do prazer em explicar, a recusa ao prazer de sentir, sem, no entanto, assumir que algo lhe escapava. Escapa, na música, também algo de seu sentido/significação.

Lecourt (1997, p. 09) reivindica certa relativização desta suposição, comumente mencionada sobre a relação de Freud com a música, considerando que é "excessivo o alarde feito sobre a amusicalidade de Freud". A autora sugere que os apontamentos freudianos sobre a música sejam (re) contextualizados e tomados pelo humor que permeia a escrita deste autor. Lecourt diz ainda ter encontrado, na pesquisa que empreendeu sobre os textos freudianos, sinalizações que contrariam o próprio autor, como em uma carta à Flies onde ele, Freud, diz se interessar bastante pela questão das "relações dos sons entre si" (Freud, como citado por Lecourt, 1997, p. 10). A autora interroga ainda se, sendo a psicanálise uma prática sustentada pela escuta, uma relação auditiva entre analista e paciente portanto, já não se poderia intuir algum investimento especial de Freud no universo sonoro-musical.

Ainda que consideremos como legítimos e bem plausíveis os argumentos de Lecourt (1997), é pouco provável que a afirmação comum de que a música não constava na lista de preferências de Freud não tenha tido efeitos sobre a pouca proximidade da maioria dos psicanalistas com ela (em suas reflexões teóricas e, especialmente, em sua clínica). Magno (1982, p. 10) chega a afirmar que "por algum mal-entendido talvez, se supõe – até mesmo em certos artigos de psicanalistas – que há uma verdadeira incompatibilidade entre música e psicanálise, se não uma rixa". Admitimos que houve – no âmbito das articulações entre a psicanálise e as artes, historicamente, uma proporção menor de estudos psicanalíticos sobre a música e reconhecemos mal-entendidos postos no diálogo entre eles. Assumimos, no entanto, com Lecourt (1997) que tanto Freud, quanto a psicanálise não são avessos à música.

A apressada oposição entre esses campos – música e psicanálise – parece ancorada pela suposta incompatibilidade entre o cerne do trabalho analítico (a "cura pela palavra"⁵) e "natureza não verbal"⁶ da música. Ecos dessa fantasia de incompatibilidade também foram ouvidos no campo da musicoterapia. A prática clínica com a música, que marca o fazer do musicoterapeuta, foi muitas vezes apresentada, sustentada e afirmada pelo viés não verbal da música (Benenson, 1989; Smith, 2015 dentre outros). Música e palavras ficam, assim, em campos opostos. É também comum (hoje bem menos que antes) algum estranhamento no campo da musicoterapia diante dos musicoterapeutas que tomam a psicanálise como fundamentação para sua clínica e que sustentam a ética analítica⁷ no lugar que dão à música, à transferência e também à palavra nos atendimentos musicoterápicos.

No Brasil, a musicoterapia tem início em momento concomitante ao movimento de Contracultura (década de 1970), e, talvez sob influência desta, tenha se apresentado a musicoterapia como prática inovadora, vanguardista, que nascia em oposição a todo o já instituído (Barbara, 2005). Lida sob este prisma, a dimensão sócio-histórica da construção da musicoterapia brasileira traz, em seu berço, a afirmação de que as vivências musicais, postas na terapia pela música, se

⁵ Referências a "*the talking cure*", expressão cunhada por Anna O. – paciente de Breuer, cujo tratamento fora descrito por Freud (1895) e que é apontada como inspiração para o método analítico que se esboçava.

⁶ Como explicitaremos daqui a pouco, referirmo-nos à forma como comumente a música é tomada, de modo mais geral, no campo da musicoterapia. Vale dizer que, para esse campo, o material de trabalho do musicoterapeuta não se reduz à música apenas quando "estruturada". Sons soltos, manifestações onomatopéicas, balbucios, enfim, produções sonoro-musicais são tomadas como elementos manejáveis na clínica musicoterápica. Dessa forma, não pretendemos que a "natureza não verbal da música" - tal como comumente mencionada no campo da musicoterapia – seja lida aqui, especialmente pelos psicanalistas, como equivalente à música instrumental. Ao dizer dessa premissa sublinhamos que em qualquer manifestação sonoro-musical, mesmo nas canções (nas quais a palavra cantada comparece como marca) há uma prevalência de compreensão, comum dentre os musicoterapeutas, de que tais manifestações sonoras seriam não verbais.

⁷ Falar de ética analítica – em especial no que se refere ao modo lacaniano de sustentar teórico-clinicamente a psicanálise – não é tarefa simples. Não pretendemos adentrar nessa questão por ora. Mas vale explicitar aqui, que tomamos como marcos de um atravessamento da psicanálise lacaniana a clínica que escuta o sujeito não como equivalente ao indivíduo: ele é dividido pelo inconsciente, marcado pela incidência da linguagem, campo de onde ele advém. Marcado pelo inconsciente e atravessado pela linguagem, se apresenta entre significantes, comparece ali onde não pensa (Lacan, 1957) nos intervalos e nas brechas de um dizer. Clínica que lida com o fato de que a "verdade surge na equivocação" (Lacan, 1953-1954, p. 297), que trabalha sobre um dizer que pode se apresentar de muitas formas, não só em palavras. Clínica que verifica o que escapa ao dito, num trabalho com o que surge como fragmento desse inominável. Clínica que maneja uma presença imprecisa, que, tomada como estranha, gera angústia ou invasão. Presença que se apresenta parcialmente, por fragmentos, por restos que, quando recortados, podem dar ao sujeito notícias de como foi se desenhando sua história (Vieira, 2008).

oporiam aos modos mais tradicionais de terapia, quase todos ancorados na palavra, tal como a psicanálise por excelência.

Sob a orientação lacaniana, no entanto, a oposição entre verbal e não verbal perde a força. Se a linguagem é o campo preexistente que nos marca como humanos, cenário de onde tudo parte – inclusive uma narrativa sobre nós antes mesmo de nossa existência concreta - não há nada que possa ser pré-linguístico, puramente sensorial, fora do campo da linguagem⁸. Tomada como campo, a linguagem no sentido lacaniano seria o equivalente à Cultura, aquilo que nos circunda, nos olha, nos narra e nos atravessa incondicionalmente.

E, se há, no entrelaçamento do Real ao Simbólico⁹, algo que sempre escapará no dito, algo nunca completamente representável, haverá sempre algo não verbal na palavra e, também sempre, algo de palavra no que, por vezes até sem ela, se enuncia. Diz-nos Lacan:

(...) o material significativo, quer seja fonemático, hieroglífico, etc., é construído de formas destituídas de seu próprio sentido e retomadas numa organização nova, através da qual outro sentido encontra como se exprimir.

...

O desejo inconsciente, quer dizer, impossível de se exprimir, encontra meio de se exprimir, não obstante, pelo alfabeto, a fonemática dos restos do dia.

(Lacan, 1953-1954, p. 278).

E diz ainda: "[...] encontrar num ato o seu sentido de palavra. Na medida em que se trata para o sujeito de se fazer reconhecer, um ato é uma palavra" (Lacan, 1953, p. 279). Assim também propomos pensar a música, em especial a canção: algo a que o sujeito recorre, como de empréstimo, para fazer-se reconhecer; a música tomada, portanto, também em sua dimensão discursiva.

Na reafirmação das possibilidades de encontro entre música, musicoterapia e psicanálise, sustentamos nosso estudo. Corroborando para tal aproximação, encontramos em Barcellos (2009) proposições do musicólogo Jean Molino:

⁸ Aqui, um ponto de encontro entre a teoria lacaniana e os pressupostos do campo da musicoterapia. Seja sustentando, ou não, a oposição entre verbal e não verbal, teóricos da musicoterapia parecem concordar que a música é linguagem e que, assim sendo, há algo a ouvir e a falar por meio dela.

⁹“ R.S.I. iniciais de real, simbólico e imaginário é uma tripartição conceitual construída por Lacan... registros heterogêneos que constituem o aparelho psíquico” (Jorge & Ferreira, 2005. pp. 29 e 30). Metaforicamente, elos com os quais se "amarra" a subjetividade.

"embora a linguagem verbal e a música não sejam da mesma ordem, existem homologias entre elas na medida em que as duas são exemplos de formas simbólicas que possuem propriedades comuns, o que justifica as múltiplas aproximações que são estabelecidas entre os dois domínios". (Molino, como citado por Barcellos, 2009, p. 17).

Nesta direção, também encontramos Abreu (2008) que pensa o lugar ético dos sons musicais enquanto significantes, partindo de reflexões sobre o quanto a radicalidade da clínica analítica pode ainda ser preservada quando a música se inclui como recurso para o caso clínico. Aproximamo-nos também das produções teóricas de Cirigliano (2015) que, tal como Abreu, nos faz companhia nas interlocuções entre a musicoterapia e a psicanálise lacaniana, em especial no quanto músicas e canções carregam ecos da voz, que, desde sempre, nos invocam.

Palavras e músicas mobilizam afetos e os afetos têm força. Embora Lacan nos tenha advertido de que eles nos enganam ao nos fazerem supor que levariam a aquilo que, em nós, seria mais profundo e verdadeiro (Vieira, 2010), não tomaremos aqui nem palavras nem músicas como o que poderia acessar o mais primitivo ou original em nós. Elas – palavras e músicas - vão mobilizar nossas pulsões, nossos desejos que estão postos em nossas histórias de vida, em nossos corpos que são marcados por elas. Pulsões/afetos não estão nas profundezas de um ser, mas nos encontros do sujeito com o que vive. Histórias que, carregadas de afeto encontram meios de escoar, de se dizer e escutar. "O inconsciente produz afetos, mas não os contém. Não é habitado por eles e sim por representações, complexos associativos, que Lacan retoma em sua teoria do significante" (Vieira, 2010, p. 01)

Significante que faz o real se representar, que faz entrar em jogo algum modo de dizer. Sem negar a inexorável impossibilidade de dizer tudo, o convite ao dizer que faz o analista pôe em operação a ética de um bem: "o dizer, dentro das coordenadas significantes de uma existência, que dá ao desejo seu lugar, o de pequenos monstros cheios de vida, que sempre insistem sem consistir" (Vieira, 2010, p. 05). O trabalho gira em torno de dar lugar a aquilo que terá sempre um quê de estranheza, mas que, ao ser formulado de alguma maneira, ao ganhar

contorno/corpo em significantes (os ditos e os cantados), ganha também lugar no mundo de quem os enuncia. Trabalhar a serviço do dizer, sustentando encadeamentos significantes, no "exercício de uma palavra", não sendo, "nem mesmo necessário que essa palavra seja sua" (Lacan, 1953-1954, p. 104).

Bricolagens entre psicanálise, música e musicoterapia - em especial na escuta ao psicótico: é o que, por desejo e com convicção, pretendemos realizar na manufatura que, com palavras, vai se tecendo este texto e com atos, uma clínica. Mas, bricolagem? Por que bricolagem?

Considerando o processo analítico como uma produção artesanal, montado a partir de *cacos* recolhidos, por analisantes e analistas, no percurso de cada análise; e também na intenção de aproximar o fazer do analista a um certo fazer do artista, propomos pensar a análise como bricolagem: invenção a partir de fragmentos. Empregado pela primeira vez por Lévi-Strauss (1989), o termo bricolagem designa uma montagem com o que se tem à mão, pedaços e fragmentos de coisas pré-existentes, mas que, quando reunidas de modo inventivo e singular, tornam-se novas. O autor recorre às figuras do bricoleur e do engenheiro para poder fazer uma análise relacional entre o pensamento mágico e o pensamento científico, atribuindo ao primeiro algo mais de abertura ao impreciso, e ao segundo, a verificação de certezas e estruturações que garantiriam o conhecimento.

Seria possível então aproximar o fazer do analista ao do bricoleur?

(...) o bricoleur recorre a restos, partes de objetos, cacarecos, coisas sem utilidade que são aproveitadas, recicladas num novo objeto, onde cada peça adquire um novo uso.

O sintoma também é uma questão de invenção. Também é fabricado com elementos da cultura, mas com seus fragmentos heterogêneos, numa montagem particular, que traz a marca do sujeito. Nessa acepção do termo sintoma, não estamos limitados à estrutura clínica da neurose. Ele não é necessariamente uma formação do inconsciente recalcado, mas uma formação do falante que ata. . . , poder-se-ia dizer, amarrando os registros do real, do simbólico e do imaginário. É uma bricolagem com assinatura que dá forma à fórmula da contingência: que isso cesse de não se escrever, ou seja, que dá um tratamento ao real do gozo.

(Bastos, como citada por Lima, 2014, p. 190-1).

Se, como nos diz Aversa (2011, p. 1047) "o bricoleur revela sua própria subjetividade nas produções em que se engaja" e se a bricolagem é uma invenção de maneiras singulares de se construir com elementos (ainda que, por vezes, eles, aparentemente, sejam díspares), supomos que a produção teórico/clínica narrada aqui, que costura psicanálise, música e musicoterapia, possa se aproximar de uma bricolagem particular...

Vale lembrar que as invenções nascem sempre de algum referencial anterior. Como nos indica Lévi-Strauss (1989) não há bricoleur sem o engenheiro, ou seja, é em relação à matemática da engenharia e a previsibilidade de seus cálculos, ao pensamento científico - que tem no *engenheiro levi-straussiano* seu representante - que se fazem as invenções do artista, em alguma medida, sempre referidas a estes, ainda que por sua torção. Dito de outro modo, não há invenção que esteja descolada completamente da tradição que a originou. O artista (bricoleur) e o cientista (o engenheiro) estão sempre numa relação dialética. "Bricoleur e engenheiro como termos na investigação lévi-straussiana das estruturas do pensamento, não existem per si, mas apenas relacionalmente" (Bertolossi, 2015). Nas palavras do próprio Lévi-Strauss (1989, p. 28), "em lugar de opor magia e ciência, seria melhor colocá-las em paralelo".

Assim sendo, se tomarmos nosso trabalho como tendo alguma singularidade, uma certa medida de criação, não negamos que tanto a tradição musicoterápica quanto a analítica são solos de onde partimos para as pequenas invenções que marcam esse espaço entre musicoterapia e psicanálise que supomos ocupar¹⁰, reconhecendo um certo tom no fazer e no pensar a clínica.

Seguimos no que, de nossa construção, é produto de vários, resultado de tantas influências que, entrelaçadas, nos fizeram a chegar a ela. Não recuamos, no

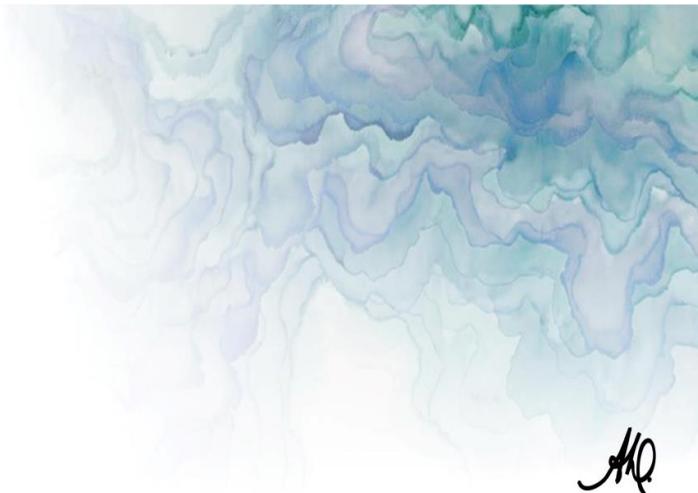
¹⁰ Algo de um *entre* é também proposto por Lévi-Strauss (1989) quando propõe que a produção artística estaria num entre o pensamento mágico/mítico e o científico. "A potência do fazer-sentir-pensar artístico é sua condição de fronteira que congrega os perceptos e sínteses implicadas pelo pensamento mítico/razão dialética, desejante de sentidos, e as inteleccções do pensamento científico/razão analítica que em sua 'marcha' ao conhecimento. Entre as aspirações de eficácia simbólica implicadas na magia, e a autonomia conceitual e criativa do pensamento científico, o artístico intersticial mobiliza uma contínua descontinuidade e abertura entre produção de conhecimento e eclosão de novos índices de significação para além da contemplação" . (Bertolossi, 2015)

entanto, diante de certa solidão no percurso de quem produz também às voltas (e a partir) de suas próprias marcas.

As canções comparecem como marcas da clínica pensada aqui. Na indissolubilidade entre texto¹¹, voz e melodias, está a canção (Diniz, 2001; Medeiros, 2001; Tatit, 2001). Interessa-nos pensá-la à luz da psicanálise lacaniana: a canção que, por vezes, pode emprestar-se como modo de nomear; por outras, como o que resta sem significação. E, por outras ainda, como aquilo que remete às marcas, no corpo, de uma presença inaugural do Outro que, também com sons, deixa rastros... É sobre elas, as canções, que nos deteremos nas próximas páginas.

¹¹ É preciso aqui fazer uma delimitação. Na descrição dos elementos constituintes da canção, tomamos o texto como lugar onde a palavra cantada comparece. Ali onde, no encadeamento do texto cantado, costuma residir dimensão de um suposto sentido, embora a palavra não tenha sentido por si mesma. Sentido, ratificado ou não por quem canta, mas mais explicitamente posto no texto da canção do que em melodias e harmonias (que dão sustentação ao texto cantado). Valemo-nos dessa nota para esclarecer que sabemos haver textos que não necessariamente aludem a qualquer sentido/significado, mesmo nas canções (vide os efeitos sobre nós de canções que não conseguimos extrair sentido claramente exposto, como no caso de canções em línguas desconhecidas ou, mesmo na língua materna, pouco amarradas por um significado mais restrito). O que queremos sublinhar é que, embora não se delimite texto ao sentido, nem melodias e harmonias ao que escapa dele, sugerimos aqui que o texto, quando referido à canções, seja lido referente a palavras cantadas, cujo uso, como veremos, pode favorecer a certas enunciações em torno de alguns sentidos (Barcellos e Santos, 1996).

2.



“E nasce uma canção rimada, da voz
arrancada...”

Frase da Canção “Intuição” – Osvaldo Montenegro (1980)

2.1. Entre letra, voz e música: notas sobre a canção

Canto e palavra.
A palavra convertida em
música.
Canto & palavra
Canto + palavra; forma dupla
de expressar-se semântica e
sonoramente, silábica e
ritmicamente
(Affonso Romano de
Sant'Anna)

A canção popular: forma híbrida que mistura necessariamente letra, melodia e arranjo musical (Tatit, 2001). Em outro trabalho seu, Tatit (2004) diz que o século XX no Brasil, foi marcado pela criação, consolidação e disseminação da canção como identidade sonora de um país, identidade que abarca toda uma sociedade (dos mais abastados aos menos; dos mais instruídos aos mais simplórios). De projeção mundial, a produção musical brasileira ganhou o mundo com canções consagradas a despeito, como sinaliza o autor, “da modesta presença da língua portuguesa no cenário mundial” (p. 11). A qualidade da canção brasileira está, como observa Tatit, pela “diversidade de fisionomias” sem insistir, nunca, num mesmo aspecto. Apresentando-se como “organismo mutante” a canção brasileira ia, ao longo de sua consolidação por todo o último século, driblando a apreciação crítica:

Onde o comentarista procurava coerência melódica, encontrava fragmentos entoativos independentes. Onde procurava soluções poéticas, deparava-se com a fala crua. Quando examinava o ritmo de fundo, a informação estava na melodia de frente. Quando focalizava o arranjo, esse era apenas um recurso a serviço do canto. Quando a autenticidade tornava-se um valor, sobressaiam-se as influências estrangeiras. Quando se esperava maior complexidade harmônica, reentravam em cena três acordes básicos e nem por isso a canção perdia seu encanto.

(Tatit, 2004, p. 12)

Destacamos esse trecho porque nos parece que essa possibilidade de uma canção escapar de um ou outro enquadramento e de apresentar-se na riqueza de elementos conjugados que se imiscuem, dêem a ela propriedades especiais, talvez privilegiadas para o uso clínico, que aqui propomos.

Algumas das discussões sobre a canção no âmbito acadêmico estão situadas especialmente no campo das Letras. Encontramos alguns trabalhos que se debruçam sobre as aproximações entre a canção e gêneros literários, em especial os poemas e poesias. É assim que Medeiros (2001) também se dedica às canções: entendendo que o estudo sobre estas pode devolver a voz aos poemas.

Para a autora (Medeiros, 2001), o estudo das canções contribui para o desenvolvimento da capacidade de escutar. Isso porque as canções seriam marcadas por características próprias. A primeira das apontadas por Medeiros é a paradoxal possibilidade de que seja viável, a princípio, a separação entre seus elementos constituintes, isolando-os. Mas, também, é fato que só se pode experimentar seu efeito a partir da coordenação destes elementos. Uma canção só é canção, só tem efeitos, pela imbricação dos elementos que a formam, desse movimento entre partes e todo¹². A segunda característica das canções, destacada pela autora, é a questão do intérprete e do quanto à mesma canção pode adquirir formas diferentes dependendo de quem as interpreta¹³; a interpretação como marca de uma singularidade de quem canta. E, por fim, a última das características destacadas por Medeiros: a reiterabilidade, o que se pode repetir. Canções cantadas várias vezes, com efeitos atualizados a cada repetição.

Destacamos, a partir de Medeiros (2001), o quanto o efeito das canções reside na interação de seus elementos. O que se experimenta ao cantar tem, portanto, relação com o fato de haver algo que, simultaneamente, soa pela existência de uma voz que entoia rítmico/melodicamente um texto, que, por sua vez, é tensionado, amplificado ou suavizado por um arranjo musical que o acompanha.

Retomando nomes do cenário musical brasileiro em tempos diversos e destacando intérpretes e compositores de nosso país, Wisnik (2001, p.185) sinaliza que se constituiu, no Brasil, como marca de nossa cultura, um "saber poético/musical" que se conjuga tanto por uma "educação sentimental" como uma

¹² Em consonância com Medeiros (2001), diz Coli (2001, p. 180): "Não se trata sequer de decompor dois elementos apenas, música e palavra, nem mesmo de pressupor uma relação dialética"

¹³ Ver também trabalhos de Júlio Diniz (2000; 2001)

"inocência na alegria". Para ele, há, na canção brasileira, traços tanto de nossas origens culturais quanto das influências mundiais que vieram sendo incorporadas ao longo do tempo. De tamanha força em nossa cultura, Wisnik considera as canções, para nós brasileiros, mais do que um modo de expressão. Para ele, a canção no Brasil vem a ser, também, um modo de pensar.

Tatit (2004, p. 69, grifo nosso) diz que a tradição da prática musical brasileira sempre esteve "associada à mobilização melódica e rítmica das palavras, frases e narrativas da vida cotidiana" e que o gesto cancional gira em torno de elaborações musicais que instruem e sustentam "um *modo de dizer* que, em última instância, espera um conteúdo a ser dito".

Coisas ditas numa conservação para a posteridade (já que, na canção, se fixam parcialmente). No encontro entre ritmo, melodia, letra e harmonia, alguma fixação de um dito: um texto cantado. A concretude do dizer de novo, ainda que, por vezes, não do mesmo jeito... Essa dimensão de narrativa da canção, destacada por Tatit (2004) dentre tantos outros, nos parece bem importante, também, quando se pensa na questão dos enunciados na psicose. Pensamos que é possível pensar na canção como algo que, ao oferecer também certo texto, pode facilitar a expressão de quem tem um modo particular de relação com a linguagem. Entendemos as canções como tomada de uma *fala sob empréstimo*, num discurso menos autoral, mas, ainda assim, cantado de modo único quando entoado por aquela voz e não outra. Retomaremos, um pouco mais adiante, às discussões sobre esse efeito da canção quando posta na clínica.

Essa colocação de um dito em cena, sustentado por uma voz que toma um texto de empréstimo, aparece também nas argumentações de Claudia Neiva de Matos (2001). Para ela, estudos sobre a canção popular brasileira têm sido mais frequentes à medida que, para tal fim, se articulam aparatos teóricos e metodológicos de diferentes disciplinas. A autora considera que "o que continua a problematizar a canção enquanto objeto de estudo é a dificuldade de equacionar, descrever e avaliar a integração entre as diferentes dimensões de sua linguagem e sentido: dimensões verbal, rítmico-melódica e vocal; poética, musical e performática" (p. 61). Matos, citando Zumthor, destaca que essa dimensão de

performance da canção, implica diretamente o corpo, a colocação de um corpo/sujeito em cena. A autora recorre ainda a trabalhos de Luis Tatit (como citado por Matos, 2001, p. 65) para sublinhar as indicações, também feitas por tal autor, do quanto uma canção é capaz de envolver o ouvinte, tomando-o pelo corpo¹⁴. Diz ela:

Nos termos de Tatit, trata-se de criar, entre destinador (cantor/compositor) e destinatário (ouvinte), um "simulacro de locução" e, mais do que isso um simulacro de situação vivenciada, isto é, "uma impressão de que não só a situação relatada é possível (parece realidade), como está sendo vivida no exato momento em que uma canção se desenrola".

A dimensão performática da canção é o tema principal de artigo de Ruth Finnegan (2008). Vale destacar que lemos a dimensão performática apresentada por Finnegan e por outros autores do campo da música, não restrita à dimensão do espetáculo, da apresentação, em cena, do artista/cantor/intérprete. Lemos a performance como o ato, momento em que se coloca a cantar. Entendendo que a proposição da canção como ato tem grande relevância para pensá-la no âmbito da clínica, debruçaremos-nos mais longamente sobre as pontuações da autora no referido trabalho. Neste, ela inicia suas argumentações de modo enfático:

A canção é um fenômeno tão difundido por todos os tempos e culturas que pode sem dúvida ser considerada como um dos verdadeiros universais da vida humana.

(...) a canção termina por existir na experiência de todos. Em última instância, tudo o que precisamos é de um ouvido que escute e de uma voz que soe.

(Finnegan, 2008, p.15)

Para a autora há, portanto, uma universalidade da canção e isso faria dela a mais simples e fundamental das expressões artísticas. No entanto, como veremos mais adiante, não se pode mais tomar a tradicional canção brasileira como universal e isso não diminui o ato de cantar como uma tomada de posição, inclusive, na enunciação de diferenças. Para Finnegan (2008), há algo especial nas

¹⁴ Essa é uma outra dimensão clínica do uso de canções – a voz que, modulada, "faz um corpo" que retornará à nossa discussão, uma vez que é questão bastante importante quando inclui-se a canção na escuta ao psicótico.

palavras cantadas: "elas são removidas do banal, transcendendo o presente e dele distanciadas, destacando-se como arte e performance". É então na conjugação e simultaneidade de texto, música e performance que Finnegan sugere que o "fenômeno canção" seja pensado. A autora reconhece que a reflexão sobre as canções enquanto performances não são óbvias. Dentre as razões de existir certa resistência a pensar a dimensão performática da canção, estaria, tal como apontado por Finnegan, a prevalência de estudos acadêmicos sobre os textos das canções, isolando-os, centralizando-os nas análises propostas.

(...) é para o texto que estamos acostumados a dirigir nosso interesse. . . é igualmente o texto ou a letra da canção que tendem a ser tratados. Estes parecem implícitos, são aquilo que define a canção e seu modo de existência. Assim, trate-se de exemplos longínquos ou gêneros do presente, é em palavras, em seus textos verbais, que a solidez e seu potencial de interpretação parecem residir.

(Finnegan, 2008, p. 19)

A verificação de tal tendência na análise de canções serve a Finnegan (2008), para apresentar, também, uma mudança nos estudos mais recentes sobre a canção no cenário acadêmico, quando estes começam a acontecer mais transdisciplinarmente (tal como apontado também por Matos (2001), citada acima). Se a existência do texto dá à canção uma especificidade (quando posta frente a outros modos de apresentação da música), também não é exclusivamente por sua existência que a canção se define. A "cor da canção" está para além do texto. Na visada do que fica para além do texto, Finnegan (2008) diz que é a ênfase na ideia de processo e não de obra/produto que abre a possibilidade de tratar as canções como performances de modo não mais tão raro. Diz Finnegan (pp.21-22):

Mais do que sobre 'arte' falamos agora sobre artistas e sobre como eles fazem as coisas, os recursos e limitações com os quais lidam ou os contextos e universos nos quais operam. Mais do que olhar para 'obras' literárias ou musicais fixadas, exploramos como elas são na prática recebidas e experienciadas, de formas variadas, talvez fragmentadas ou "imperfeitas". Na mesma linha, mais do que sobre 'a canção', perguntamos sobre como as pessoas cantam, compõem e escutam, e sobre suas ações e emoções ao fazê-lo.

Tomar a canção (e/ou a poesia cantada) como performance exige, segundo Finnegan (2008), entendê-la em relação direta com o tempo e espaço, sem os quais ela não pode existir. Como performance, a canção acontece também “encenada por meio da voz” ...

(...) a voz é, *ela mesma*, em sua presença melódica, rítmica e modulada, parte e substância. Pois 'a letra' de uma canção em certo sentido não existe até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem 'música' até que soe na voz. Aqui, canção e poesia oral significam a ativação corporificada da voz humana – fala, canto, entoação, em solo, em coro, harmonizada, *a cappella*, amplificada, distorcida, mutuamente afetada por diferentes formas de instrumentação, ao vivo, gravada – todo um arsenal de variadas apresentações para o ouvido humano.

(Finnegan, 2008, p. 24)

Ao sustentar a canção como performance – canção como ato no tempo e espaço – Finnegan sublinha o quanto ela, a canção, não existe pelo texto escrito, pela melodia, ou por seu registro em partitura. Enquanto performance,

todos os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez inefável, transcendendo a separação de seus elementos individuais. E nesse momento, o texto, a música e tudo o mais são *todos* facetas simultaneamente anteriores e superpostas de um ato performatizado que não pode ser dividido.

(Finnegan, 2008, p. 24)

Reitera-se, também neste artigo – aqui amplamente citado – a indissolubilidade entre os elementos que constituem a canção. Mais que isso, Finnegan (2008, p. 26) faz ver o quanto tais elementos são atualizados e experienciados no momento em que se canta, no "tempo real da performance".

Formados a partir da década de 30, os cancionistas emprestam sua voz, um estilo de cantar. Vozes de malandros, românticos, traídos, ébrios, embevecidos ou

foliões (Tatit, 2004), entoadas pelo cancionista/intérprete e reinterpretadas por cada um que, ao cantar canções, as recria¹⁵, fazendo-o de modo singular.

Diniz (2001, p. 208), apoiado em belo poema de Augusto de Campos, destaca a força do canto "quando as letras abandonam a imaterialidade sonora do papel e ganham o espaço de sua execução". Para o autor, a voz é o "terceiro eixo interconstitutivo da canção", que, somada à música e à letra, faz "emergir do silêncio a palavra-canto". O autor argumenta a favor das diferenças entre a voz que fala e a voz que canta. Mesmo que incorporando alguns matizes ao falar, da voz falada não se exige as oscilações no tom, as variações entre graves agudos, a diversidade das relações intervalares exigidas de uma voz que canta. Com fraseados distintos e intensidades diferentes, **a voz falada e a voz cantada mobilizam o corpo de formas singulares**, não coincidentes entre si. Há, segundo Diniz, uma "transformação funcional da voz que fala para a voz que canta" (p. 209). O autor, entrando na discussão sobre a função da canção (e da voz cantada) na cultura contemporânea, admite alterações em seus usos e efeitos: "a voz não mais explica nem revela, apenas dialoga com outras instâncias. A voz não mais complementa nem preenche lacunas, apenas teima em rasurar silêncios" (Diniz, 2001, p. 215).

Para Affonso Romano de Santana (2001, p. 15), em tempos recentes e em termos de música popular, há "a música que canta, a música que fala, a música que corporifica e a música que visualiza". Destaca tanto as músicas que fazem o corpo se soltar (numa expressão corporal eroticamente provocadora) quanto aquelas ancoradas na imagem – a explosão dos videoclipes, que, para o autor, "projetam na tela aquilo que, antigamente era puro devaneio interior" (p. 16).

O lugar da canção na contemporaneidade é, então, revisto. A produção cultural sofre influências cada vez maiores da lógica de mercado e a criação de canções parece mudar de tom, numa via dupla: afetando o mercado fonográfico e sendo, simultaneamente, por este afetado.

¹⁵ Recriação Musical (Bruscia, 2000), uma das técnicas musicoterápicas que consiste no uso, na clínica, de canções já existentes, mas que se apresentam, de certo modo inédito, quando recolocadas em movimento para cada um que as (re)canta.

2.2

A morte da canção ou novos modos de cantar?

Foi em agosto de 2004, em entrevista à Folha de São Paulo, que José Ramos Tinhorão – jornalista, crítico musical e pesquisador – decretou: "a canção acabou".¹⁶

Acabou, é inconcebível. Charles Aznavour está velho, é o último representante de um tipo de coisa. Ele senta num banquinho e toca e canta. Isso acabou. Hoje é tudo coletivo, com recursos eletroeletrônicos. Acabou essa canção que nasce contemporânea do individualismo burguês, feita para você cantar e outras pessoas ouvirem se sentindo representadas na letra.

(Tinhorão, 2004, s/p.)

Tinhorão diz que o rap é a produção musical que faz desenlaçar letra e melodia; o rap abre mão da melodia e aposta na cadência da palavra, na sua sonoridade mais rítmica do que intervalar. O debate em torno da "morte da canção" é engrossado após declaração de ninguém menos que um dos maiores compositores do gênero: Chico Buarque. Em entrevista ao mesmo jornal (edição de 26 de dezembro de 2004)¹⁷ diz que o gênero canção, ao menos como era conhecido até então, talvez tenha ficado no século XX. Na ocasião, Chico também menciona o rap e diz que a canção tem nele (o rap) seu avesso, sua negação. É, também por isso mas, um tanto paradoxalmente, que Chico Buarque aponta o rap como a novidade que salta a seus ouvidos.

Tais declarações produziram ecos... Entrevistas com outros músicos, artigos em revistas¹⁸, trabalhos acadêmicos em torno desta suposta morte da canção foram produzidos. Entre eles, encontramos Oliveira (2015) que, em tese de doutorado e sob orientação de José Miguel Wisnik, interroga o fim da canção.

Retomando fala de Chico Buarque sobre o tema em 2004, Oliveira destaca que o compositor via, no rap, o fim da canção "tal como a conhecemos" (Buarque,

¹⁶ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2908200404.htm>

¹⁷ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm>

¹⁸ Ver, por exemplo: artigo do Coletivo MPB na Revista Trópico (disponível em <https://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/ronaldo-fraga-ser%C3%A1-homenageado-no-carnaval-de-bh-em-2020-1.2200900>) e entrevista ao músico/compositor Guinga (O Tempo, 3/08/2016 disponível em <https://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/a-morte-da-can%C3%A7%C3%A3o-%C3%A9-uma-bobagem-1.1348278>)

como citado por Oliveira, 2015, p.1). Na discussão sustentada por Oliveira, trata-se de considerar o rap como uma ruptura no modelo de canção popular brasileira inaugurado por Noel Rosa na década de 30 do século passado e revisto ou, mais rigorosamente, remodelado pela Bossa Nova (que reafirma, com canções, uma certa tradição na música popular do Brasil que passa a ser difundida mais amplamente para outras partes do mundo).

Mas, do que se trataria essa tradição? – pergunta Oliveira (2015). Para o autor, nos anos 30 viu-se culminar o processo de formatação do gênero musical que vinha se desenhando anos antes, desde o início do século XX. Noel Rosa sintetizaria o que se convencionou como a forma original do samba e o rádio e recursos fonográficos desenvolvidos no período ajudariam a consolidar e difundir todo um modo de cantar com linguagem própria (mais ancorada em narrativas cotidianas do que em rebuscamentos literários e com melodias que também mantêm proximidade maior com a entonação coloquial). “Ou seja, é nesse período que a canção se configura enquanto linguagem específica, distante tanto do plano literário quanto do plano estritamente musical” (Oliveira, 2015, p. 2).

Ainda seguindo as indicações de Oliveira (2015) – que recorre à análise semiótica de Tatit (1994) - nas bases da formalização da canção brasileira tradicional estariam: 1. As possibilidades de apreensão da língua portuguesa de modo a conjugar um modo de dizer do português brasileiro às formas estéticas que mantenham o caráter entoativo, com melodia que faz mediação entre as dimensões usuais e artísticas da linguagem; 2. a não exigência de um saber formal que “instrua” sobre o processo de confecção de canções, o que favoreceu à penetração do gênero canção em largo espectro de uma sociedade marcada por diferenças abissais de acesso à educação e à cultura; 3. A incidência do desenvolvimento da indústria fonográfica sobre a possibilidade de registros das canções.

Assim descrita, a canção desenvolvida neste período¹⁹ apresenta como princípio formal uma espécie de equilíbrio melódico-entoativo, situada entre as necessidades práticas e artísticas da linguagem, formando um conjunto

¹⁹ Vale lembrar que o autor se refere aos anos 30 do século passado.

delicado de forças opostas inscritas no interior da mesma linguagem (fala/melodia, código/mensagem, concentração/dispersão, lirismo/cônica cotidiana, etc.). O cancionista se define como um malabarista a sustentar elementos díspares em um projeto entoativo.

(Oliveira, 2015, p. 3)

O mesmo autor faz menção ao quanto tal princípio formal dos sambas/canções de Noel Rosa e outros cancionistas dos anos 30 era consonante com um projeto estético cultural do país à época: o da "mestiçagem" (Oliveira, 2015, p. 3). Ainda seguindo os passos de Oliveira (2015), a bossa nova redesenha a canção brasileira, mantendo as raízes do samba, mas inserindo influências do jazz e da música erudita, fazendo destacar as harmonias e arranjos musicais de um modo não observado até então²⁰. Como sublinha o autor, as relações entre melodia e letra são ainda mais radicais e, sem desfazer da forma das canções dos anos 30, a bossa nova a toma como base, a consagra como uma tradição, ao mesmo tempo em que a inova. Na internacionalização da MPB, em especial da bossa nova, traços de um projeto de modernização do país: a projeção mundial do que seriam suas marcas próprias. Diz Oliveira (2015, p.4):

A aposta de parte dessa geração é que, a partir dessa tradição (tal como formalizada pelos sambas de Noel) seria possível propor um salto civilizador em que o país se modernizaria, ao mesmo tempo sanando suas contradições internas e propondo as marcas de nossa especificidade para o mundo. Mesmo a tropicália - uma espécie de exposição de absurdos e fantasmagorias contidas nesse projeto - mantém-se fiel à perspectiva de que o caminho para a canção/país passa por um modelo conciliatório de dissolução de fronteiras.

É em torno do fim da tradicional canção brasileira (cujo formato melódico/entoativo dá notícias - dentro e fora do país - de encontros culturais que marcam a sociedade brasileira) que parece residir o apontamento sobre a "morte da canção".

²⁰ Sobre a Bossa Nova, em especial sobre suas relações com a cultura jazzística americana, Mammì (2017) diz ser necessário sublinhar a centralidade do canto (na Bossa Nova tal como no samba). Para o autor, ainda que o jazz tenha influenciado as composições brasileiras, há neste estilo uma prevalência da harmonia, que exige fundamentalmente uma técnica que privilegie o acorde. Na bossa nova, a ênfase é na linha melódica, dando sustentação ao que o autor chama de "auto-suficiência do canto" (p. 21). Dos nomes que produziram tais marcas na bossa nova, Mammì destaca Jobim e João Gilberto. O primeiro, marca a Bossa Nova como um estilo que recusa o tecnicismo do jazz sem cair também na simplicidade absoluta. O segundo, faz aparecer na melodia diversos parâmetros do som, aproximando ainda mais o canto à fala.

Mas, seguindo indicações de que o rap teria decretado o fim da canção, Oliveira (2015) se pergunta se, ao não ser a canção tal como a conhecíamos, o rap seria mesmo o avesso da canção ou se poderia ser a canção como ainda não conhecíamos!

Para o autor, diferente do rap nos Estados Unidos – que mantém filiação à tradicional música negra americana – o rap no Brasil não se reconhece ou se vincula à linhagem por onde se consolidou a tradição da canção nacional; herdou/importou mais influências da cultura musical dos EUA do que um pertencimento à linhagem samba/bossa-nova/MPB (Oliveira, 2015, p. 5). Deste modo, nascendo a partir de uma ruptura, o rap brasileiro fica às margens, identificado como a voz da periferia. Faz-se uma quebra não só na forma de cantar; quebra-se um certo modo de discurso.

No caso específico do rap . . . serão rompidos alguns dos principais modelos de formação da canção brasileira até então. Ao invés da tradição melódico/entoativa, (forjada desde o início do século, e cujo 'laboratório' privilegiado foi o samba), que pressupõe certo equilíbrio de opostos (melodia e entoação), investe-se num modelo radicalmente entoativo que afirma a irredutibilidade da voz do jovem negro da periferia, que não se empresta a universalização da experiência nacional. Ao invés de um ponto de vista lírico de enunciação, calçado na crônica do cotidiano, um modelo épico que faz da multiplicidade das vozes dos cinquenta mil manos o seu ponto de força. Ao invés de apostar na dialética da malandragem e na tradição dos encontros culturais, a aposta na ruptura e na diferença radical de classes e raça, entendendo a sociedade brasileira como campo de conflito radical.

(Oliveira, 2015, p. 6)

A força da enunciação das diferenças entre classes sociais também comparece nas argumentações de Silva (2008) sobre o Hip- Hop produzido no Brasil. Para a autora, o gênero pode ser tomado como uma combinação de estilo e testemunho. Verifica-se a dimensão de testemunho em outros estilos, como nas canções *gospel*, em que o testemunho é quase uma exigência (Giumbarelli, 2008, p. 118). No entanto, o testemunho observado no hip –hop, assim como no funk ou no rap, traz, quase sempre, o teor de protesto, ou a enunciação da realidade da periferia (Silva, 2008).

É a partir de um estudo etnográfico, ancorado em observações do cotidiano num bairro de periferia²¹, habitado principalmente por negros, que Silva (2008) descreve que o som que povoa a paisagem sonora daquele lugar - que de tão distante, parece quase independente - não é o samba, nem o pagode, nem o reggae, nem o axé. Era o rap, que dava pistas de que

Para pensar as articulações nacionais matriciais da música em países como o Brasil e Estados Unidos, alimentadas, sobretudo, pela produção simbólica negra, é interessante abandonar uma concepção de cultura nacional preocupada em afirmar a essência de raízes populares em oposição a processos classificados como “importação”, “imitação”. No caso brasileiro pode-se inferir (...) que a sensibilidade que produz primeiramente uma filiação ao conteúdo de determinadas formas de expressão musical está permeada por experiências comuns de sofrimento coletivo de populações urbanas” (Silva, 2008, p. 163).

A dimensão de “catarse coletiva endereçada à sociedade excludente” (Silva, 2008, p. 164), assim como os endereçamentos que o rap faz ao estado e em especial à polícia, é tratada pela autora como “elemento de fala sobre uma base sonora mecânica [que] possibilita rituais de enfrentamento verbal” (p. 164). Algo como uma luta cantada, uma batalha entoada. Recorrendo às palavras da autora:

O termo *rap* pode, portanto, ser definido como ritmo e poesia, estando a poesia carregada de uma dramaticidade que configura a agonística situação do intérprete. Seja a interpretação um ritual de enfrentamento masculino, seja esta interpretação **uma narrativa da experiência de exclusão** (Silva, 2008, p. 164, grifo nosso).

²¹ Restinga, bairro na periferia de Porto Alegre, que é assim descrito no artigo "Restinga além dos estereótipos: a vida em uma das maiores periferias da capital" - de Débora Fogliatto no Jornal Sul 21, edição de 28/05/2015 - (disponível em <https://www.sul21.com.br/cidades/2015/05/restinga-alem-dos-estereotipos-a-vida-em-uma-das-maiores-periferias-da-capital/>): "Um dos maiores bairros de Porto Alegre foi criado para abrigar aqueles que o poder público não queria que estivessem no centro da cidade. Em 1965, a Prefeitura da época transferiu habitantes da comunidade pobre que residia em casebres no antigo bairro Ilhota para uma área a 22 quilômetros do centro, populando a Restinga. Os moradores eram principalmente agricultores que, a partir da década de 1940, chegaram à capital de diversos lugares do interior do Estado, mas que não conseguiram prosperar na cidade". O artigo ainda menciona que só em 1990 a Restinga fora considerada um bairro em Porto Alegre e que, por ocasião da escrita da matéria, moravam lá mais de 60 mil pessoas.

Visto desse modo, não se poderia, tal como já mencionado também por Oliveira (2015) entender o rap como o fim da narrativa, ou como marca do fim da canção brasileira. Pensamos que tomar a canção brasileira apenas como aquela filiada e formatada pela tradição das grandes vozes dos anos 1930 (ou pela sofisticação da bossa nova que a relê) é também olhar para a canção com os olhos de uma parte da sociedade brasileira, provida de recursos socioeconômicos, experiências e narrativas diferentes daquelas vivenciadas por outra imensa parcela da população. Temos a impressão de existir certa redução na tomada da canção unicamente por esse ponto de vista e de experiência. Corroborando com Silva (2008) e Oliveira (2015), entendemos que o rap não mata a canção, mas instaura a apresentação de narrativas de outro modo, não influenciadas diretamente pelas raízes da canção brasileira tradicional - ato que faz romper a prevalência também da Música Popular Brasileira (especialmente aquela permeada por certa erudição) no cenário de mercado/consumo no Brasil. Seja de que modo for, as "narrativas cantadas" produzem certa identificação entre aquele que canta e o que é cantado. Nesta aproximação entre experiência e canção, parece residir uma dimensão da canção como algo não só a ser ouvido, mas também, metaforicamente, vivido...

Entre as primeiras declarações sobre a *morte da canção* e a produção da tese de Oliveira (2015) sobre o tema, em artigo intitulado *A vida após a morte da canção*, Marcos Nobre e José Roberto Zan, em 2010 (quadro anos depois da entrevista de Chico Buarque e cinco anos antes do trabalho teórico de Oliveira, portanto), constatam um silenciamento deste debate. Anos depois, Lorenzo Mammì também menciona em seu livro *A Fugitiva: ensaios sobre música* a hipótese, aventada por Chico Buarque, de que a "canção seria um gênero musical em vias de esgotamento" (e que, provavelmente, num futuro não tão distante, ficasse marcada como manifestação cultural típica do século XX, tal como foi a ópera para o século XVIII e XIX) (Mammì, 2017, p. 63). O autor, sem concluir se seria ou não possível afirmar que para canção só restaria a morte, admite: "qualquer que seja o julgamento sobre o destino da forma canção, a sensação geral é que se vive uma fase de transformação, o encerramento de um ciclo" (p. 63).

Independente do quanto se sustentaram ou não discussões em torno desta questão, as declarações de Tinhorão e Chico Buarque, com todo o "burburinho"

que causaram por certo período, parecem apontar para algo que, na narrativa, está diferente. Não temos a intenção de avançar muito nas reflexões sobre as narrativas nos tempos atuais, embora essa seja esta uma discussão interessante²². Tendemos a tomar posição ao lado daqueles que sustentam tratar-se de novos modos de narrar, de uma gama maior de sonoridades que a cultura fez ecoar.

2.3

Sonoridades brasileiras contemporâneas: recortes sociológicos da canção

A questão da música em interface com a cultura e com a expressividade desta em sonoridades variantes e variáveis fica bastante em evidência em Diniz, Giumbelli e Neves (2008). Tal produção destaca a música como um campo emergente de estudos e avalia que tal aumento, assim como uma certa eferescência das pesquisas sobre a música no Brasil, manteriam a pluralidade de enfoques, tanto aos temas estudados quanto a formas de abordá-los. Nas interlocuções entre a música e os modos de organização social - ainda que dentro de uma mesma cultura - os autores/organizadores da referida obra nos ajudam a compreender que "a música aparece tanto como objeto de produção cultural quanto como ponto de apoio para variadas formas de sociabilidade" (p. 9)

Nessa articulação entre música, cultura e organizações de grupos sociais, fica em evidência o quanto, no vasto universo cultural brasileiro, se pode recolher - exatamente pela multiplicidade de gêneros e das variações das sonoridades presentes aqui, questões que têm grande valor também para o campo das Ciências Humanas, tomando tais sonoridades como indicadores importantes para as noções de pertencimento; espacialidade e circulação; consumo e produção de música em determinados grupos sociais, servindo-se das produções sonoro/textuais como anteparo para analisá-los (Diniz et. al., 2008).

²² São muitas as discussões sobre o fim da modernidade e sobre o que a sucedeu: a chamada pós-modernidade ou contemporaneidade. De difícil definição, o que é contemporâneo parece estar marcado pela oposição ao que marcou a modernidade, ou, ainda, por uma radicalização de seus pressupostos. A contemporaneidade, marcada pela ênfase em relações menos sólidas, menos submetidas à institucionalidade (Bauman, 2001), mais atreladas ao imperativo do consumo e da imagem (Debord, como citado por, Flecha, 2011).

Adentrando especialmente nas articulações da música com o campo da sociologia, percebe-se muito claramente o quão variada é a articulação desta com contextos sociais. Não seria muito rigoroso, portanto, falar de "a canção brasileira", como se ela expressasse integralmente a cultura de um país já que, dentro deste, contextos sociais variados produzem sonoridades diversas. É preciso tomar a música como um marcador social importante, entendendo que há, na diversidade de suas expressões (a canção, o funk, o rap, a música eletrônica), diferentes modos de "marcar posição" na sociedade brasileira. Sob esse prisma, poder-se-ia dizer que há a tendência de se romantizar a canção por um viés que não está desarticulado a certa elite cultural e intelectual brasileira.

Ainda nas articulações entre música e cultura, Giumbelli (2008) chama-nos atenção para a importância de analisarmos todos os agentes envolvidos nessa relação: a experimentação, interpretação, incorporação da música, e especialmente no fato de que, enquanto experiência também receptiva ela é, em alguma medida, necessariamente consumida. Estará sempre posta nas relações que se faz entre os sujeitos e suas experiências, entre o particular e a coletividade. Diz-nos o autor: "Nela [a música], a arte, por mais que se queira distante da vida, a inunda e é por ela alimentada. Deste ponto de vista, toda a música é sempre coletiva" (p. 117). Portanto, o que, da cultura, atravessa a coletividade e incide também em suas produções.

A canção, tomada enquanto uma das sonoridades possíveis da música na cultura, nos interessa em especial quando definimos a cultura como campo do Outro, de onde algo de nossas marcas mais íntimas pode advir. A questão da alteridade e das dobras entre o que, a partir da cultura, faz certa ancoragem subjetiva, parece interessar também a Mizrahi (2008) A autora apresenta assim sua análise sobre a estética do funk:

O que procuro fazer neste breve artigo é indicar, através da descrição estética e estilística, uma vinculação com um modo mais amplo de se entender no mundo e de entendimento do outro, outro este que, em alguns momentos deve ser lido com inicial maiúscula, remetendo assim ao elemento *alter*. (p.121)

A alteridade sempre interessa ao campo da clínica, tenha ela que orientação tiver, uma vez que, enquanto espaço de relações, a clínica é sempre lugar de alguma inicial reprodução e posterior reinvenção do que, para cada sujeito fica em questão em seus encontros na vida, em seu modo particular de enlaçar-se com o mundo.

As configurações nos enlaçamentos sociais se alteram ao longo da História. Notamos, por exemplo, que avanços inegáveis no campo das tecnologias e da comunicação em um mundo globalizado determinaram mudanças nas relações dos sujeitos com o tempo, com o que é público e/ou privado, com a história e com os modos de narrá-la (Flecha, 2011). Nas narrativas, quebras no enredo, de jeito a não sustentar os modos mais lineares de segui-lo. Com enredos menos lineares, a desconstrução das noções de começo, meio e fim. (Dalbosco & Rösing, 2019)

Embora, muitas vezes, a "forma seja tomada como conteúdo principal" (Flecha, 2019, p. 34) é especialmente na forma que se notam mudanças nas narrativas contemporâneas. As chamadas narrativas pós-modernas se apresentam mais como um quebra-cabeças, partes a montar (Dalbosco & Rösing, 2019, p. 30), do que como um texto fluído e contínuo. Tais mudanças são observadas na literatura (Dalbosco & Rösing, 2019; Garramuño, 2017), no cinema (Permisa Jr, 2010), e também na música, especialmente no que se refere à canção.

Como vimos, a falta de linearidade num texto é uma das marcas das narrativas contemporâneas. O modo menos entoativo de se cantar que, no rap, no hip-hop (e até no funk) faz prevalecer a dicção ritmada, parece ser o correlato à tal alteração no que, de narrativa, também comparece na canção.

No entanto, independente de como os discursos se desenham contemporaneamente, apostamos que eles continuam servindo-se de gêneros musicais para se apresentarem, ainda que, talvez, não mais do mesmo modo. Seja ao estilo das clássicas canções populares, seja mais a reboque do rap, sustentamos aqui que a canção, ou o ato de cantar, é recurso para enunciações na clínica, que ainda se emociona com ela, e que, a partir dela, muito se pode dizer, criar; muito se pode, também, escutar.

Não com há como deixar de contar as histórias, mesmo sem a sequência clássica do começo, meio e o fim. Compreender a história é entrar nessas redes de falas e escutas que se renovam. Se hoje mergulhamos na pressa, também escutamos com outra capacidade de síntese. Desconfiar que o poder de narrativa cessou ou esvaziou-se é sepultar o poder de inventar e desconhecer a autonomia sempre possível de reconstruir, mesmo que os vestígios do passado incomodem e doam. O verbo continua sendo a argila, sem ele as arquiteturas se desmontam. As rimas da vida e da morte teceram histórias, para escutar e significar a multiplicidade das narrativas humanas.

(Rezende, 2009, p. 7)

Talvez não se possa mais tomar a canção como universal comum, mas, assim mesmo, a reconhecemos como elemento cultural que continua conformando a realidade de muitos²³. Sublinhando que a questão central desse trabalho é o uso das canções na clínica da psicose, é preciso lembrar que a relação do psicótico com a linguagem tem suas especificidades e o discurso na psicose sempre apresentou suas diferenças em relação à organização discursiva neurótica. As questões da cultura/alteridade e como a canção pode ser recurso para alguma reconstrução do jogo do psicótico com o Outro (e com os laços sociais, portanto), nos interessa de modo muito especial. Interessa-nos, sobretudo, pensar o quanto as canções, os discursos, o que deles escapa e o que se pode com eles escrever, se encontram (e por vezes, se sobrepõem) na clínica da psicose.

Retomaremos esses pontos mais adiante, mas, de imediato, passemos a compreender como a canção aparece, em diferentes formatos, no campo da clínica.

2.4 Versões da canção na clínica

Se, como dissemos antes, o comparecimento da música na clínica analítica – ao menos no manejo de casos de neurose – é mais raro, no trabalho de musicoterapeutas – onde a música toma lugar de centralidade - a canção aparece frequentemente como recurso (tanto de expressão do paciente como de intervenção do musicoterapeuta).

²³ Affonso Romano de Sant'Anna parece nos ajudar a sustentar essa posição quando diz: “O poeta e o cantor falam por um ritmo próprio. Amalgamando canto e palavra eles dialogam *com* e *por* sua tribo – em tempos eletrônicos ou não. E mais, conversam com seus ancestrais, aqueles que antes dele possibilitaram sua linguagem e existência. Inserem-se numa tradição que transcende a todos (Sant'Anna, 2001, p. 21).

Assim sendo, a utilização clínica das canções já fora pensada por alguns autores no campo da musicoterapia. Dos trabalhos que se debruçam sobre a canção na clínica musicoterápica, pinçamos alguns.

No livro “Definindo Musicoterapia”, Kenneth Bruscia (2000) apresenta o trabalho com canções dentro do que define como re-criação musical: utilização clínica de músicas já existentes. A re-criação soma-se à composição, à improvisação e à audição, configurando-se quatro das principais técnicas²⁴ as quais um musicoterapeuta lança mão. A re-criação vocal seria o correspondente a reprodução, no *setting* musicoterápico, de canções pré-compostas (por terceiros, e não pelo próprio paciente).

No ano seguinte, Milleco, Brandão e Milleco (2001) publicam estudo sobre o lugar do cantar para o humano e das canções para a clínica musicoterápica. Neste, os autores retomam o quanto estamos, cultural e historicamente, cercados por canções. No prefácio do livro, de autoria de Mauro Sá Rego Costa, o destaque para o quanto a canção não pode ser localizada inteiramente fora – como um objeto concreto qualquer. Ela está em relação com partes nossas capturadas pelo movimento circular entre canto, afetos e histórias de vida. Para os autores, ainda que existam diferentes filiações teóricas entre os musicoterapeutas e que estas orientem suas clínicas de modos diversos, há um ponto comum a todos: o que reconhece no canto um potencial terapêutico valoroso.

Quando discorrem sobre as funções do canto na clínica, os autores (Millecco, Brandão & Millecco, 2001) dão notícias de aproximações com conceitos psicanalíticos ao fazê-lo. Para eles, canções surgidas a partir de associações livres teriam função de revelar, em falhas imprevistas enquanto se canta (trocas nas letras, por exemplo), conteúdos inconscientes. Tal como o ato falho (Freud, 1901) “o canto falho” (Millecco et. al., 2001, p. 95) driblaria defesas e faria, pelas brechas, aparecer algo de inesperado para aquele que canta, mas que, paradoxalmente, diz de sua subjetividade. Segundo os mesmos autores, poder-se-

²⁴ A rigor, re-criação musical, improvisação, composição e audição musical aparecem descritas pelo autor como principais métodos de musicoterapia. Mas, por sua argumentação, fica claro não tratar-se de metodologias (que, por definição, envolvem etapas de um processo), mas sim de técnicas disponíveis ao manejo clínico da música.

ia somar a essa função do canto (a de revelar conteúdos inconscientes), outras ainda: a de evocar prazer, de resgatar memórias, de expressar desejos e planos de vida, a de comunicar intencionalmente algo e a de facilitar o movimento corporal.

A expressão de conteúdos subjetivos e a dimensão simbólica da canção são tratados também por Dreher (2006), por Arndt e Volpi (2012). O primeiro dos dois artigos toma a psicologia jungiana como referência para pensar as relações dos homens com os símbolos, destacando a impossibilidade, sob esse referencial, de se atribuir significados únicos a estes. Para a autora (Dreher, 2006), as canções seriam modos de fazer reverberar conteúdos simbólicos e arquetípicos. O segundo (Arndt & Volpi, 2012), trata do uso de canções especificamente no campo da saúde mental: é o relato de uma pesquisa executada com mulheres internadas em instituições psiquiátricas e apresenta a canção como recurso para narrativas cantadas e para uma ressignificação de suas histórias de vida. Ambos os artigos, cada qual a seu modo, reafirmam a canção como um modo de dizer.

As narrativas musicais também são questão central para Barcellos (2008; 2009) que, em sua tese de doutorado, se debruça sobre a música como metáfora. A autora sublinha a narrativa como atividade humana básica. Retomando proposições de Paul Recouer, Barcellos destaca o quanto, para tal autor, a ligação entre existência humana e a passagem do tempo (presente, passado e futuro) pode ser melhor compreendida numa perspectiva da narrativa. A autora chega a mencionar o "declínio da narrativa" (Barcellos, 2009, p. 73), sem, no entanto, avançar muito neste debate.

Retomando as argumentações de Barcellos (2008; 2009) sobre as narrativas, encontramos a proposição de que estas não ficam restritas às produções escritas e/ou faladas. O principal foco de investigação da autora são as narrativas musicais (sejam estas cantadas ou não), entendendo que as narrativas pela música são elemento prioritário para o processo musicoterápico. A análise musical em musicoterapia é mais observada, segundo indicações de Barcellos, nas culturas musicoterápicas americana e europeia, onde se prioriza a improvisação musical como experiência predominante na clínica. No Brasil, onde a clínica musicoterápica acontece mais em torno das re-criações musicais (em especial pelo

uso das canções), verifica-se uma menor incidência de estudos sobre a música das canções. Barcellos, ao fazer tal análise crítica, provoca o campo da musicoterapia a se recolocar diante do que, na canção, não está posto apenas no texto. A narrativa cantada não se extrai da letra da canção apenas. Como vimos, não há canção sem o entrelaçamento, no mínimo, de letra e música.

Apesar de toda a centralidade da música na experiência discursiva e de escuta em musicoterapia, Barcellos (2009) sublinha o quanto não se pode atribuir apenas à música – e, no caso aqui exposto, às canções em particular – os efeitos clínicos sobre o paciente. Por mais que nos debruçemos sobre as especificidades de um ou outro elemento musical, explorando o que de suas características poderia produzir efeitos clínicos, é a música na transferência, ou seja, dirigida ao musicoterapeuta e posta a serviço da relação terapeuta/paciente, que opera. A música, em si, não tem, portanto, os mesmos efeitos que quando posta em um jogo entre aquele que se coloca, com ela a dizer, porque há alguém que garante que, também por ela, se pode escutar. Com Barcellos (2008, p.25), a proposição de que "a música é veículo para expressão de conteúdos internos do paciente", quando há um musicoterapeuta atento a recolhê-los. Do "paciente como narrador musical de sua história" (Barcellos, 2008) à "música como metáfora em musicoterapia" (Barcellos 2009), a autora constrói argumentações sobre a clínica enquanto espaço de narrativas (musicais ou não) e sobre a construção de sentidos. No tocante às narrativas e a relação destas com uma certa artesanania na clínica, nos diz Barcellos (2008, p. 31), referenciando-se Walter Benjamin:

Para este autor [Benjamin], a comunicação do material escolhido tem uma forma artesanal que advém do fato de a narrativa ter florescido no meio de artesãos – do campo, do mar e da cidade. Na verdade, o autor vai mais longe e, indiretamente, afirma que a relação entre narrador e sua matéria – a vida humana – é também uma relação artesanal. Essa assertiva de Benjamin sobre a qualidade artesanal da relação entre o narrador e sua matéria leva a uma analogia com a relação terapeuta/paciente que tem essa mesma qualidade e uma construção ‘tecida’ cuidadosamente.

Outra autora que se atenta bastante ao uso de canções na clínica é Chagas (2008). Mas, vale dizer que se suas argumentações são, em certo ponto, consonantes com as de Barcellos (2008; 2009) no tocante a dimensão narrativa da

música, por outro aspecto, as autoras se diferenciam. Para Chagas, a música não é tomada como veículo para expressão de conteúdos singulares prévios tal como é para Barcellos (que, ao se referir a conteúdos internos, faz deduzir haver uma subjetividade prévia e internamente armazenada que se revela na canção). Para Chagas, a arte produz subjetividades. A subjetividade é, para ela, produto do laço terapêutico mediado por canções, ou outras experiências musicais, postas na clínica musicoterápica.

Localizamos ainda produções teóricas sobre as canções que se configuraram como proposições de novos conceitos no campo da musicoterapia. É assim com "a canção âncora" (Cirigliano, 1998; 2004) e com "a canção desencadeante" (Brito, 2001).

Considerando que as canções são, na clínica musicoterápica, tanto um recurso de fala para o paciente quanto de ato para o musicoterapeuta, Cirigliano (1998, 2004) se dispôs a pensar neste segundo aspecto: quando a canção funciona como dito do musicoterapeuta. A autora se interessa por como o musicoterapeuta responde musicalmente a situações desconfortáveis e/ou ansiogênicas postas na relação transferencial. Pergunta-se sobre os momentos em que é o musicoterapeuta que se ancora em uma canção para dar tratos – ainda que de modo inicialmente inconsciente – ao que na relação transferencial o captura, contratransferencialmente. Para tanto, a autora retoma conceito de "canções contratransferenciais" – aquelas propostas pelo terapeuta (Chumaceiro, como citada por Cirigliano, 1998, p. 36) - e de "melodia fantasma" - as que insistem em soar (Reik, como citado por Cirigliano, 1998, p. 36) - para tratar das canções que aparecem no *setting*, propostas pelo musicoterapeuta sem que este, num primeiro momento, saiba bem o porquê e que, ao serem percebidas, podem revelar muito da posição do profissional na transferência. A "canção âncora" é então circunscrita como aquela que, em momentos de difícil manejo, tem efeitos acalentadores sobre o terapeuta, e que, por isso, o reposiciona na escuta ao paciente. A autora reconhece haver, para os musicoterapeutas, certas "âncoras musicais" e que estas, quando reconhecidas e devidamente utilizadas, podem facilitar a comunicação terapêutica (p. 39). O conceito fica assim definido pela autora:

Canção-âncora é primariamente uma canção trazida pelo musicoterapeuta, no contexto do atendimento. É passível de ocorrência, mediante a alguma circunstância do paciente que, contratransferencialmente, mobilize o musicoterapeuta. A canção surge, sem que este se aperceba conscientemente, em situações clínicas nas quais, movido pela contratransferência, o musicoterapeuta se depara com dificuldades de interagir com seu cliente. A canção-âncora auxilia o musicoterapeuta a sair do estado "paralisado" em que se encontra, dando prosseguimento à sessão. Posteriormente possibilita, ao profissional, mediante reflexão, utilizá-la como recurso que o instrumenta buscar interação, quando exposto a situações musicoterápicas de impasse.

(Cirigliano, 2004, p. 39)

Brito (2001), também às voltas com intervenções do musicoterapeuta, conceitua a "canção desencadeante": aquela proposta pelo musicoterapeuta que, mesmo quando não dispõe de dados sobre a história sonoro/musical do paciente, pode lançar mão de uma canção que desperte interesse do mesmo e que, assim, o motive a se expressar. Para o autor, a canção proposta pelo terapeuta, visando os efeitos desencadeantes, deve estar referida ao que foi sucesso quando o paciente tinha entre 12 e 18 anos, período em que, costumeiramente (na visão do autor), as pessoas consolidam a maior parte de seu repertório de canções a partir, também, da difusão de músicas por veículos de comunicação.

Com o crescente desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, uma canção de sucesso atinge, indiscriminadamente, todas as regiões do país e, sem considerarmos os aspectos éticos dessa questão, padroniza o perfil musical de um determinado contingente populacional. Logo, a canção desencadeante, por ser uma canção amplamente difundida, ao ser introduzida no contexto musicoterápico, permite a expressão da mesma e serve de estímulo para que novos conteúdos e informações advenham dessa expressão, além de possibilitar, ao paciente, provavelmente, a sensação do musicoterapeuta estar em consonância com seu universo sonoro e o posterior compartilhar de experiências musicais e os sentimentos e sensações que estas podem acarretar.

(Brito, 2001, p. 97)

O campo da Saúde Mental é o que talvez mais conceda exemplos sobre o uso de canções, nas mais variadas proposições. Área de atuação de muitos profissionais musicoterapeutas, a própria concepção de cuidado marcada pelo

Movimento de Reforma Psiquiátrica Brasileira dá à música – e às artes, em geral – lugar de reconhecimento como recurso para manejo com pacientes graves. Na passagem do modelo hospitalocêntrico de tratamento à loucura para o modelo de atenção intensiva e territorial, as artes foram recursos, não apenas para a expressão de usuários dos serviços – devolvendo-lhes espaços de fala e protagonismo na enunciação de suas histórias, queixas e questões – como também elemento importante para sensibilização de relações institucionais, em práticas mais humanizadas, menos autoritárias e arbitrarias.

Retomando, historicamente, o lugar da canção nos dispositivos de saúde mental, vê-se que ela comparece desde a constância dos rádios ligados nos imensos corredores dos hospitais psiquiátricos – numa tentativa não necessariamente de introdução de recursos humanizadores, mas, principalmente, na intenção de abafar ecos de vozes desgarradas, gritos soltos no ar – quanto em atividades musicais que sustentem a possibilidade de expressão de questões subjetivas e de causas coletivas. Mais detalhadamente, poder-se-ia analisar as práticas clínicas com canções em dispositivos de saúde mental em diferentes direções:

1. Na ambiência das unidades de saúde – presença da música, em geral, reproduzida mecanicamente, em salas de espera, espaços de convivência, pátios e enfermarias de hospitais;

2. Nas práticas musicais em conjunto, com produções musicais coletivas e trabalhos autorais de modo a promover, em geral pela composição musical de usuários assistida por musicoterapeutas, a explicitação das experiências em torno do adoecimento psíquico e a divulgação/afirmação de questões caras à militância (em torno das conquistas advindas com o processo de Reforma Psiquiátrica Brasileira e Movimento de Luta Antimanicomial). Tais práticas musicoterápicas têm como principal foco a reinserção comunitária, a reabilitação psicossocial, a reafirmação pública de direitos dos usuários enquanto cidadãos e a intenção de que, em ocupando os espaços públicos, a loucura possa estar incluída nas cidades, na vida em comunidade, incidindo sobre o lugar social de usuários dos serviços de saúde mental e sobre o modo como a

sociedade os vê e os acolhe. São exemplos de iniciativas nesta direção grupos musicais como Cancioneiros do IPUB, Harmonia Enlouquece, Alterados Jazz Band, Bloco Carnavalesco Zona Mental, Loucura Suburbana e Coletivo Ta Pirando Pirado Pirou²⁵, dentre outros.

3. Nos grupos de musicoterapia e/ou atendimentos musicoterápicos individuais, onde a canção é recurso para facilitação de enunciações e de laços com outros. Espaço em que a presença da música marca a transferência, de modo que o endereçamento ao musicoterapeuta pela via do sonoro/musical (tocando/cantando/ouvindo) está previsto, incluído como possibilidade sempre presente, embora não obrigatória²⁶.

Depois de percorrer muitas argumentações sobre a canção tanto no campo da música quanto da musicoterapia, é possível observar que não é nada fácil defini-la. Muitos são os recortes possíveis diante da canção: a brasilidade que a marca (Tatit, 2004; Wisnik, 2001); a dimensão discursiva que nela reside (Barcellos, 2008, 2009; Tatit, 2004; Wisnik, 2001); a variabilidade de seus conteúdos e formas (Tatit, 2004); a possibilidade de tomar de empréstimo um texto que pode ser replicado (Medeiros, 2001); a possibilidade de quebra de uma tradição para destacar quem vive à margem dela (Oliveira, 2015); sua propriedade de fazer laços (Brito, 2001); de ampliar circulações e de desestigmatizar o adoecimento psíquico (Vidal, 2018) ; a de veicular de modo metafórico o que é próprio de uma interioridade (Barcellos, 2009); o que se pode produzir de subjetividade ao cantar (Chagas, 2008), dentre outros.

Reconhecendo todas essas dimensões como legítimas e importantes, escolhemos um dos aspectos que marcam a canção que nos parece particularmente precioso: o da indissolubilidade entre os elementos que a constituem, incluindo entre eles **a voz, o que faz a canção soar...** (Diniz, 2001; Finnegan, 2008). Voz que toma o corpo em ato (Finnegan, 2008). Voz que, quando cantada, causa

²⁵ Os quatro primeiros, respectivamente coordenados e conduzidos pelos musicoterapeutas: Vandré Vidal, Sidney Mattos, Leandro Freixo, Débora Rezende. Os dois últimos são conduzidos por representantes de vários serviços de saúde mental. Para maiores reflexões sobre tais iniciativas clínico/institucionais, ver Vidal (2018)

²⁶ Quando orientado pela psicanálise lacaniana, esse trabalho ganha nuances específicas. Sobre elas, pretendemos avançar com o recurso das vinhetas clínicas dispostas ao longo da tese.

efeitos específicos e diferentes da voz falada (Diniz, 2001). Voz que não fica apenas a serviço do falar. Voz que aposta em enunciação (Cirigliano, 2015). Voz que faz ressoar o jogo entre um dentro e um fora, em limites, tantas vezes, muito pouco demarcados.

O cantar, a voz em operação na canção, nos convida a pensar sobre a voz para a psicanálise lacaniana, referencial que norteia nosso modo de fazer clínica com canções: objeto caído (em ecos) do encontro com o Outro que sempre nos invocou, e/ou assombro que retorna do Outro como invasão. Na canção, algo da presença da voz que, cantada, talvez possa modular o que é puro excesso.

Sobre os restos na voz; sobre o mar vocal de Outro e como ele pode reverberar em canções; sobre a concretude da voz/letra que faz escrever/existir um corpo, trataremos nas sessões seguintes. Esperamos despertar os olhares e acossar os ouvidos para duas dimensões possíveis da canção na clínica que, no nosso caso, *se faz por bricolagem* entre musicoterapia e psicanálise: a primeira, uma dimensão estruturante de narrativas cantadas especialmente úteis no campo da psicose, recurso de manejo com aqueles que, inundados pelos excessos de voz, encontram na canção algum enquadramento, algum ponto de interlocução compartilhável sobre si, uma espécie de litoral entre a solidez da areia – solo onde se pode pisar - e a imensidão fluida do mar, onde por vezes se afoga.

A segunda, o concreto da voz que faz um corpo, a literalidade de um canto que escreve uma existência. Canção como o que faz o corpo pulsar, pulsionar. Rasgos de sons no corpo pelos quais alguns experimentam a escrita de um lugar na vida.

3.

“Uma voz, essa voz, uma voz tamanha...”

Frase da Canção “Força Estranha” – Roberto Carlos (1978)



3.1

Objetos a: restos e excessos em torno de um vazio

Não é porque são restos que são desintegrados. Restam porque são desintegrados. São figuras de um “resto absoluto”, como define Lacan, absolutamente parcial, extraído de coisa alguma, existente apenas em sonhos, sôtãos e canções .

(Vieira, 2008, p. 107)

Antes de adentrarmos propriamente no percurso lacaniano sobre a voz, e antes mesmo de localizar suas especificidades dentre os ditos *Objetos a*, faz-se necessária alguma retomada da acepção do sujeito lacaniano – desde Freud marcado pelo Inconsciente. Na ênfase, apresentada inicialmente pelos linguistas, de que é a linguagem que marca o que é da ordem do humano; retomando construções freudianas em torno dos tropeços da fala e furos do discurso como manifestações do Inconsciente; às voltas com o que dele (o Inconsciente) é sem representação; partindo da afirmação que o Inconsciente é estruturado como linguagem, mas rompendo com a relação direta dada, pela Linguística, entre significante e significado (Monteiro, 2012), Lacan organiza todo um primeiro tempo de seu ensino²⁷.

É enfatizando o significante, uma rede de *dizeres* que contorna o real, sem esperar dar-lhe sentido, que Lacan inicia um percurso. É também nessa direção que, primeira e possivelmente, podemos tomar a canção à luz da psicanálise lacaniana: empréstimo de palavra, recurso ao dizer, modo de linguagem pela qual o sujeito também pode haver-se com *o exercício de palavra*.

²⁷ Entre os psicanalistas lacanianos é comum verificar – a partir de uma leitura mais horizontal da obra de Lacan, percorrendo cronologicamente sua produção – que há tempos em que se recolhe a prevalência de certos orientadores conceituais nas proposições do autor. Nesse primeiro momento (num jargão lacaniano, no *primeiro Lacan*) se verifica a ênfase no conceito de simbólico, fruto do peso que se dá à linguagem como estruturante. O *último Lacan*, período assim conhecido aquele situado mais ao final de suas produções (meados dos anos 1970) fica marcado pelas postulações lacanianas sobre o real. Tanto nos propomos a pensar a canção na dimensão simbólica que ela carrega, como, no capítulo 4 desta tese, propomos pensá-la dentro desta clínica mais orientada pelo real, aquela que observa no dito uma concretude não simbolizável e que faz o corpo ressoar antes mesmo de imprimir sobre ele algumas marcas.

“Meu dizer que o inconsciente é estruturado como uma linguagem não é do campo da linguística” (Lacan, 1973, p. 22)²⁸. Desde seu primeiro Seminário (1953-1954), Lacan insiste na função criativa da palavra e que é pela cadeia significante que se sustenta a escuta de um analista, que deve se deslocar daquele lugar de quem busca a significação de cada palavra, de uma palavra em si mesma. Diz Lacan (p. 270):

Cada vez que temos, na análise da linguagem, de procurar a significação de uma palavra, o único método correto é fazer a soma dos seus empregos . . . a significação é dada pela soma desses empregos.
É com isso que temos a ver na análise . . .

Nas interlocuções com a Linguística, naquilo que o aproxima e o afasta dela, Lacan se apóia no conceito de simbólico para conversar com aquela disciplina. Monteiro (2012) comenta sobre a centralidade do conceito de simbólico no que Lacan pôde produzir a partir da Linguística Estrutural, interessando-se, sobretudo, pela “eficácia simbólica enquanto possibilidade de apreender, na experiência analítica, o que está fora de representação, isso que ele denomina de real” (p. 28).

Essa ênfase no simbólico se evidencia muito no primeiro ensino lacaniano.

Nas palavras do próprio:

Tudo [isso já] está implicado na invocação simbólica. O surgimento do símbolo *cria* literalmente uma ordem de ser nova nas relações entre os homens. (...)

Cada vez que estamos na ordem da palavra, tudo que instaura na realidade uma outra realidade, no limite, só adquire sentido e ênfase em função dessa ordem mesma. Se a emoção pode ser deslocada, invertida, inibida, se está engajada numa dialética, é que está presa na ordem simbólica, donde as outras ordens, imaginária e real, tomam lugar e se ordenam (Lacan, 1953-1954, pp. 271-272).

²⁸ Vale aqui um esclarecimento metodológico importante. Apesar de não ser o recomendável pelas normas técnicas de escritas de teses e dissertações, optamos por mencionar tanto Lacan quanto Freud pelas datas de suas produções e não pelas datas de publicações destas, como é preconizado, formalmente, pelos padrões APA e/ou ABNT. Nossa opção deu-se porque nos parece importante a referência cronológica da produção desses autores, em especial as referentes aos Seminários Lacanianos, para dar notícias dos desdobramentos teóricos que vão, também, orientando nossa argumentação com relação aos possíveis efeitos da canção na clínica da psicose.

O que Lacan enfatiza especialmente no início de seu trabalho de transmissão é que o simbólico, o atravessamento do humano pela linguagem e as marcas que isso traz, é constitutivo. Mantendo a interconexão entre os registros (real simbólico e imaginário) o autor faz recair sobre o simbólico uma ênfase, para dar a ele essa dimensão de fundamental. Mas isso não significa uma hierarquia, em termos de valores, entre os registros. Há ênfase, mas não uma competição em torno da importância de cada um.

O real não está, portanto, separado do simbólico²⁹; aparece entre significantes. Com ele se encontra ao falar. Nos encontros com o real³⁰, o silêncio se produz como efeito. Mas, é preciso falar para se chegar aonde se tem silêncio; é preciso se pôr a dizer para encontrar aquilo que não se diz por completo.

Nisso que, posto no simbólico lacaniano, não faz relação direta entre significante e significado, os signos – enquanto o que representa algo para alguém – deixam de trazer consigo a significação, para colocar em cena, com os significantes, um jogo em torno de alguns sentidos (Ferreira, 2002), sentidos esses que também se deslizam num processo analítico, e aqui, dizemos, num processo musicoterapêutico assim orientado.

Para Fridman (2011), a comunicação sempre carrega a possibilidade de equívocos e a impossibilidade de não se equivocar fica ainda mais presente na música. Ao encontro dos argumentos, já referidos, em Barcellos e Santos (1996), o autor salienta que a música “não pode cristalizar-se em nenhuma significação determinada”³¹ (Fridman, 2011, p. 22)

²⁹“R.S.I. iniciais de real, simbólico e imaginário é uma tripartição conceitual construída por Lacan... registros heterogêneos que constituem o aparelho psíquico” (Jorge & Ferreira, 2005, pp. 29 e 30). Metaforicamente, eles com os quais se “amarra” a subjetividade.

³⁰Real Lacaniano não como sinônimo da realidade. Na releitura das obras de Freud empreendida por Lacan, o real referir-se-ia ao Inconsciente, terreno das pulsões, do que não é possível de circunscrever por completo, o que fica na “periferia” da consciência. “O real é da ordem do não-sentido, ou não-senso radical. Lacan dirá que ele é o sentido em branco, a ausência de sentido, ou até mesmo o ‘impensável’ ” (Jorge & Ferreira, 2005, p. 36).

³¹Frase retirada o argumento transcrito, no original em espanhol, como se segue: “Si la dimensión de la palabra supone la imposibilidad de la comunicación sin equívocos, en la música dicha imposibilidad adquiere su máximo peso. Justamente se trata de la escucha a esa dimensión del vínculo de lo inespecífico, de lo que no puede cristalizarse en ninguna significación determinada” (Fridman, 2011, p. 22).

As pontuações de Fridman (2011) sobre a arte, em especial quando diz que a “arte é sempre um modo de organização do vazio, porém sem o rechaço absoluto da dimensão desse vazio como tal” (p. 12), parecem coincidir com as de Abreu (2008) quando a autora reivindica para ela, a arte (especialmente quando posta na clínica), o lugar de produzir um velamento do real sem, no entanto, tamponá-lo. Considerar o lugar ético dos sons musicais na clínica é, como salienta Abreu, dar tratos à angústia, deixar sobre ela um véu, sem obliterá-la tampouco. Como veremos mais adiante, na clínica da psicose tratar-se-ia de uma angústia maciça frente a um real que só se velaria a partir de invenções, produções do próprio sujeito para as quais a canção parece poder emprestar-se de alguns modos possíveis.

Antes de introduzirmos, no texto, recortes da clínica que sempre ajudam a ilustrar o que a teoria aponta, precisaremos fazer uma primeira parada para algumas considerações metodológicas. Foi uma escolha nossa não tratar da clínica nem na dimensão dos estudos de caso, nem nomear os pequenos recortes que fazemos dela, da clínica, como vinhetas ou fragmentos clínicos. Vamos nomeá-los como *contos clínicos*. O fazemos não apenas por um lirismo, ou por licença poética. Tal escolha tem a intenção de incluir, na narrativa clínica, o tanto de ficção que ela carrega.

Freud (1905b) já nos apontava que seus casos clínicos deveriam ser lidos como romances. O autor, nas interlocuções que mantinha com os pensadores de sua época, em especial, com a preocupação de dirigir-se aos cientistas, admite uma diferença que a psicanálise traz com relação às próprias narrativas de sua experiência. Nos dilemas entre manter a psicanálise nas interlocuções com o campo da ciência – seu campo de origem - mas também reconhecendo que algo de seu objeto de trabalho era construído de modo outro (Bárbara & Vieira, 2020) reconhece, quase como uma constatação a que ele próprio estava submetido, que as construções em análise exigiam outro tratamento. Também por isso, os relatos sobre elas seriam inevitavelmente diferentes.

A questão da ficção das narrativas clínicas tem dois vieses: o primeiro é o relativo ao relato do próprio sujeito dirigido a aquele que o escuta. A cena narrada

nunca é exatamente a cena original. Há algo de ficcional no próprio modo como o sujeito recolhe (e transmite) sua história. “O objeto da psicanálise não se opõe a ficção, em vez disso, e sem se reduzir a ela, só pode ser apreendido por seu intermédio. Não é, portanto, um objeto de ficção” (Vieira, 2008, p. 71).

Algo do vivido inclui uma dose de imaginário, sem quisermos dizer, com isso, que as histórias de vida sejam pura imaginação. Não se trata de ilusão (Vieira, 2008). Obviamente há um real do vivido, uma materialidade das experiências às quais tentamos dar contorno ao contar. No entanto, não o fazemos sem a dose necessária de ficção para as assumirmos como nossas.

O segundo viés da ficção na narrativa da clínica diz respeito ao lugar do narrador. Ao descrevermos aqui as experiências vividas nos atendimentos, estamos incluídos nas descrições que fazemos deles. É fato que escutamos tais histórias e que vivemos tais encontros clínicos. É também fato que nossa posição – inclusive na escuta, no jogo transferencial - está enredada no que se produziu. Não se está (o narrador/analista) em seu lugar de sujeito, posto numa interpessoalidade. Não se trata disso. Trata-se de uma presença que faz efeitos. Que incide sobre a cena. Tanto nas experiências clínicas, quanto no momento, *a posteriori*, de narrá-las, a posição de quem escuta está incluída na cena.

Como no quadro de Velazquez, “As meninas” (1656), o analista/narrador pinta o quadro/cena clínica estando dentro dela.



Sabemos que a mesma obra já fora tratada por Foucault (1966/2007), em torno da noção de vazio, pelo próprio Lacan (1965-1966) especialmente no tocante às posições entre sujeito e objeto, aquele que olha e que é olhado³². Permitir-nos-emos a usar o quadro de modo muito mais simples. Permitir-nos-emos, também, a não fazer inter-relações entre a ilustração tomada aqui e as análises anteriormente citadas do quadro. O que pretendemos com ele é, simplesmente, ilustrar que algo do pintor inclui-se na cena pintada. Em termos psicanalíticos, algo do campo transferencial sempre nos incluirá em alguma medida (Ferreira, L., 2003) e nosso relato sobre a clínica não nos separa integralmente da posição que ocupamos naquele instante relatado.

Para escrever, e assim transmitir, a psicanálise, ele [Freud] se vale do que, no caso, pode operar na transferência com o paciente, do que pode “ler” nas formações do inconsciente. Tal escrita não se dá nem in *absentia*, nem in *effligie*, segundo sua expressão sobre a importância da presença do analista na transferência (Poli, 2008, p. 174).

Se se extrai, ao menos parcialmente, a verdade da psicanálise pelo relato das experiências do analista³³ (Lacan, 1962-1963, p. 267) pretendemos costurar as proposições teóricas que essa tese recolhe e propõe, ao que, pelos motivos já expostos, decidimos chamar de *contos clínicos*. Depois de um longo intervalo que, por razões metodológicas, fez-se necessário, vamos a um. Nele, intenção de ilustrar o empréstimo de sons para um dizer com estes, na tentativa de recobrir, com algum véu, o *quase* horror frente a um mundo a reconstruir.

Conto clínico: a menina sereia

A primeira vez que vi Isadora ela estava em sua primeira hospitalização psiquiátrica. Chamava muita atenção em meio a outros pacientes internados: muito jovem, muito bonita, muito esguia e sua imagem de delicadeza e fragilidade destoavam daquele cenário que a contornava...

Era sua primeira crise: falava pouquíssimo e tinha risos um tanto pueris. Foi levada ao grupo que eu coordenava na instituição onde, na ocasião, eu trabalhava

³² Ver Souza e Guarreschi (2018).

³³ Explicitamos que essa pontuação serve-nos para endossar a função dos relatos clínicos também como um dizer sobre a musicoterapia, e não só sobre a psicanálise. Mais rigorosamente, essas indicações nos servem para dizer algo sobre essa clínica narrada aqui, uma bricolagem entre musicoterapia e psicanálise.

como musicoterapeuta. A equipe que a acompanhava no período decidiu incluir o trabalho musicoterápico como parte de seu projeto de assistência durante a internação já que ela, naquele momento, fazia pouco uso das palavras; a música poderia ser, então, mais um recurso expressivo a oferecer.

Naquele que foi meu contato inicial com ela, ainda no grupo de musicoterapia, me chamava atenção uma certa *desamarração*: ria de modo um tanto inadequado, dançava em meio ao grupo, tocava sem muita organização rítmica. Escutava com alguma atenção as canções trazidas por outros pacientes do grupo, ainda que se levantasse para dançar em meio a elas, sem muito conseguir parar para ouvi-las.

Quando convidadei-a a cantar, improvisou melodia com sons soltos e balbucios, sem fazer uso de palavras ou recorrer a canções já existentes. Permaneceu sem falar ainda por alguns dias e mantinha certo apelo ao olhar do outro, sempre que em grupo. Tempos depois, já melhor, teve alta médica mantendo-se em acompanhamento ambulatorial. Passo então a atendê-la, semanalmente, em atendimentos individuais.

Recebendo-a sozinha, e fora do contexto da internação, posso ouvi-la com mais calma e com mais rigor. Salta então aos meus ouvidos a forma como, no período imediatamente posterior à crise, faz uso da linguagem: ao falar parece buscar nomes num dicionário mental, como se não tivesse certeza de que palavras usar. Parecia uma estrangeira tentando se apropriar da língua de um outro país, tentando contornar e nomear pensamentos com palavras pouco familiares a ela.

As canções, talvez pela métrica e pela “forma já pronta”, escondiam esse desencaixe que se colocava ao ouvi-la falar. Cantando, a vacilação na língua se camuflava... ao ouvi-la tentando associar canções à sua história de vida ou a emoções suscitadas por elas, ao ouvi-la falando, algo do estranho comparecia.

Tempos depois, e já um tanto mais organizada psicologicamente, diz de sua extrema dificuldade de lidar com o diagnóstico que havia sido revisto e apresentado a ela por sua médica psiquiatra: a esquizofrenia.

Isadora parecia estar às voltas com essa inclusão do diagnóstico (em última instância, uma nomeação de si), de diferentes maneiras: dizia não gostar de pronunciar “aquela palavra” (esquizofrenia) e, sempre que queria mencionar e/ou elaborar algo que tinha vivido ou sentido em sua internação falava “daquele lugar”, sem querer nomeá-lo ou referi-lo de outra maneira. Ainda que eu tivesse

sustentado que a categoria diagnóstica era o que menos importava naquele momento, que o importante era encontrar modos de seguir a vida, Isadora parecia às voltas com o trabalho de aceitar sua nova condição, quase como se, de um modo ou outro, tentasse circunscrever isso que, com a crise, lhe tinha posto num lugar subjetivo diferente do anterior. A mesma questão aparecera também pela música quando, ainda nesse período, Isadora canta *Parte de seu Mundo* (1989) - tema de *A Pequena Sereia*, filme da Disney.

Cantando o quanto queria *estar onde o povo está, que tudo faria, que pagaria, por um só dia, poder viver com aquela gente, conviver e ficar fora das águas, que queria saber e morar naquele mundo cheio de ar, querendo viver e não ser mais desse mar*, Isadora parecia anunciar também seu esforço para lidar com a diferença entre ela e os outros; entre o que era agora e o que havia sido antes... No seu dito cantado, a questão do estrangeiro, do estranho se re-anunciava. Nas palavras de Miller (2013, p. 14)³⁴ :

O Um-sozinho, uma análise começa por aí: quando alguém não tem nenhum outro recurso senão confessar-se exilado, deslocado, indisposto, em desequilíbrio no cerne do discurso do Outro.

Ainda que esse “exílio no discurso do Outro” esteja presente, como aponta Miller (2013, p. 14), no processo analítico de cada analisante (psicótico ou não), algo, de certa maneira, se inaugurou ali em meus ouvidos. O canto de Isadora, o anúncio do ser diferente que escutava em seu canto, me conduzia a escutá-la de um outro jeito, sustentando o convite a uma certa reinvenção do mundo a partir da possibilidade de falar (inclusive cantando) de sua estranheza frente a ele.

Nos deslizamentos do dizer, também cantando, a canção como a materialidade do significante (Lacan, 1966).

(...) um significante, não é um significado. É o rastro deixado pelos encontros com o Outro, signo com que o ferro do discurso, em metáfora célebre de Lacan, marca seu gado. Ele me define e me distingue, ainda que não me explique nada (Vieira, 2010, p. 5).

³⁴ MILLER, Jaques-Alain. “Falar com seu corpo.” In: Opção Lacaniana n.66. Tradução: Terezinha M. N. Prado. Agosto de 2013.

Propomos pensar inicialmente a música como um outro enquadre do encadeamento significativo. Pensamos que, mesmo pontualmente, a música se emprestaria, também em sua materialidade, como um recurso para a travessia de um dizer, um endereçamento a aquele que se autoriza a escuta também por essa via.

Com o fragmento clínico acima, tentamos ressaltar essa materialidade da canção que se empresta a um dizer. Parece-nos que a canção da Pequena Sereia foi pinçada pelo Inconsciente de Isadora para dizer de um estranhamento diante de si: agora, ela estaria no fundo do mar, algo deslocada de sua posição anterior. Não é esse um estranhamento qualquer... como nos diz Lacan, ele é decorrente do encontro com “a realidade exterior que em certo momento houve buraco, ruptura, dilaceração, hiância” (Lacan, 1955-1956, p. 58). Diante do horror que isso já havia causado, na perplexidade verificada em Isadora na ocasião de sua crise, algum velamento já feito, mas que ainda exigia referência. A canção, véu sobre o real, diz parcialmente desse horror, já não tão emudecedor como antes.

Apesar do empréstimo de palavra que o simbólico insiste por fazer, algo sempre escapará à ele, como sobra. Sobre o que resta do encadeamento significativo, Lacan passa a tratar com suas construções sobre o objeto.

Para falar do que pode portar, simultaneamente, a materialidade de um significativo e aquilo que pode ser descartado, jogado fora, ser deixado como resto Lacan (1966) recorre ao conto de Edgar Alain Poe³⁵ (“A carta Roubada”, 1844). Ressalta que não seria o conteúdo da carta o mais importante, já que, no conto, nunca se pode dizer o que de fato ela significa. O que mais conta, na leitura proposta por Lacan do conto de Poe, é a posição daquele que detém a carta, no jogo entre os personagens que a portam, nos efeitos que a posse da carta neles produz. A carta, como “suporte material para aquilo que passeia”, está atrelada ao significativo, se movimenta porque o jogo significativo está posto, mas não diz tudo... o enigma fica mantido: algo resta ao que, na carta, está escrito. Com o conto (o de Poe e também no *conto clínico* posto acima), a ênfase no jogo entre o

³⁵ Lacan faz uma primeira menção ao conto de Edgar Alain Poe em 1955, ainda no âmbito de seu Seminário 2. Em 1966 é o “Seminário Sobre a Carta Roubada” que abre seus Escritos.

sujeito e o Outro; o que se toma como marca e o que resta desse encontro. O que se pode enunciar sobre ele e o que, dele, "não tem nome nem nunca terá".³⁶

Esse Outro certamente é aquele que, ao longo dos anos, creio tê-los acostumado a distinguir a cada instante do outro, meu semelhante. É meu semelhante entre outros, mas apenas por ser **também o lugar em que se institui** como tal o Outro da diferença singular. . .

(Lacan, 1962-1963, p. 33, grifo nosso)

Outro, portanto, tomado como *campo*; nomeação lacaniana para cultura, espaço de relações do sujeito com a alteridade, com a que o envolve, o precede e, em grande medida, o determina. Lacan explicita o quanto o sujeito, ainda em constituição, depende desse Outro para “inscrever-se como um cociente”³⁷ (Lacan, 1962-1963, p. 36). Na incidência da linguagem sobre o bebê humano, no atravessamento da cultura sobre ele, com o que destas (linguagem/cultura) não é representável, algo o divide. “Há, no sentido da divisão, um resto, um resíduo. Esse resto, esse Outro derradeiro, esse irracional, essa prova e garantia única, afinal da alteridade do Outro, é o *a*” . (p. 36)

Para tentar traduzir conceitualmente essa noção do que fica fora das possibilidades de nomeação nos atravessamentos do Outro sobre o sujeito, Lacan, com objeto *a*, faz um esforço de redução. “Esvazia-o ao máximo de sentido, para evitar que se dê excessivamente corpo a um ser de essência tão paradoxal, reserva para ele apenas uma letra e o batiza . . . *objeto a*” (Vieira, 2008, p. 54).

É a partir do Seminário X que Lacan (1962-1963) reivindica que a psicanálise se ocupe de uma “erotologia” (p. 24): uma “ciência do desejo”, que se debruce sobre um levantamento de como se vive o desejo a partir da hipótese do Inconsciente. Insiste para que a psicanálise não proponha uma “nova erótica”, mas que se apresente como algo que lança luz sobre o desejo, nas contradições que, tomado pela via do Inconsciente, este carrega. Desejo que põe em pauta as

³⁶ Trocadilho a partir do jogo de palavras presente na canção "A Flor da Pele" – Chico Buarque (1976)

³⁷ Cociente aqui utilizado como sinônimo de quociente (ambos os termos são utilizados na língua portuguesa, embora o segundo, origem latina do primeiro, seja a forma mais comumente encontrada). Termo que, na matemática, designa o resultado de uma divisão. (Dicio – dicionário on line de língua portuguesa. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/cociente/> acesso em 07 de novembro de 2020.

relações do sujeito com o que há de imponderável em si e em suas relações com o Outro.

Cirigliano (2015), seguindo a teorização lacaniana, sublinha que há três conceitos de bastante importância no ensino de Lacan que são "apresentados com a letra a, em referência a *autre* na língua francesa" (p. 48): o A (grande Outro), campo da linguagem, lugar que precede o sujeito e de onde ele pode advir; o a (pequeno a), meu semelhante, os outros que me circundam, que encarnam parcialmente a alteridade do Outro e a partir dos quais o eu pode se constituir; e o a do *objeto a*, que como causa/falta ou como angústia³⁸, dá notícias dessa operação que se faz entre o sujeito e o Outro, do que fica como o que resta dessa operação.

Por estar situado, portanto, neste espaço (entre o sujeito e o Outro), o *objeto a*, exatamente por isso, concentra uma carga libidinal, restos do modo como, nas relações com a alteridade, o sujeito se deixou marcar. "São mediadores, sem serem meio termo. São objetos que garantem a distância mínima que permite a alguém começar a dizer 'eu' e poder importar significados do Outro, que agora virão se instalar no espaço do ego" (Vieira, 2018, p. 58).

Nunca completamente visível e/ou palpável, sua invisibilidade é, por vezes, borrada pelos *barulhos de uma presença*. Algo se faz, se não visível, sensível na proximidades da borda desses pontos de concentração libidinal. "são sempre pontuais, entre o visível e o invisível. Neste sentido, a única característica comum que Lacan lhes dá é de serem sempre fragmentos" (Vieira, 2008, p. 84).

Para Vieira (2008), a partir de Lacan (1962-1963), a "presença do Outro", que se apresenta no encontro com os *objetos a*, é "anterior a tudo o que podemos elaborar ou compreender" (Vieira, 2018, p. 29). Lacan nos diz que esse jogo entre o sujeito e o Outro, num primeiro tempo pode ser traduzido como "o mundo existe" (Lacan, 1962-1963, p. 42). Num segundo tempo, "o palco em que fazemos a montagem desse mundo. O palco é a dimensão da história" (p. 43). Mas este é

³⁸ As voltas com o que esse Outro quer de mim, estamos todos. Se não se tem clareza sobre o que desse querer desenha-se num objeto, a angústia comparece – é nesse sentido que, como nos esclarece Vieira, a angústia é definida por Lacan como "a falta da falta" (Lacan, como citado por Vieira, 2008, p. 32).

um jogo longe de se encerrar na prematuridade da história de cada um. Como salienta Lacan, não é apenas o mundo que determina o palco - espaço de encontros que marcam nossa história. O palco redefine o mundo para nós. Portanto, nas reapresentações da "presença do Outro", nos esbarrões com os *objetos a* ao longo da vida, algo da história sobre nós mesmos – o palco onde montamos nosso mundo singular - também se redefine.

(...) pode-se levantar a questão de saber o que o mundo, o que chamamos de mundo no começo, com toda a inocência, deve ao que lhe é devolvido por esse palco. Tudo o que temos chamado de mundo ao longo da história deixa resíduos superpostos que se acumulam sem se preocupar minimamente com contradições. (Lacan, 1962-1963, p. 43)

As contradições postas quando nos aproximamos desse resíduo de nossas relações com o Outro, mostras de sua presença de modo perturbador, é o que talvez justifique o quanto tais momentos vêm carregados de angústia. Momentos de “gritos de alerta”³⁹, sinais de que se aproxima de algo que, seja de vida ou de morte, está por acontecer (Vieira, 2008). É também aquilo que, quando caído das relações com a alteridade, quando, por sua extração, marca uma perda, está no lugar da causa. Aquilo que nos causa, que nos empurra, força que nos puxa adiante. É, pela face de falta, o objeto causa do desejo.

“O *objeto a* é o que caiu, do sujeito, na angústia. É o mesmo objeto que eu desenhava como *causa do desejo*” (Lacan, 1964, p. 60). Com o *objeto a* – o “objeto dos objetos” (Lacan, 1962-1963, p. 236) – o autor francês lança luz para uma objetividade nada objetiva. Sinaliza o quanto o real não é abstrato ou etéreo e é, sim, corporal. Como tal, imbrica a relação do sujeito com o Outro, enlaçando sempre, em alguma medida, também o simbólico, mas deixando marcas de algo que será para sempre perdido nesta relação com a alteridade.

Pôr em jogo essas marcas – “os rastros dos encontros com o Outro” – é o que produz, nas relações entre significantes, a análise. A análise gira em torno da localização desse objeto: ou para encobri-lo – ali no encontro do sujeito com ele, *objeto a*, numa proximidade maior do que se suporta, ou para extraí-lo, contorná-

³⁹ Em uma menção à canção de Gonzaguinha (“Grito de Alerta, 1979).

lo, enxugá-lo, torná-lo menos ameaçador. Portanto, o jogo da análise é também em torno de "localizar no Outro esse objeto" (Vieira, 2008, p. 39).

Se a experiência do inconsciente é marcada pela surpresa (o furo no saber de onde se pode advir um outro saber) e pelo texto (a insistência em dizer de modos diversos em torno de um inominável), a análise opera também em torno dos pontos onde as relações do sujeito com o Outro não cansam de se reapresentar, em faltas ou excessos; em restos (Vieira, 2008) a partir dos quais se funda nossa subjetividade⁴⁰ e o que vai se apresentar como estranho a ela.

(...) o desejo é articulado a coisas estranhas, fragmentos de um gozo fora do eu, restos sem unidade bastante nem mesmo para constituírem objetos em si, razão pela qual Lacan lhes reserva apenas uma letra, "a". Não são objetos de cobiça, são restos, mas têm insuspeitados poderes de verdade e certeza. Uma análise avança topando com estes estranhos seres São testemunhas silenciosas daquilo que em uma história concentrou o que, do gozo, não houve como subjetivar, integrar no vivido comum e, exatamente por isso, foi deixada de lado.

(Vieira, 2011, p. 194)

Os *objetos a* carregam ainda a marca de um corte, algum sinal de extração. "Objeto perdido nos diferentes níveis da experiência corporal em que se produz seu corte" (Lacan, 1962-1963, p. 237).

Para cada configuração erótica e subjetiva envolvida em uma das "substâncias episódicas" do real, tal como Lacan nomeia os objetos a, para cada uma dessas formas padrão da cultura, será preciso perder alguma coisa. Cegar-se para poder ver, ter o fígado devorado para ter fome, temer a perda para ter dinheiro, ensurdecer-se ao ruído para ouvir uma bela melodia.

(Vieira, 2018, p. 130)

Nas palavras do próprio Lacan (1962-1963), ainda mais enfaticamente, "(...) sempre há no corpo, em virtude desse engajamento na dialética significante, algo de separado, algo de sacrificado, algo de inerte que é a libra de carne" (p. 242).⁴¹

⁴⁰ Subjetividade como o referente a modos de desejar, modulações da libido em torno de pontos cegos também no corpo e que definem uma espécie de trilha que nos orienta.

⁴¹ Cabe aqui uma ressalva: como veremos com mais atenção adiante, as relações do psicótico com o objeto a não são exatamente correspondentes ao que, no neurótico, se deixa extraído, pedaço de Outro arrancado para a sua própria constituição. Não se pode dizer exatamente que algo se corta, ou cai, como resto dessa operação entre um sujeito psicótico e o Outro. O que resta desse encontro

O *objeto a* recoloca o ponto inominável - ali onde não há mais texto - em seu encontro com o corpo, naqueles pontos cegos onde se concentra a libido. Aos orifícios do corpo, descritos por Freud (1905a) como pontos de concentração libidinal, Lacan (1962-1963) acrescenta mais dois: o olhar e a voz, relendo também os objetos oral, anal e fálico, na retomada da obra freudiana com a qual constrói seu ensino.

A lista dos objetos na teoria Freudiana – o objeto oral, objeto anal, objeto fálico (você sabem que ponho em dúvida que o objeto genital seja homogêneo a ele) – precisa ser completada.

De fato, o objeto definido em sua função por seu lugar como *a*, o objeto que funciona como resto da dialética do sujeito com o Outro, ainda está por ser definido em outros níveis do campo do desejo. (Lacan, 1962-1963, p. 252)

Não nos debruçaremos muito pormenorizadamente sobre como Lacan, com Freud, entende cada uma das apresentações do *objeto a*. Faz-se necessário, no entanto explicitar, ainda que um tanto superficialmente, o quanto estes objetos nos dão notícias do que fica em jogo nas relações do sujeito com a alteridade; o quanto eles dizem do modo como o "desejo do Outro é apreendido pelo sujeito" (Lacan, 1964, p. 66):

- **o objeto oral:** a erótica em torno da devoração e do consumo. No jogo com o Outro, o objeto que alimenta (o seio) vai, também, esboçar um circuito entre uma busca e um encontro – estes reapresentados ao sujeito ao longo de toda uma vida (Vieira, 2018). Presença e ausência; aparecimento e desaparecimento. Lacan (1962-1963) ressalta que há, "no estágio oral, uma certa relação da demanda com o desejo velado da mãe" (p. 251). O objeto oral aponta para a incorporação do Outro, organizada pelo que será consumido (devorado, engolido) ou destruído (*cuspidado*) - "gozo da fusão ou da destruição" (Vieira, 2018, p. 60). Ainda sem uma clara delimitação de espaços entre o que é ou não próprio do sujeito.

nas dinâmicas entre sujeito e Outro não fica nem exatamente dentro e nem exatamente fora do sujeito. É um "quase ali", nem posto fora, nem exatamente guardado em si. "O psicótico carrega o objeto no bolso", disse-nos Lacan (1967).

Lacan (1962-1963) nos lembra como o campo da psicanálise (em termos históricos, com o que se produziu, por outros autores depois de Freud), toma o objeto oral pelo seu caráter originário, tendendo "a buscar na pulsão oral a origem de todos os acidentes, anomalias e perplexidades que podem produzir-se no plano da estruturação do desejo" (p. 253). Mas o autor faz a ressalva de que o mais importante não seria destacar apenas esse caráter original em termos da cronologia. Diz da necessidade de se justificar o porquê dela ser estruturalmente original: porque a função de corte do objeto oral traz a "disjunção entre o lugar da satisfação e o lugar da angústia" (p. 254).

É aqui que também começa a aparecer, em torno das discussões sobre o *objeto a*, a função da borda. No encontro da boca do lactante com o seio, o sugar: "ato essencial da subsistência biológica do sujeito na ordem dos mamíferos" (Lacan, 1962-1963, p. 245). No sugar, a preponderância do lábio:

Aí reencontramos o funcionamento do que nos pareceu essencial na estrutura da eretogenidade – a função de uma borda. O fato de o lábio nos apresentar a própria imagem da borda, de ele mesmo ser encarnação, digamos, de um corte, é perfeito para nos fazer intuir que estamos em terreno seguro⁴².

Cirigliano (2015) pinça o quanto Lacan é ainda mais enfático no tocante ao circuito pulsional em torno de bordas no Seminário, livro 11 (Lacan, 1964). Recuperamos aqui as palavras da autora:

Lacan, no *Seminário 11*, propõe que o objeto da pulsão é aquele em torno do qual a pulsão vai dar a volta, na estrutura de borda dos orifícios corporais: boca, ânus, olho, ouvido. A pulsão não se faz representar por nenhum significativo. É algo que pulsa, que não cessa de pulsar. Vemos que, na constituição do sujeito, há uma perda: o bebê ao entrar no mundo das palavras, do significativo, perde o instintual. Em seu corpo, o significativo constitui orifícios pulsionais (já mencionados), cuja borda simbólica também escreve uma perda, marcando a entrada na linguagem. Com a palavra, perde-se "a coisa", o objeto. Fica um vazio, contornado pela pulsão, que descreve um circuito e se faz representar por objetos da demanda e desejo. (Cirigliano, 2015, p. 60)

⁴² Terreno seguro para afirmar que é pelas bordas do *objeto a* que, ao menos na neurose, se aproxima dele. Na psicose, como veremos, ele transborda...

- o **objeto anal**: jogo, inicialmente, em torno do excremento enquanto elemento da erótica do reter, controlar, expelir, presentear e negociar (Vieira, 2018). Sob o ponto de vista lacaniano, o excremento não tem, para o desejo anal, função ou papel de efeito; ele é, para o autor, sua causa. “Há toda uma economia da função do excremento, uma economia intravivente e intervivente” (Lacan, 1962-1963, p. 327). A entrada em jogo da demanda da mãe (p. 251) – no *retenha!* e/ou no *expele!* - tem, como sinaliza Lacan, um papel fundamental:

Aquele pedaço que o sujeito tem um certo receio de perder, afinal, vê-se reconhecido por um instante a partir de então. É elevado a um valor muito especial, é pelo menos valorizado por satisfazer a demanda do Outro, além de ser acompanhado por todos os cuidados que temos conhecimento. Não só o Outro o aprova, dá atenção, como também acrescenta todas as dimensões suplementares. . . a cheirada, a limpeza do bumbum, cujos efeitos erógenos todos sabem ser incontestáveis (Lacan, 1962-1963, pp. 327-328).

Ao passo que há demanda materna em torno do “me dê seu cocô de presente!”, há, também, uma transmissão de que aquele objeto – as fezes, que dão à criança a primeira oportunidade de reconhecer-se em seu “produto” - é algo do qual ele não deve se aproximar tanto... nestes dois tempos da demanda, um descompasso: “ao mesmo tempo, o que está ali é a criança e não deve ser ela, e mais até, não é dela” (Lacan, 1962-1963, p. 329). Essa duplicidade da demanda que, mais uma vez, implica num corte, numa perda, vai abrir espaço para a entrada em cena de outra falta. “A evacuação do resultado da função anal, sendo ordenada como é, assumirá toda a sua importância no nível fálico, como imagem da perda do falo” (p. 330).

- o **objeto escópico (o olhar)**: objeto etéreo, menos material do que os dois anteriores. Marca das relações do sujeito com a imagem que se pode extrair de si pelo Outro: a alteridade, a cultura, o mundo fora de nós - inicialmente representado pela mãe ou pelos demais que olham para o bebê/sujeito em formação. Imagem pela qual se constitui a realidade de um corpo tomado como nosso.

“(...) o desejo ligado à imagem é função de um corte que sobrevém no campo do olho” (Lacan, 1962-1963, p. 252) . Lacan ainda discorre sobre o quanto

o olho é “sempre um órgão duplo” (p. 263): se presta tanto para ver, quanto para fascinar.

No jogo com o Outro – que se encarna em alguns outros – momento em que “o real do organismo, caótico, prematuro, feixe de estímulos e reações desordenadas, é ‘vestido por uma imagem’” (Vieira, 2017, p. 76). Operação que faz alguém reconhecer-se e orientar-se no mundo. Jogo com o espelho⁴³, com o encontro com a imagem refletida (não só nos espelhos reais que sideram o bebê, mas também e principalmente, pelo olhar de quem confirma que aquela imagem é, sim, dele próprio). Erótica que se faz no ver e ser visto, inclusive pelo que se reflete no olhar de um outro. Ponto inaugural do dentro/fora e fundador do espaço:

O olho, eu chegaria a dizer, organiza o mundo como espaço. Reflete aquilo que é reflexo no espelho, mas, para o olho mais penetrante, é visível o reflexo que ele mesmo carrega do mundo, nesse olho que vê no espelho.

. . . Não há necessidade de dois espelhos opostos para que logo sejam criados os reflexos infinitos dos palácios dos espelhos. A partir do momento que existem o olho e um espelho, produz-se um desdobramento infinito de imagens entre-refletidas. (Lacan, 1962-1963, p. 246)

Gera, duplamente, fascínio e perda. Delimita um dentro e fora. Incide, portanto, sobre um espaço/limite, eu/outro, embora seja preciso reconhecer que “a força do olhar, ao longo da vida, vem exatamente do fato de que a alteridade que me toca desse modo é difícil de localizar” (Vieira, 2018, p. 69).

- **o objeto fálico**: erotismo que localiza e condensa o gozo, amarrando o jogo social. Por seu brilho, escamoteia a dimensão de *objeto a*, que fica escondido “embaixo dos panos” do erotismo fálico (Vieira, 2008). “Até o Seminário, livro 10 Lacan insistiu no quanto, nas peripécias da humanidade, o jogo fálico é um universal incontornável” (Vieira, 2008, p. 95). Em função dos apelos da cultura, o objeto fálico tem uma centralidade, especialmente por estar aliado à função da reprodução. Parece subordinar os demais pela hipervalorização que a ele se dá, socialmente, enquanto marca de uma ordenação.

Reduzir falo ao pênis, enquanto órgão, é um equívoco. Não se trata, propriamente, do órgão sexual masculino, mas do que, em torno dele, se inscreve

⁴³ Ver: "O Estágio do Espelho, Lacan (1936).

ou não uma falta. “O falo organiza a partilha” (Vieira, 2008, p. 92), ainda que apenas inicialmente.

A anatomia conta, é claro. Cada dia mais, porém, descobrimos o quanto ela não decide, por si, a posição que se ocupa no jogo. Em nosso teatro cotidiano dos sexos, em que se repartem não somente aqueles eu costumam se denominar homens e mulheres, como também gays, lésbicas e simpatizantes, ela tende a marcar apenas o tíquete de entrada. Garante, contudo, uma bipolaridade de base que sustenta e organiza a pululante proliferação imaginária dos gêneros.

Sobre a incidência ou não da anatomia sobre a partilha dos sexos, Lacan (1962-1963, p. 259) retoma frase polêmica de Freud: “a anatomia é o destino”. Lacan admite, ele mesmo, ter ido de encontro a tal afirmação, mas propõe sobre ela uma releitura, sublinhando que ela é verdadeira se

atribuirmos ao termo anatomia seu sentido estrito e, digamos, etimológico, que valoriza a Ana-tomia, a função do corte o destino, isto é, a relação do homem com essa função chamada desejo, só adquire toda a sua animação na medida em que é concebível o despedaçamento do próprio corpo, esse corpo que é o lugar dos momentos de eleição de seu funcionamento.

(Lacan, 1962-1963, p. 259)

Na verificação de uma presença/ausência, potência/detumescência, um jogo em torno do ter ou não ter. De um lado, a precisão do gozo localizável, demarcado, calculado, verificável. De outro, um *outro gozo*, mais impreciso, circuito mais longo, passagem pelo outro para a efetivação de uma satisfação.

“A infinitude do gozo sem pausa, não é apenas doce Nirvana. Definitivamente, esse gozo indefinido, moto- contínuo, sem ponto de parada, que Lacan chama de “Outro Gozo” ou gozo suplementar, não é um gozo superior” (Vieira, 2008, p. 96). Lacan (1962-1963), além de associar esse gozo meio sem localização à posição do feminino na partilha entre os sexos (leia-se posição do feminino não exatamente sinônimo de “a mulher”), o associa à loucura, mas atribui à ela, a loucura, aquilo que faz revelar, no que não cabe em palavras, o desmedido do gozo no discurso. Sobre essa extrapolação do gozo na psicose, retornaremos mais adiante.

Soma-se às apresentações do *objeto a*, a que envolve a erótica da voz. Essa lista de objetos, nada exaustiva, deixa claro como somos constituídos, não apenas em nossas memórias, mas em nossos corpos, pelo Outro e seus objetos. Destes, talvez o mais impalpável, seja a voz. Ela sempre se apresenta tanto dentro e fora de nós e, por isso, sua *erótica envolve o sentimento de comunhão e fusão ou de extrema invasão*.

(Vieira, 2018, p. 60. Grifo nosso)

Lacan (1962-1963) afirma que em todos esses níveis de apresentação do *objeto a* não se pode desconsiderar alguma articulação entre eles, a medida que há repercussões de um sobre os demais. “Une-os uma solidariedade íntima, que se expressa na fundação do sujeito no Outro por intermédio do significante e no advento de um resto em torno do qual gira o drama do desejo” (pp. 266-267).

Sobre o objeto voz, seus restos e ecos, deter-nos-emos com maior atenção, colocando sobre ele uma *fermata*.⁴⁴

⁴⁴ Figura musical que indica sustentação ou prolongamento maior do som do que o indicado pela métrica, sugerindo ênfase na execução daquela nota sobre a qual ela recai.

3.2 O Objeto voz

O real da vida faltante costuma ser figurado como uma voz perdida: uma fala precisa; ou um "não" firme, ou, ainda, aquela canção de ninar há muito esquecida.
(Vieira, 2018, p. 54)

Como pudemos ver anteriormente, com o *objeto a*, Lacan presentifica alguma coisa dos pontos cegos no corpo onde se concentra a libido e por onde se desenha um circuito pulsional movimentado pelo jogo entre o sujeito e o Outro. É o que permite que uma imensidão prévia de real tenha alguma parcialização. No jogo com o Outro, encarnado em alguns outros/semelhantes, desenha-se, a partir de cada uma das apresentações do objeto a, uma hiância, intervalo presentificado pelo *objeto a*, que se interpõe entre o sujeito e o Outro, fazendo bordas que marcam algum espaço entre o que lhe é próprio e o que não o é. O *Objeto a* pode produzir contornos, saídas de uma imersão sem limite.

É preciso que se diga que o *objeto a* (ao menos nas amarrações subjetivas mais próximas da neurose), não é algo visível, palpável. Ele é presentido, intuído por suas bordas. É a borda que define o objeto e não o contrário. Na psicose, como veremos adiante, sem bordas, os *objetos a* inundam o sujeito no excesso de Outro que dele não se separa.

Os circuitos pulsionais em torno do *objeto a* marcam, portanto, pontos de alguma extração – o corte, tantas vezes mencionados por Lacan (1962-1963, p. 24) na “erotologia” a que se propõe pensar. Esse objeto caído do Outro produz espaço entre o sujeito e ele. Ou, como veremos, se não há uma queda de *objeto a*, ou seja, se não se produzem escansões entre o sujeito e o Outro, o espaço entre eles não se configura (ou se configura de modo bastante inconsistente).

Em uma das apresentações do *objeto a* há uma que traz consigo a dimensão do sonoro na constituição subjetiva e suas reverberações ao longo da vida. Uma borda, um tanto imprecisa, feita de sons. A borda sonora no *objeto a/voz* é a presença do Outro já localizada, um pouco depois dessa imensidão sem definição que é o real. Na analogia com o mar (real), quando se aprende a boiar se faz

borda. Boiando, já não se está mais na imensidão escura do fundo, não se está mais submerso. A voz que faz borda faz o Outro em sua presença vocal estar ali, já separado, um pouquinho, da indefinição anterior. No entanto, se essa extração não se dá, a presença vocal do Outro e a submersão num mar de real voltam a se equivaler. Se há algum corte, se há a extração do objeto voz, tem-se a posse da voz em sua dimensão audível. Na radicalidade da voz sem bordas, só se encontra o real da voz, presença maciça de um Outro que soa em excesso.

Então, a voz/*objeto a* é aquilo que reverbera no corpo, como marca – sempre um resto – da presença do inaudível do Outro. Mais precisamente, aquilo que, sob a forma vocal, se apresenta no corpo como uma marca da presença real do Outro. O real nos mobiliza, nos marca (como veremos adiante, no capítulo 4, também sob formas vocais) e temos notícias dele por fragmentos: de cheiros, de olhares, de gostos e, no caso do objeto voz, por restos sonoros. As *partículas sensíveis* que nos separam disso que, na radicalidade, seria inaudível. Não se tem notícias desse real senão pelas periferias. O encontro com ela, a periferia do real, se dá pelos restos. É pelos fragmentos de real que sentimos seus ecos.

Os fragmentos sonoros do real têm suas especificidades e se sedimentam muito singularmente em cada corpo, em cada ouvido, em cada história: o objeto voz.

Para Miller (2013), os estudos de Lacan sobre a voz e o lugar específico que ele deu a ela como *objeto a*, trata-se de algo inovador na psicanálise. Argumenta que a inovação não estaria propriamente na consideração sobre a relação com os objetos, já que esta fora tratada por alguns autores desde Freud. Mas, ressalta que tais autores deram ênfase especial aos objetos oral e anal que, sob o ponto de vista do desenvolvimento da libido, convergiram no objeto genital. Como nos indica Miller (2013), esse caráter desenvolvimentista e diacrônico dado às relações objetais fez o objeto voz passar despercebido pelos autores pós-freudianos. “O objeto vocal só apareceu na psicanálise quando a perspectiva foi ordenada com relação a um ponto de vista estrutural”, diz-nos Miller (2013, p. 1).

A tomada da linguagem como o que funda, estruturalmente, o Inconsciente, desloca a aceção de indivíduo (atrelada aos estágios de desenvolvimento) para a noção de sujeito – sujeito do significante – suposto pela estrutura da linguagem e causado pelo objeto.

As teses de desenvolvimento genético dão lugar, então, à tese de causação estrutural do sujeito e o objeto se vê então, pela mesma via, arrancado do quadro diacrônico no qual primeiro se viu inscrito na psicanálise por ter que se encaixar nas operações de causação do sujeito. O problema deixa de ser um problema temporal. Ele não é mais formulado em termos de sucessão – de progressão ou de regressão –, mas em termos estruturais. (Miller, 2013, p. 2)

Sobre a presença da voz (ainda não como objeto) na teoria freudiana, Bastos (2014) indica que Freud já tinha se deparado com ela nas experiências com a hipnose – marca inicial de seu trabalho com Breuer⁴⁵, num tempo que se pode tomar como pré-psicanalítico. Uma voz que induzia ao estado alterado de consciência, que manejava, por sugestão, os sintomas verificados nas pacientes submetidas à voz do médico. Na hipnose, uma voz que funciona diretamente, com poderes imperativos. Bastos ressalta os efeitos do recuo de Freud frente a colocar sua voz como imperativo. Na renúncia à hipnose⁴⁶ e na sugestão de que a fala ficasse do lado de quem sofre e não do médico, Freud inaugura o dispositivo analítico a partir da associação livre e funda um espaço onde se

convida a uma experiência com a voz não encoberta pelo canto das palavras, cuja significação erige um véu à dimensão do objeto vocal. Essa experiência permite destacar e tratar a voz imperativa, com a condição de não se tecer sobre ela uma trama significativa que produza sempre mais sentido (Bastos, 2014, p. 62).

⁴⁵ Josef Breuer, médico neurologista, que dedicou-se ao tratamento de histéricas por hipnose. A partir do acompanhamento de seu trabalho, Freud intrigou-se com o quanto as pacientes de Breuer não manifestavam os mesmos sintomas quando sob efeito de hipnose, ou seja, num estado alterado da consciência. É a partir daí que Freud se pergunta sobre isso que não estaria na consciência, sobre a origem de tais sintomas – que retornavam quando as pacientes despertavam do estado hipnótico – os associando a algo que, por motivos não definidos *a priori*, tinham sido apartados da vida psíquica em vigília. Iniciam-se assim os estudos freudianos sobre o inconsciente e as suas formulações, sobre os sintomas como aquilo que se manifesta como modo de dizer do que não pôde ser reconhecido pela consciência. Para maiores informações, ver Freud (1833); Freud & Breuer (1895) e Costa e Silva (2019).

⁴⁶ Há uma outra dimensão dessa passagem da hipnose à psicanálise que é destacada por Vivés (2009). Para o autor, a mudança na técnica freudiana “assinala a passagem da sedução ao amor de transferência, a passagem da importância do olhar à sua destituição para que surja uma voz” (p. 332)

Para além da presença da voz posta para Freud na indução hipnótica, Bastos (2014) lembra que Freud – a partir da filosofia kantiana - usava a metáfora “voz da consciência” para designar os imperativos do supereu, instância de regulação moral e de presença de uma voz que repreende, que traz os sons da crítica sobre si mesmo. Vozes do supereu, morada não só das regulações de uma “moral civilizada” (Freud, 1908), mas, também instância/ destino possível para a pulsão de morte, reverberada pelo sentimento de culpa.

Como já sinalizado por Miller (2013) há um ato um tanto inédito no modo como Lacan pensa a voz, incluindo-a no circuito pulsional sujeito/Outro que, como sugerem as sinalizações de Bastos (2014), já estavam presentes, de outro modo, nas proposições freudianas sobre o supereu.⁴⁷

Sobre as influências teóricas que incidiram sobre Lacan para a apresentação de duas outras modalidades de organização pulsional às já tratadas por Freud (as eróticas em torno do olhar e da voz), situa-nos Miller (2013, p. 5):

Foi a experiência clínica com a psicose que levou Lacan a estender a lista freudiana. Podemos dizer que, de algum modo, estes objetos eram conhecidos pelos psiquiatras e que a teoria da voz e do olhar como objetos a vem do cruzamento da experiência psiquiátrica de Lacan e da teoria dos estágios de Freud, influenciada pela estrutura da linguagem de Saussure.

A imaterialidade na voz era o que Lacan destacava desde as considerações sobre os “fenômenos de automatismo mental” chamados assim por Clérambault, que, segundo Miller (2013, p. 5), era respeitado como mestre por Lacan na psiquiatria, campo que, inicialmente, o formou⁴⁸. Vozes imateriais que são, para os sujeitos que as escutam, muitíssimo reais. “Elas até chegam a ser aquilo do qual ele não pode duvidar, sem que ninguém consiga registrá-las. Não é a materialidade sonora delas que está no primeiro plano” (Miller, 2013, p. 6). Pela verificação, por sua experiência enquanto psiquiatra, da imaterialidade de uma

⁴⁷ Lacan retoma esse ponto especificamente quando em seu seminário sobre a angústia (1962-1963, p. 321), diz que “não pode haver concepção analítica válida do supereu que se esqueça que, por sua fase mais profunda, essa é uma das formas do *objeto a*” – referindo-se ao objeto voz.

⁴⁸ Para as menções do próprio Lacan sobre Clérambault, ver Lacan (1955-1966, p. 14).

voz paradoxalmente muito presente e consistente para o psíquico, que, segundo Miller (2013), verifica-se a presença das teorizações sobre o objeto voz nos trabalhos de Lacan sobre a psicose. Retomaremos o lugar da voz, como *objeto a* e as ressonâncias deste na psicose logo adiante. Por ora, concentrar-nos-emos na maior compreensão do objeto voz tal como apresentado na teoria lacaniana.

A partir do conceito lacaniano de *objeto a*, em sua versão vocal, há sempre certa exterioridade na voz – ainda que esta seja a nossa (Bastos, 2014). Tomada como *objeto a*, a voz sempre carrega um ‘que’ de estranheza. “O caráter inaudito [da voz] desvela algo a ser situado não no enunciado, não nas palavras ou nas notas musicais, mas na dimensão objetal” (Bastos, 2014, p. 67). Esse paradoxal ponto de a voz ser algo que soa e de comportar nela mesma, enquanto *objeto a*, um inaudito - ponto de vazio - traz o fato de que, na radicalidade do conceito de objeto voz, há algo do resto do som que não é sonoro (Miller, 2013). Como uma abstração lógica proposta por Lacan, esvazia-se completamente de sentido, apesar de “sua dependência à materialidade do significante que afeta o corpo” (Bastos, 2014, p. 67).

Miller (2013) aponta a dimensão um tanto delicada de aproximar às relações de objeto à estruturação linguística tal como proposto por Lacan, uma vez que, como vimos, o *objeto a*, está separado de qualquer relação com o significante ou com o significado⁴⁹. “A voz lacaniana, a voz no sentido dado por Lacan, não somente não é a fala, como em nada é o falar” (Miller, 2013, p. 07).

“Eu diria que a instância da voz merece inscrever-se como um terceiro entre a função da fala e o campo da linguagem” (Miller, 2013, p. 6). O autor esclarece que a função da fala relaciona-se com a esfera do sentido, à medida que amarra aquilo que pode vir a significar com um significante. Entre o falar e a função da fala (dar algum sentido), um entrelaçamento que comporta a voz como um outro elemento:

⁴⁹ Miller (2013) diz que Lacan “trabalhou durante longos anos para fazer concordar essas duas exigências que podem parecer habitadas por uma antinomia” (p. 3).

Esse enlaçamento comporta um terceiro termo, que é o da voz. Se estabelecermos que podemos falar sem voz, apenas por afirmar isso, podemos inscrever no registro da voz o que constitui resíduo, resto de subtração da significação ao significante. E, em uma primeira abordagem, podemos definir a voz como tudo que, do significante, não concorre para o efeito de significação.

(Miller, 2013, p. 06)

Algo cai da cadeia significante. Algo desse encadeamento significante não é assimilado pelo sujeito, fica como sobra:

Na medida em que um pedaço de cadeia significante, quebrado por aquilo que por enquanto chamamos de carga libidinal, não pode ser assumido pelo sujeito, ele passa para o real e é atribuído ao Outro. A voz aparece em sua dimensão de objeto quando é a voz do Outro. (Miller, 2013, p. 11)

Há modos diferentes de se confrontar com essa voz do Outro – a voz/objeto a – nas diferentes amarrações subjetivas ou, dito de outro modo, nas diferentes estruturas clínicas. Se no autismo a voz não completa o circuito pulsional – interrompendo a cadeia do ser falado, ouvir e fazer-se ouvir – não adentrado neste último registro no jogo com o Outro (Cirigliano, 2015); se o psicótico, como veremos, inunda-se com essa voz, não a deixando cair completamente do Outro (Lacan, 1967a),

Para o neurótico, a voz angustia não como voz perdida ou como voz não extraída. Ela angustia quando o ponto de falta na invocação é obturado por algo que não deveria emergir, mas surge como silêncio enigmático, fonte sonora incógnita, choro ininterpretável, síncope de soluços, ruído de natureza desconhecida. Quando a voz se emancipa das balizas fornecidas pela imagem corporal e pelo murmúrio dos sons e dos sentidos, é experimentada como horror próprio ao grito, ao urro, e então se entrevê sua face de resto, de objeto mais-gozar. (Bastos, 2014, p. 68)

O que se pode reconhecer como comum nestes diferentes modos de se haver com a presença vocal do Outro é a dificuldade do objeto voz estabelecer fronteiras muito definidas entre um dentro e um fora, entre o que é do sujeito e o que está fora dele – experiência que, na psicose, ganha máxima proporção.

A voz não tem começo nem fim porque sua experiência é ambígua. Do mesmo modo que é difícil dizer quando começa e quando termina, é difícil dizer onde ela ressoa em nós. É externa, mas também ressoa dentro dos ouvidos, dentro da cabeça . . . a voz do Outro tem a particularidade de nos mobilizar sem levar em conta uma de nossas balizas mais básicas: o ‘dentro e fora’ do corpo, o que nos leva a sentir que não é possível interrompê-la facilmente (Vieira, 2018, p. 78).

Sobre essa erótica, a da voz, que é “quase sempre marcada por uma intensidade que não conhece fronteiras” (Vieira, 2018, p. 57), Lacan (1962-1963) – interessado nos efeitos do som do shofar em rituais religiosos judaicos, diz que seu interesse neste objeto (o shofar) reside no fato “dele nos apresentar a voz numa forma exemplar” (p. 274). Interessa-se pelo som do shofar e o que o liga, na tradição judaica, à função de rememoração: “*Zakhon*, o lembrar-se”. O som como o que evoca e sustenta uma lembrança... lembrança (tomada mais como vestígio, traço de certo vivido do que como o que retorna concretamente à consciência) do objeto voz:

De que objeto se trata? Daquilo que chamamos de voz.

Nós o conhecemos bem, acreditamos conhecê-lo bem, a pretexto de conhecermos seus dejetos, as folhas mortas sob a forma das vozes perdidas da psicose, e seu caráter parasitário, sob a forma dos imperativos interrompidos do supereu. (Lacan, 1962-1963, p. 275)

A presença da voz no jogo do sujeito com a alteridade, ou a presença sonora do Outro diante do sujeito, é precocemente experimentada⁵⁰. A pulsão invocante (pulsão que tem no objeto voz seu correlato) tem, inclusive nas raízes etimológicas do termo - a palavra *invocare* -, a dimensão de um chamamento, de um apelo. “O circuito da pulsão invocante se declinará, assim, entre um “ser chamado”, um “se fazer chamar” (eventualmente, de todos os nomes...) e um “chamar” (Vivés, 2009, p. 330). Para que esse circuito se complete, é preciso que um vai e vem de apelos sonoros do sujeito e do Outro se faça, incluindo a demanda pela voz, um grito, uma resposta a ele, uma demanda nova, um

⁵⁰ Cirigliano (2015, p. 61) cita Catão no que a autora destaca o quanto “o primeiro organizador do caos psíquico em que nasce é a música da voz do outro (Outro)”

esquecimento desta e (quem sabe?!) uma apropriação de sua própria voz, já deslocada do Outro.

Cirigliano (2015) sublinha a dimensão de desejo do Outro que está implicada no objeto voz, sendo esta uma peculiaridade dessa erótica. Deste modo, há uma via de mão dupla: “do Outro em direção ao sujeito, e deste em direção ao Outro” (p.63). Em Lacan (Lacan, 1962-1963, p. 297),

O desejo é gerado da relação de S com A⁵¹. . . . Mas convém realmente dizer que a relação de S com A ultrapassa em muito, em sua complexidade – apesar de muito simples, inaugural –, o que aqueles que nos legaram a definição de significante consideram ter o dever de formular no início do jogo que organizam, ou seja, a comunicação.

A comunicação como tal não é o que é primitivo já que, na origem, S não tem nada a comunicar, em razão de todos os instrumentos da comunicação estarem do outro lado, no campo do Outro, e dele ter que recebê-los deste. . . . é do Outro que o sujeito recebe sua própria mensagem. A primeira emergência, aquela que se inscreve neste quadro, é apenas um “*quem sou eu?*” inconsciente, posto que não formulável, ao qual responde, antes que ele o formule, um “*tu és*”.

Assim, Lacan (1962-1963) ressalta que, antes de qualquer intenção de comunicação, se trata da instalação de um lugar do Sujeito no Outro (Cultura, campo da linguagem) pelo reconhecimento de um outro que o legitima. Cava-se lugar no desejo do Outro (encarnado por outros) que, jogando com a voz (não descolada do olhar) – abre espaço para que um “monólogo primordial” (p. 297) se inicie. Sons produzidos pelo bebê quando sozinho, numa imersão análoga ao sonho – uma “Outra cena” - nas palavras de Lacan (p. 298). O autor é, então, enfático: “trata-se, em outras palavras, da constituição do *a* como resto” (p. 298). Voz desligada de seu suporte: quanto ao sujeito em constituição, é nela que devemos procurar o resto.

Lacan (1962-1963) menciona o senso comum que atribui à via vocal o caminho para a transmissão da linguagem. Além de ressaltar haver outras vias para tal aquisição – a da linguagem – sublinha que a linguagem não é vocalização (como no caso dos surdos, por exemplo). Mas não desconsidera haver uma relação “mais que acidental” que “liga a linguagem à sonoridade” (p. 299).

⁵¹ Ratificando: S, sujeito – este ainda não barrado em seus jogos iniciais de encontro com o Outro (A)

Refere-se à caixa de ressonância que é o ouvido. Ressonâncias cheias de retorno, pela própria fisiologia do órgão (Lacan, 1962- 1963, p. 299) e destaca também a função de mediação do objeto voz:

Se a voz, no sentido em que a entendemos tem alguma importância, não é por ressoar num vazio espacial qualquer ressoa num vazio que é o vazio do Outro como tal, o *ex nihilo*⁵² propriamente dito. A voz responde ao que é dito, mas não pode responder por isso. Em outras palavras, para que ela responda, devemos incorporar a voz como alteridade do que é dito.

(Lacan, 1962-1963, p. 300)

Alguma estranheza diante de nossa própria voz reside aí: quando separada de nós, quando a escutamos num gravador, por exemplo, estamos diante de um certo vazio, da falta de garantia que é própria do Outro (Lacan, 1962-1963). Como *objeto a*, a voz não é uma sonoridade como tantas outras. “Ela se experimenta, reflete-se unicamente por seus ecos no real” (p. 300). Um vazio de onde a voz retorna não modulada.

A voz não é apenas porta-voz ou veículo das palavras. Para além do caráter universal e mediador que ela possui entre os falantes, para além do papel que desempenha na comunicação, em sua dupla face de encanto e horror, ela é capaz de fascinar enquanto se reveste de palavras e sonoridade e angustiar em suas manifestações brutas ou mudas (Bastos, 2014, p. 60).

Não se trata, portanto, de uma sonoridade musical. É uma voz que “reclama obediência ou convicção” (Lacan, 1962-1963, p. 300). As articulações entre as ressonâncias do *objeto a*/voz e música foram retomadas por outros autores no campo da psicanálise.

As saídas pela via da música, como no caso de Herbert Graf, o “pequeno Hans” (caso clínico emblemático de Freud (1909) sobre uma fobia infantil) e que tornou-se, quando adulto, diretor de ópera, são mencionadas por Bastos (2014). A autora sublinha que o apreço de Graf pelas interpretações de árias poder-se-ia ser lido, com Lacan, como uma escolha “encobridora da voz em sua vertente objetal,

⁵² Locução latina que designa “a partir do nada” (Dicionário Priberam. Disponível em: [https://dicionario.priberam.org/ex%20nihilo#:~:text=A%20partir%20do%20nada%20\(ex.%2C%20S%C3%A1tiras%2C%20III%2C%2024\)](https://dicionario.priberam.org/ex%20nihilo#:~:text=A%20partir%20do%20nada%20(ex.%2C%20S%C3%A1tiras%2C%20III%2C%2024).)). Acesso em 14/11/2020.

que se manifesta como ruído, grito, urro e de modo afonésico, sem som” (p. 60). Para essa voz, a do circuito pulsional do objeto *a*, um tratamento, um revestimento. Bastos sinaliza o quanto revestido por um tratamento estético, o *objeto a* pode ser bordeado, seja em seu caráter de deleite ou de angústia. No mito de Ulisses, também retomado por Bastos, um “canto à espreita” (p.61). Misto de sedução e perigo, o canto das sereias é, metaforicamente, presença desse Outro vocal que puxaria o protagonista ao fundo do mar, levando-o à morte. Voz mortífera naquele canto. Diante dele, a solução encontrada por Ulisses: vedar os ouvidos com cera e se amarrar a um mastro. Mas, sabemos, o ouvido não se oblitera a não ser por ato externo (Lacan, 1975-1976). Orifício em permanente abertura... suscetível ao que, da alteridade, ressoa como restos ou excessos (Vieira, 2018). Diante deles, algum contorno/amarração se faz necessário. O contorno do objeto voz pela música é destacado por Cirigliano (2015, p. 127)

Esta voz é uma voz perdida, como objeto, que o sujeito encontra nos outros, o que o faz tremer ou deleitar-se com a musicalidade de uma voz. A música, ao nos oferecer um meio de lidar com o imprevisível da voz, faz com que seu vazio seja garantido ao ser contornado. Ela toca e contorna o vazio da voz, dá a ouvir uma resposta possível no impossível de se obter resposta do Outro.

Miller (2000) também chama-nos atenção para o quanto o sujeito (lê-se aqui o sujeito lacaniano) não existe sem o *objeto a* e sobre o quanto ele, *objeto a*, vem sempre carregado de todo o “pathos da alma: as emoções, os afetos as paixões” (p. 68). Algo desse valor passional do objeto pede escoamento, ou para fazê-lo durar ou para absorvê-lo. Miller, tal como Bastos (2014) e Cirigliano (2015) sinaliza o quanto a arte se empresta para isso: para ser depósito do objeto, para revesti-lo de algum modo. Para Miller, a música seria um desses depósitos para o *objeto a*:

Qual é o objeto *a* que se deposita na música? Sem dúvida a música é o depósito do objeto *a*, voz, mas é também o depósito do significante como objeto *a*, ou seja, do significante em sua realidade material, especialmente sob a forma da nota que tem uma duração (Miller, 2000, p. 68).

Pensando a música como um certo “tratamento” ao erotismo da voz, como alguma modulação deste, como ela se reportaria à pulsão invocante? Tratando

exatamente da pulsão invocante e das mobilizações que o objeto voz pode causar - tanto no barulho ensurdecador quanto no silêncio estarrecedor - Vivés (2009) retoma o mito de Orfeu e os Argonautas⁵³, para mencionar relações possíveis entre a voz cantada e a voz, *objeto a*. A partir do canto de Orfeu, diz Vivés:

Essa lenda nos mostra como o canto (mistura de voz e linguagem) é o que faz calar a voz ou, pelo menos, ficar surdo a ela. O canto não é, a partir daí, o que permite melhor exemplificar a voz como objeto. Ele é, no máximo, a revocação da voz, aquilo que permite mantê-la à distância. Ele é um domador de voz, como o quadro é, segundo Lacan, um domador de olhar (Vives, 2009, p334).

Para o autor (Vivés, 2009), diante da voz que soa como interpelação do Outro a qual o sujeito não pode responder, este último ficaria frente a frente com o real. Há, então, dois caminhos possíveis: ou apelar à alguma solução simbólica, deixando recair sobre esse excesso algum velamento, ou deixar-se cair por completo, desaparecendo frente à voracidade da voz/real.

Sobre a pulsão invocante Marcus André Vieira (2014) lembra que ela se apresenta no par som/silêncio. O silêncio, também convoca, invoca. Nas palavras do autor:

Somos intimados, mesmo que não se saiba bem por quem nem para quê. E nesse plano, silêncio e som são tão próximos que se confundem. Essa invocação é o Lacan chamou de “a presença do outro” sob sua forma vocal, solicitando-nos no mais íntimo de nosso desejo. (Vieira, 2014, p. 171)

Tomando a música como, essencialmente, fruto de combinações e/ou de ordenamentos de sons e silêncios, temos na presença/ausência dos sons que a constituem, tanto aquilo que reverbera no corpo, na concretude de sua consistência, como aquilo que, nela, remete à presença e ausência do Outro.

⁵³ Na mitologia grega, os Argonautas, assim conhecidos por serem tripulantes da nau Argo, partiram para uma missão numa perigosa expedição marítima. Numa disputa pelo trono, Jasão, fora desafiado por seu tio (com o qual disputava o reinado) à buscar o Velocino de ouro, tarefa bastante arriscada. Reuniram-se, então, ao lado de Jasão, 50 jovens, heróis de grande reconhecimento por seus talentos, aos quais caberia alguma função específica.. Entre eles, Orfeu, talentoso músico. À ele, Orfeu, coube cadenciar o trabalho dos remadores e, sobretudo, sobrepujar, com sua voz, o canto das sereias para que os navegantes não fossem por elas seduzidos.

(...) também cumpre uma função invocante o silêncio na música, que não é ausência pura, se não criação de tensão, anúncio do som que advirá. O silêncio se escreve e se interpreta, o manejo dos silêncios faz uma função fundamental na criação musical, em tanto bordeja a emergência do que aparece. Não há música sem que o silêncio forme parte do sonoro.⁵⁴

(Fridman, 2011, p. 16)

Entendemos que a música – aqui especialmente tratada na versão canção – não se empresta apenas como anteparo para os excessos dessa *voz/objeto a*, fazendo, paradoxalmente pelo canto, um silenciamento deste resto perturbador. Disso que nos toma pela música, na sensação de que ela inunda nossos corpos e alma que, por vezes, “grampeia” momentos de vida às melodias, harmonias ou canções, talvez haja ecos dessa erótica que também no arrebatamento, nos faz comungar de algo que ela apresenta.

Reconhecendo que a presença vocal do Outro, desde muito precocemente nos marca deixando, em nós, traçados e reverberações, a música, em especial a canção, parece-nos suporte para uma sintonia com esse vivido. Especialmente quando as reverberações do vivido estão mais confusas, parece-nos que a canção empresta-se como texto – suporte material para a enunciação. Mesmo naquilo que na fala, na música ou na palavra cantada ficará para sempre fora do texto, sem nomeação, entendemos que há, na canção, resquícios do som que, tendo ficado no registro do inaudível, deixou seus traços, ondas que ainda ressoam em nós.

conto clínico: do terremoto no corredor ao vento no litoral

Luana tinha perdido recentemente sua mãe e lidava com o adoecimento de seu pai. Tal fato parecia sensibilizá-la, sem que, no entanto, ela localizasse bem o que causava seu sofrimento. Paciente com longa história de tratamento psiquiátrico dava notícias, em suas relações, de pouca tolerância aos descompassos entre o que esperava e o que recebia dos outros. Algo desse

⁵⁴ Livre tradução de "(...) también cumple una función invocante el silencio en la música, que no es ausencia pura, sino creación de tensión, anuncio del sonido que advendrá. El silencio se escribe y se interpreta, el manejo de los silêncios hace a una función fundamental en la creación musical, en tanto bordeja la emergencia de lo que aparece. No hay música sin que el silencio forme parte de lo sonoro." (Fridman, 2011, p. 16)

desencontro – entre o que demandava e o que podia receber - compareceu no corredor do Hospital Dia onde se tratava há anos.

Sem ser atendida em um de seus pedidos, Luana sai quebrando tudo o que encontra pela frente: portas, copos, arrasta cadeiras e as joga longe. Ao final do corredor, a sala onde eu estava coordenando um grupo de musicoterapia. O barulho de coisas quebradas e gritos já eram notados segundos antes de Luana entrar na sala. Diante de sua ruidosa raiva, tendo imaginado que instrumentos musicais, cadeiras da sala e eu própria seríamos os próximos a sermos quebrados, me surpreendi com o que Luana produziu ao entrar ali onde estávamos, já sabendo que aquele era o lugar onde a música comparecia: os gritos do corredor se modulam em canção. Chorando, Luana entoava:

*Já que você não está aqui o que posso fazer
É cuidar de mim...
Quero ser feliz ao menos
Olha que o plano era ficarmos bem... bem
Olha só o que eu achei: cavalos marinhos*

(Refrão de Vento no litoral – Legião Urbana, 1991)

Acreditando que a canção teria ajudado a Luana a circunscrever algo do que a tomava, me aproximo, fico ao seu lado e, baixinho, entoo a mesma música, agora do início:

*De tarde quero descansar
Chegar até a praia e ver
Se o vento ainda está forte
Vai ser bom subir nas pedras
Sei que faço isso pra esquecer
Eu deixo a onda me acertar
E o vento vai levando tudo embora
Agora está tão longe
Vê, a linha do horizonte me distrai
Dos nossos planos é que tenho mais saudade
Quando olhávamos juntos na mesma direção
Aonde está você agora
Além de aqui dentro de mim?
Agimos certo sem querer
Foi só o tempo que errou
Vai ser difícil sem você*

*Porque você está comigo o tempo todo
E quando eu vejo o mar
Existe algo que diz
Que a vida continua
E se entregar é uma bobagem*

Até aqui, Luana me escuta, chorando, mas bem mais tranquila permanecendo ao meu lado. No refrão, volta a cantar, agora comigo e com outras vozes do grupo⁵⁵:

Já que você...

A canção parece ter se emprestado para alguma amarração possível daquilo que antes explodia, arrasava, a ela e ao entorno. Talvez pela conjugação de um dizer que encontrou no texto da canção, emprestando algum sentido à sua dor, emprestando palavras – cantadas – a ela. Talvez ainda pela indissolubilidade de tal texto numa melodia expressiva, que ajuda a modular o que antes foi puro grito.

Ouví-la, a partir dessa enunciação - a cantada – também possibilitou considerar, com a equipe, seus rompantes de agressividade e violência mais como uma atuação diante de sua dor do que uma intolerância às regras, uma dificuldade de se submeter a acordos. Sensibilizar a equipe a perceber que, sem muitos recursos simbólicos, Luana fazia, romper, em ato, o que tentamos – nós, os outros - recobrir ou tratar de outro modo.

Tomada por um excesso, Luana entra na sala onde o grupo de musicoterapia acontecia. Ela já sabia que lá era um local onde a música comparecia, já tinha comigo um trabalho anterior, uma relação prévia. Quando, em meio a tudo que quebrava, deixa irromper a voz cantando, sabia que lá se poderia endereçar a voz assim.

“Já que você não está aqui, o que posso fazer é cuidar de mim...”

Em sua condição, seu modo de fazer operar distância entre si mesma e o mundo, se esvaía. Quando encontra um modo de fazer um ponto de parada na explosão de seus excessos, ou, quando os modula na transformação do quebra-quebra na voz que canta, estaria recorrendo à canção como moldura para o mar vocal de Outro que a inunda?

⁵⁵O coletivo é necessário, pois, valendo-se dele, é possível encontrar a distância necessária entre o que se pode dizer de si e o que ficará, lá no fundo, como pura estranheza” (Vieira, 2008, p. 41)

Como nos diz Vieira (2008, p. 14) “a onipotência do enquadramento é condição de nossa humanidade. Ele organiza o caos, permite discernir coisas e gentes do afluxo incontrolável de estímulos do Real”.

Haveria alguma tentativa de tratamento aos excessos da voz do Outro que, encarnado especialmente nas negativas, fazia Luana *cair* diante dele? Se, para o psicótico, é preciso inventar modos de se estabilizar a alteridade, de produzir objetos que estabilizem as relações entre ele, seu corpo e o mundo, estaria Luana fazendo uso da canção – dirigida a mim – como o que poderia produzir espaço entre nós?

Estaria ela tomando um texto de empréstimo quando era impossível falar em nome próprio? Ela usufruiria da materialidade do sonoro para algum tratamento para uma pulsão invocante desordenada? Seria possível entender a conjugação simultânea de texto, voz e melodia como fundamentais para que algo fosse, também simultaneamente, da ordem do sentido, do que no som escapa dele e do corpo que, em ato, se mobiliza a cantar?

Luana e as perguntas que extraímos do trabalho narrado com ela no *conto clínico* antecipam um tanto as discussões que virão na tese, a partir daqui. Esperamos que Luana e seus ruídos – modulados em canção – tenham nos ajudado a ilustrar o quanto o cantar, a voz em operação na canção, nos convida a pensar sobre ela enquanto moldura possível diante do encontro com a presença do Outro que sempre nos invocou e que, por vezes, retorna como invasão concreta de uma voz não incorporada. Na dissolução completa de fronteiras entre o sujeito e o mundo ao redor, deixa-o sem recursos frente ao real que o inunda.

Seguimos tratando do estatuto da voz na psicose: uma força estranha que, talvez, leve também a cantar.

3.3 A voz na psicose: ecos do Outro

O ruído que faz o discurso . . . está sempre pronto a retomar a mesma sonoridade

(Lacan, 1955-1956, p. 145)

É comum tomar o “louco”, no senso comum, como aquele que fala sozinho e que ouve vozes. Tratemos, então, dessa experiência, comumente marcada como própria da loucura, retirando-a do tom jocoso que se dá a ela, como se a vivência de ser inundado por uma voz que soa sem controle pudesse existir sem sofrimento.

Se os ruídos do objeto voz dão notícias, muitas vezes de forma bem angustiante, da presença do Outro; se “sempre há alteridade, ou melhor, a angústia é ‘não sem’ o Outro, expressão que [Lacan] cria para traduzir a peculiaridade dessa presença” (Vieira, 2008, p. 30), na psicose observa-se, ainda, mais uma particularidade desta “presença do Outro” de tão **não** localizada, produz uma angústia maciça.

Laura inicia o seu depoimento contando ao grupo que sua sombra fala com ela. Por isso, refere precisar andar sempre junto com o sol (para não fazer sombra). Na semana seguinte, acrescenta que o sol também fala com ela. Não sabe precisar o quê ele fala, “é uma fala sentida no corpo, uma presença, ele está em todas as partes”. João pergunta: “e falar com a lua, você já falou?” Ela assinala que não. Então Ricardo diz: “será que existem pessoas que falam com a lua?” João responde: “Existe sim. São os lunáticos!” (Relato de diálogo entre membros do grupo Ouvidores de Vozes, como citado em Munõz et. al., 2011, p. 87).

Antes de nos debruçarmos sobre esses restos retumbantes de uma presença ruidosa do Outro sobre o psicótico, recuemos um tanto. Faz-se necessário situar-nos, bem modestamente, diante do quanto Lacan, por sua experiência clínica inicialmente como psiquiatra⁵⁶ lança luz sobre a clínica psicanalítica com a psicose, experiência não contida de modo direto no percurso de Freud.

⁵⁶ Pudemos mencionar a influência do percurso de Lacan como psiquiatra sobre a elaboração do conceito de objeto voz em item anterior. Agora, recuando inclusive na cronologia das elaborações

Lacan reconhece, logo no início de seu Seminário sobre As Psicoses (que se estendera por dois anos, 1955-1956), que ele contemplaria a **questão** da psicose, já que, o tratamento das psicoses nunca tinha sido propriamente objeto de estudo de Freud, a não ser por modo alusivo. No rigor metodológico a que se propunha – o retorno à Freud – Lacan debruça-se sobre o Caso Schreber, construído por Freud (1911) a partir de análises e observações extraídas das “Memórias de um Doente dos Nervos”, publicação de Daniel Paul Schreber em 1903, escrito sobre o qual Freud tece suas célebres considerações sobre a paranoia. É também pela via da paranoia que Lacan (1955-1956) expõe, primeiramente, suas considerações sobre a psicose, uma vez que, por fidelidade à sua decisão de tomar os escritos freudianos como bússola, relê a análise do caso Schreber – ponto de alguma extração sobre as operações da psicose em Freud.

De imediato, Lacan (1955-1956) lembra-nos que Freud divide o campo das psicoses em dois: a paranoia de um lado; de outro, a esquizofrenia (ou, mais rigorosamente, as parafrenias, como tratadas inicialmente por Freud).⁵⁷ A divisão posta entre paranoia e esquizofrenia não nos é útil apenas no caráter didático, enquanto descrição de modos de operação diferentes no mesmo terreno – o da loucura – mas, especialmente porque traz diferenças importantes também para o manejo clínico, servindo-nos para, como lembra-nos Maron, Vieira, Munõz e Borsoi (2011), localizar de que lugar o sujeito será escutado e qual é o lugar que este, a quem escutamos, nos dá ⁵⁸.

Ao retomar o caso Schreber, Lacan o lê tanto com os olhos de sua prática como psiquiatra – permitindo-se entremear as considerações sobre a paranoia, desde Freud, com relatos clínicos de casos com os quais se encontrou na prática psiquiátrica - como a partir, também e principalmente, de todo um percurso como

teóricas do autor, ressaltamos o mesmo como tendo sido, ao que parece, muito determinante para as proposições lacanianas sobre a psicose.

⁵⁷ Miller (1981) sinaliza que Lacan foi parcimonioso com relação ao uso do termo esquizofrenia, evitando usá-lo de modo mais direto e o mencionando com cuidados (como quando utiliza aspas para referi-lo em expressões como “os ditos esquizofrênicos” ou “a quem se chama esquizofrênico”, etc.). Para Miller, algo dessa cerimônia lacaniana no uso do termo convida-nos a colocar as categorias diagnósticas comuns, numa certa revisão. Sua intenção, tal como pontua Miller em obra referida, seria de fazer certo corte na incidência da “veia psiquiátrica clássica” sobre a psicanálise (cabe dizer que o termo esquizofrenia é o rebatizamento feito por Breuler, em 1911, do termo “Demência Precoce” proposto por Kraepelin que abarcava um grupo mais vasto das consideradas, à época, doenças mentais).

⁵⁸ “Isso é que orienta a nossa escuta e que nos dá a medida do que podemos fazer” (Maron et. al., 2011, p. 71)

analista, referido, portanto, às suas próprias postulações. Contextualizando a discussão sobre a psicose que Lacan faz em 1955-1956 temos ainda a predominância, no pensamento lacaniano, do simbólico na ordenação das estruturas clínicas e no modo como ele incide sobre o fazer laços com o mundo.

Muito por isso, é que o uso da linguagem no caso Schreber – tomando-o como uma certa matriz para a paranoia – é tão trabalhado pelo autor. Lacan chama-nos atenção que há, no modo de operar a linguagem do psicótico, uma mostra de que “ali está alguém que penetrou de maneira mais profunda do que é dado ao comum dos mortais no próprio mecanismo do sistema inconsciente” (Lacan, 1955-1956, pp. 42-43). Uma linguagem onde palavras, por vezes, ganham força especial, densidade e peso de únicos: “densidade que se manifesta algumas vezes na própria forma do significante, dando-lhe esse caráter indiscutivelmente neológico, tão surpreendente nas produções da paranoia” (p. 43).

Mantendo seu diálogo com a linguística estrutural, a partir dessa significação própria que a palavra ganha na psicose – trabalhada por Lacan (1955-1956) sobre o exemplar da paranoia de Schreber – o autor retoma as relações entre significantes e significado, cuja discussão sustenta desde seu primeiro seminário, dois anos antes.

Sublinha, mais uma vez, o descolamento entre significante e significado, reforçando o lugar de uma rede de linguagem que abrange a realidade. Como rede, nenhuma correspondência se dá apenas de um ponto a outro: pontos entrelaçados – mais de dois, invariavelmente - fazem a realidade tecida em rede de significantes, cuja significação, especialmente na psicose, faz, do discurso, um enredamento de termos bem originais.

A intuição delirante é um fenômeno pleno, que tem para o sujeito um caráter submergente, inundante. Ela lhe revela uma perspectiva nova, cujo cunho original e cujo sabor particular ele sublinha como Schreber quando fala da língua fundamental na qual foi introduzido por sua experiência. . . . Em oposição, há a forma como a significação toma quando não remete a mais nada. É a forma que se repete, que se reitera, que repisa como uma insistência estereotipada. É o que poderíamos chamar, em oposição à palavra, o ritornelo.

(Lacan, 1955-1956, p. 45)

Então temos na psicose: uma forma de uso da linguagem, que acata fazer redes, ainda que estas tenham significações absolutamente particulares, mas que permitam o encadeamento de palavras. E, outra, em que há certa extração da enunciação, articulações sonoras esvaziadas, repetidas, descoladas da cadeia que a palavra pode engendrar e sem claro endereçamento. Há, portanto, discurso no delírio – ele está posto em uma organização particular e destinado a se fazer ouvir. O mesmo não se poderia supor nos moldes do ritornelo, como proposto por Lacan (1955-1956).

Sobre o lugar do psicótico enquanto situado num discurso, Miller (1981) chama-nos atenção para o quanto devemos entender o discurso como modo de operar o laço social. O discurso é ponto de referência para considerar, sob o ponto de vista lacaniano, que há um dito: há, ainda que nas particularidades das construções delirantes, um dizer. O psicótico não está fora da linguagem, está sim, num outro modo de laço social, num outro discurso.

“É o registro da fala que cria toda a riqueza da fenomenologia da psicose, é aí que vemos todos seus aspectos, suas decomposições, as suas refrações” (Lacan, 1955-1956). Referindo-se às proposições lacanianas sobre a psicose, Miller (1981, p. 15) é enfático: “há linguagem, e há sujeito como efeito de linguagem”. Nas ressonâncias dessa frase, uma questão de dimensões éticas importantes. Ao se reconhecer que há sujeito como efeito de linguagem, se faz uma torção no lugar usualmente dado ao psicótico: ao invés de um assujeitamento quase constante deste, de tomá-lo como objeto de intervenções e dizeres de outros (pondo-o como a-sujeito), a afirmação de que se deve sustentar, em todos os casos, o reconhecimento de seu lugar de sujeito, fale ele ou não.

Sobre a fala, Lacan (1955-1956) retoma a noção de comunicação chamando-nos atenção para o fato de que ela exige prudência. Mais do que falar ao outro, “é fazer falar o outro como tal. Esse outro nós o escrevemos, se vocês admitem, com um A maiúsculo” (p. 50). A dimensão de alteridade – o grande Outro – está posta como alguma presença incluída, incognitamente, no falar. Lacan ainda se pergunta se a fala do psicótico teria a dimensão de um testemunho. Testemunho que não é “pura e simplesmente comunicação” (p. 50). Especialmente no campo da psicose há, no testemunho a instauração (talvez

tentativa de inscrição) de uma experiência: a tensão constante de se anular o outro ou de ser anulado pelo Outro. No *cara a cara* do psicótico com o real, “a dialética do inconsciente implica sempre, como uma de suas possibilidades, a luta, a impossibilidade de coexistência com o outro” (p. 52). No testemunho do psicótico verifica-se que ele “é habitado, possuído pela linguagem” (p. 292), o que dá a seu discurso/testemunho, particularidades.

Cabe aqui perguntar se haveria modos variados de se produzir testemunho no campo da psicose, entendendo-o como a fala que faz alguma inscrição disso (de esse Isso) que, com a força do que parece vir de “fora”, faz o sujeito travar batalhas constantes, consigo e com os outros. Refeita a pergunta: pode a canção se emprestar como testemunho, como a fala que, um tanto vinda de fora, é tomada de empréstimo pelo sujeito para tentar situá-lo em sua própria experiência? Aqui, sustentamos (mais uma vez) a dimensão discursiva da canção: aquela que – também por ser cadência entre texto, melodias e voz – faz encadeamentos. Discurso cantado que se endereça a outros, quase como contorno para que a voz, desordenada, encontre estrofes, refrões e pausas. Uma tentativa de fazer frente ao que, desse excesso transbordante, pode chegar ao outro, ainda em batalhas, mas, algumas vezes, travadas com um canto aturdido.

Conto clínico: o Rei na voz de um João⁵⁹

A equipe do CAPS⁶⁰ estava, como toda a semana, reunida para sua supervisão. Como previsto na organização do serviço, esse era um turno sem a presença de usuários, momento de parada na assistência para o trabalho de pensar sobre ela. Nosso momento de discussão clínico/institucional foi interrompido, no

⁵⁹ Agradeço, muito especial e carinhosamente, a Luciana Bacellar Leal Ferreira, cujas memórias (divididas comigo 20 anos depois da cena real ter acontecido) se somaram às minhas, me possibilitando recontar com mais precisão esse momento de uma clínica feita a muitas mãos e sustentada por muitos ouvidos.

⁶⁰ CAPS – Centro de Atenção Psicossocial, serviço previsto na RAPS - Rede de Atenção Psicossocial - como substitutivo ao modelo hospitalar/manicomial de assistência à sujeitos com grave sofrimento mental. São serviços remetidos ao Movimento de Reforma Psiquiátrica Brasileira, que antecedeu à Política Nacional de Saúde Mental vigente há décadas. Esta última, em revisões recentes, mostra-se menos progressista do que se mostrava anteriormente, mas mantém os CAPS como pontos importantes na rede de serviços públicos de assistência diária, de base comunitária e dispostos a articulações intersetoriais para a promoção de cuidados, tanto àqueles que têm longo histórico de tratamento psiquiátrico, quanto aos que precisam de suporte para lidar com situações de crises, em momentos iniciais do adoecimento ou não.

entanto, pelo que, inicialmente, ouvíamos de longe... Reconhecemos a voz de um de nossos usuários, que, mesmo distante, de tão alta, chegava até a sala onde estávamos.

João sempre cantava muito, mas naquele dia seu canto nos indicava que sua crise estava a caminho do CAPS. Voz cada vez mais perto de nós, acelerada, forte, muito alta. Roberto Carlos num andamento *prestíssimo*, típico dos que cantam na velocidade do taquipsiquismo maníaco ⁶¹:

*De que vale o céu azul e o Sol sempre a brilhar/ Se você não vem e eu estou a lhe esperar/ Só tenho você, no meu pensamento/ E a sua ausência, é todo o meu tormento/ Mas eu só quero que você, me aqueça nesse inverno e que tudo mais vá pro inferno (...)*⁶²

Antes de João entrar propriamente no CAPS, já acordamos que era preciso recebê-lo para manejar, como possível, aquela aceleração. Éramos um CAPSII, sem leitos de acolhimento, portanto, e não desconsiderávamos uma internação psiquiátrica se aquele fosse o modo de cuidado indicado naquele momento. João tinha pouco suporte social. Considerávamos, portanto, que algum contorno àquele transbordamento seria necessário.

Diante disso, parte de nós se retira da sala de reuniões e, entendendo haver na canção um chamado, o aguarda entrar. João chega cantando, rindo, falando, xingando ... tudo um tanto junto e misturado! Parte da equipe que o recebe, o encaminha para uma sala. As negociações ficam cada vez mais tensas e já não é possível seguir com a reunião/supervisão sem ficarmos todos capturados por aquela voz. Entre urros, xingamentos e gritos, alguns momentos de pausas. Outros, de fragmentos de canção: *Se você pensa que vai fazer de mim/ O que faz*

⁶¹ Miller (2000), fazendo uma aproximação/comparação entre o tempo psíquico do melancólico e dos estados maníacos diz sobre esses últimos: “a mania propriamente psiquiátrica é marcada pela precipitação, como se o sujeito vivesse um presente demasiadamente estreito em relação àquilo que ele tem a dizer o maníaco vive em um futuro veloz, um futuro de certa forma instantâneo” (p. 42).

⁶² Trecho de “Quero que vá tido pro Inferno” (Roberto Carlos/ Erasmo Carlos, 1965).

*com todo mundo que te ama/ Acho bom saber que pra ficar comigo/ Vai ter que mudar (...)*⁶³

A equipe, então, se dividiu em entradas e saídas da sala para certo revezamento no manejo permanecendo, mais permanentemente lá: a técnica de referência do caso, a coordenadora do serviço, a psiquiatra assistente e um enfermeiro. Nós, que estávamos do lado de fora da sala, não conseguíamos escapar dos efeitos da voz. A extrapolação dos sons da sala de atendimento dizia também disso que extrapolava o João.

Ele reconhecia precisar de cuidados. Já tínhamos ouvido seu apelo, ainda que não consciente, de que o ajudássemos, quando percebemos o modo como ele se dirigiu ao serviço. Depois de um tempo de conversas tensas, não só da equipe com ele, mas também entre nós da equipe, acordamos com ele a internação. Ele concordou, mas nos indicava uma condição: a de que não fosse administrada medicação injetável. Gritava: “Injeção não!” Em meio aos muitos dizeres encadeados velozmente, o retorno do: “Injeção não!” E mais trechos da canção gritada: *Daqui pra frente, tudo vai ser diferente/ Você tem que aprender a ser gente/ Seu orgulho não vale nada! Nada!*⁶⁴

Acordou-se – com ele inclusive, mas não sem tensões, tanto entre nós e ele quanto entre nós da equipe - que se faria uma medicação por via oral, uma contenção física e que João seria posto na ambulância e levado à emergência psiquiátrica de referência. No entanto, quando sua médica esboçou um pedido, ainda incompleto, quando anunciou um “pega lá pra mim um...” viu-se agredida

⁶³ Parte de "Se você pensa" (Roberto Carlos e Erasmo Carlos, 1968).

⁶⁴ Idem ao anterior.

por ele antes de terminar a frase. João interpretou seu pedido como uma ameaça de ser medicado com a injeção, como uma quebra de acordo.

No chão, contido por muitos que tentavam dar algum contorno ao que já não transbordara apenas na voz, mas no corpo também, ainda canta: *Olha, dentro dos meus olhos (...)*⁶⁵. A canção foi completada, num “outro tom” – já não mais aos berros, sem a aceleração inicial e com volume diminuto, em sua entrada na ambulância, quando, diante de sua técnica de referência João segue cantando, claramente pra ela:

*Olha dentro dos meus olhos, vê quanta tristeza já chorei por ti, por ti/
Olha eu já não podia mais viver sozinho e por isso eu estou aqui/ De
saudade eu chorei e até pensei que ia morrer/ Juro que eu não sabia
que viver sem ti eu não poderia/ Olha quero te dizer todo aquele
pranto que chorei por ti por ti (...) De saudade eu chorei e ate pensei
que ia morrer.*

O vivido ali, entre explosões de vozes e atos, tinha modulado algo para todos. A equipe, suportando o canto do João como um de seus endereçamentos, também se localizava a partir dele. No tanto de mobilização que aquela situação trazia também a nós, da equipe, acompanhávamos uma modulação de afetos no João que, de algum modo, ressoava em todos. Também cabe a pergunta do quanto, no caminho inverso, nossa mobilização e as modulações de tensões na cena que nos incluía, não foi também chegando até ele.

Tempos depois soubemos que João havia ficado com a ideia de que seu irmão teria morrido após ser medicado com uma injeção. Talvez (interpretação nossa, sem que ele jamais tenha feito tal associação), o horror pela injeção

⁶⁵“ E por isso estou aqui” (Roberto Carlos, 1967)

passasse por aí. O que podemos dizer, recolhendo sua canção como um dito seu, é que ele nomeou, cantando, algumas coisas. Dentre elas, “de saudades eu chorei” e “até pensei que ia morrer”. Para além dos efeitos sobre João, o manejo dessa crise nos pôs, enquanto equipe, em trabalho. O que João não sabia é que para nós, daquele serviço, dali pra frente tudo seria diferente...

Um João, que em seu segundo nome carrega um gênero musical como marca, entoa até hoje o Rei na voz que canta. O que ele também não sabia é que, em nós e 20 anos depois, seu canto ainda ressoa muito mais amplamente do que a voz de um certo Roberto...

Entendendo que o inconsciente pode rastrear elementos que o ajude a encontrar brechas para se fazer ouvir, “um achado que é, ao mesmo tempo solução” (Lacan, 1964, p. 32), gostaríamos de nos perguntar se tomando, *a posteriori*, o dito/canto do João pela estrutura das canções que ele trouxe poderíamos também reconhecer, via elementos musicais (a saber: a divisão rítmica, os desenhos melódicos, os cortes no canto pela presença de pausas, as tensões na harmonia), algo do seu testemunho (Lacan, 1955-1956), ou “desse não-sei-o-quê que nos toca com esse sotaque particular” (Lacan, 1964, p. 32).

Sustenta-se, todo o tempo nesta tese, a definição de canção como uma estrutura intercomposta por melodias, arranjos, texto e voz de modo indissociável, de modo que não podemos deixar também de considerar o quanto esse conjunto de elementos das canções trazidas em associação livre por João, estava implicado no que, com elas – as canções - sua vivência de angústia maciça encontrava forma. Na estrutura musical das canções talvez encontremos correspondências tanto do crescente da aceleração que tomava sua voz, seu pensar e seu dizer,

quanto do que se modulou no tom de seu endereçamento ao final da cena. Vamos então, à análise das canções neste contexto clínico.⁶⁶

Na primeira canção trazida por João, a que ele chega cantando em *alto e bom som*, verifica-se a repetição de frase melódica na entrada da voz por duas vezes (*de que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar* = si si lá# si dó si dó si lá fá fá sol lá⁶⁷; *e você não vem e eu estou a lhe esperar* = si si lá# si dó si dó si lá fá fá sol lá). O mesmo desenho melódico, volta a se repetir numa 4ª acima (intervalo que faz a emissão da voz mais aguda: *só tenho você, no meu pensamento* = ré ré dó # ré dó si ré ré dó ré dó si; *e a sua ausência* = ré ré dó ré dó si) ficando ainda mais agudo no *é todo o meu tormento* = mi dó dó dó dó ré ré – ponto de maior tensão harmônica também.

Na escrita da canção em partitura (a seguir, na página seguinte) fica clara a repetição de notas – a insistência de um dito que interroga com volume progressivamente maior, correspondente a um crescendo melódico também evidente. Tal como o que ouvíamos, a voz, na melodia que a orienta, também avança... insiste em se fazer ouvir. Cresce em tensão.

⁶⁶ Vale aqui o registro de meu agradecimento à Elisabeth Martins Petersen, amiga e colega musicoterapeuta, com quem pude conversar sobre essas minhas hipóteses e que me ajudou, de modo muito determinante, a construir a leitura das canções por essa via. Cabe ainda dizer, no tocante à leitura das canções, que ela não deve ser considerada apenas uma análise musical. Como define Barcelos em 1982, trata-se de uma “leitura/análise musicoterapêutica” uma vez que não se debruça sobre os elementos musicais apartados do contexto em que se apresentaram. Nas palavras da autora, que retoma a questão também em publicação posterior à primeira, “a análise musicoterapêutica é compreender-se o paciente através do musical que ele expressa e de como ele expressa. Isso em relação aos parâmetros musicais, à escolha dos instrumentos, e à forma de tocar os mesmos, enfim, em relação ao setting musicoterápico, e às histórias do paciente: de vida, clínica e sonoro-musical” (Barcellos, 2016, p. 141)

⁶⁷ Pedimos desculpas aos músicos e aos musicoterapeutas pela notação musical ter sido substituída pela menção às notas em palavras. No entanto, como estamos nos dirigindo simultaneamente a três campos (o da psicanálise, da musicoterapia e da música), temos tido, ao longo da escrita, a preocupação de sustentar a tradução de conceitos e de informações provavelmente óbvias para alguns e muito pouco familiares a outros. Na intenção de tornar nosso argumento acessível aos psicanalistas não familiarizados com a notação musical em partituras, decidimos nomear as frases musicais de modo que todos pudessem acompanhar nossa argumentação. Na mesma medida, nos sentimos convocados, em outros momentos, a traduzir conceitos analíticos bastante usuais no campo da psicanálise laciana, para não tomá-los como óbvios para todos os leitores.

Quero que vá tudo pro inferno

www.sagoripartituras.com.br
Roberto Carlos e
Erasmus Carlos

Assim como a primeira canção, a segunda é também um rock (ou um "Iê iê iê", tal como batizado, pelo movimento da Jovem Guarda, o rock nacional). A maior parte dos Rocks já têm andamento mais acelerado do que outros gêneros musicais. Somado a isso que, na estrutura do rock/iê iê iê, já comporta agilidade, a aceleração psíquica de João o fazia cantar ainda mais rapidamente. As acelerações, tanto na sua forma de se endereçar ao outro, quanto no que, da música, se compõem por sons e silêncios, impõem algum intervalo. Os promovidos por João em suas interrupções eram quase imperceptíveis, já que ele emendava canções a gritos e xingamentos (outro modo, inclusive, de mandar "tudo mais pro inferno!", como ele havia anunciado ao chegar cantando). Mas, na estrutura da segunda canção, o canto também era interrompido, cortado, como se pode observar em sua partitura, do registro de muitas pausas. Apesar dos cortes introduzidos pelas pausas, o aumento na velocidade do andamento também se observa estruturalmente na canção tal como composta, nas divisões rítmicas pouco regulares, com presenças de notas pontuadas, síncopes, além de execução melódica acelerada pela presença de semicolcheias.

Se você pensa

Roberto Carlo:

A virada no tom de João (alterando o seu modo de dirigir-se, mostrando menos acelerado e com voz mais contida) quando, diante da ambulância, canta “E por isso estou aqui” (Roberto Carlos, 1967) é notada também na estrutura da canção: já não mais um rock, uma balada – o que traz um ritmo mais lento por concepção do estilo. Do apelo enfático inicial (*De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar?! Que vá tudo pro Inferno!*), passando pela afirmação em suas frases assertivas (*Se você pensa que vai fazer de mim, o que faz com todo mundo que te ama, vai ter que mudar!*) chega ao apelo (*Olha, dentro dos meus olhos*)... Andamento mais lento e muitas variações melódicas fazem a voz se apresentar de modo menos cortante, em *legatos*⁶⁸ maiores. João, também cantando, mantinha sua ligação – inclusive pelo olhar, já que o endereçou, ao cantar, à sua técnica de referência que respondia (e recebia tanto o canto quanto o olhar) pela presença firme que sustentou durante todo esse processo. As muitas mudanças de tom, não só no João, mas em todo o entorno da cena que foi da tensão evidente à emoção contida, aparecia também estruturalmente na canção, como se pode perceber na presença de modulações.

⁶⁸ Movimento de execução musical que consiste em ir ligando notas de modo a tornar seu movimento mais fluido. Em oposição ao *Staccato* (execução de sons de modo interrompido), o *Legato* sugere continuidade entre os sons.

E por isso estou aqui Roberto Carlos



Voltemos, agora, às singularidades do uso da linguagem pelo psicótico. Lacan (1955-1956), tratando sobre a ruptura no mundo que a psicose instaura, diz: “o que é rejeitado do simbólico, reaparece no real” (p. 59). Mas, de que se trata tal rejeição?

Até este momento de seu percurso teórico, Lacan (1955-1956) sustenta que no atravessamento da linguagem sobre o sujeito, em especial no que se pode transmitir, pelo simbólico, como presença e ausência, como ter ou não ter - a erótica própria do objeto fálico - algo fica posto fora; não se registra. Falta a inscrição de uma falta. Rejeita-se a significação desta falta, mecanismo conhecido como Forclusão⁶⁹, proposto por Lacan como próprio da psicose e alinhado ao que Freud propunha em 1914, quando sugeriu pensar, de modos diferentes, os mecanismos psíquicos em jogo na neurose e na psicose (Miller, 1981).

Dito de outro modo, o que se rejeita é a castração – modo de simbolizar, num tempo primevo, o ponto de impossível, de dar lugar a um não todo que marca a condição humana (ainda que tal condição não seja reconhecida por todos nós, os humanos). Entre afirmação (*Bejahung*) e negação (*Verwerfung*)⁷⁰ de uma falta, tem-se desdobramentos subjetivos diferentes; organizações estruturais diversas

⁶⁹“ A *forclusão* (*Verwerfung*) psicótica é um não radical dado à Lei, Nome-do- Pai, de modo a não permitir a simbolização do real, sob a forma de furo.” (Jorge & Ferreira, 2005, p. 34)

⁷⁰“ A dupla negação/afirmação está presente em Freud desde o início de seus trabalhos, que colocaram, no centro das discussões as diferentes formas de defesa de que o aparelho psíquico lança mão face ao que deve ser negado, escondido, rechaçado.” (França Neto, 2006, p. 153)

que, por consequência, produzem modos de enlaçamentos particulares com o mundo. “Ao nível dessa *Bejahung* pura, primitiva, que pode realizar-se ou não, estabelece-se uma primeira dicotomia – o que teria sido submetido à *Bejahung*, à simbolização primitiva, terá diversos destinos, o qual cai sob o golpe da *Verwerfung* primitiva terá outro”. (Lacan, 1955-1956, p. 100).

Lacan retoma o Édipo freudiano para relê-lo, na direção de ressaltar o quanto ele regula a instalação de uma Lei *ab origine* (Lacan, 1955-1956, p. 102). Portanto, desde a origem, num desde sempre, somos apresentados a uma lei fundamental a partir e através da qual a sexualidade humana deve se realizar. Mas, para alguns, essa Lei, pode ser intolerável. Na presença de uma negação radical, caso da *Verwerfung* (a recusa à inscrição do significante da falta), uma nova reordenação simbólica se exige para fazer frente a um real que, sem lei, transborda. A metáfora delirante tem aí o seu lugar.

No âmbito do discurso, na ausência de um “significante mestre” (o que amarra a cadeia significante e que dá alguma ordenação ao endereçamento do psicótico ao Outro) atesta-se a dispersão, a pluralização de significantes (Miller, 1981). A ausência dessa inscrição de uma falta também reverbera no modo como se instauram as relações do psicótico com os outros e como estas dizem do excesso de presença do Outro – não apenas intuída, pressentida, suposta, mas especialmente experimentada como atormentadora. Nas palavras de Vieira (2008, p. 32), “o apagamento da função-falta está longe de ser uma pacificação. Estar fora da falta é estar no angustiante regime do tudo ou nada, da equivalência entre todas as demandas”.

Estar sob o “regime da falta” (Vieira, 2008, p. 32) é, então, o que possibilita alguma localização, algum limite entre o sujeito e esse Outro que pode devorá-lo com demandas ilimitadas. Como lembra-nos Vieira, a inscrição da falta – aquele vazio que nos move – é o que permite desejar isso ou aquilo, permite negociações, acordos e/ou disputas (Vieira, 2008). Sem tal inscrição, como no caso do psicótico, algo se desarruma, põe-se sem intervalos diante de uma demanda irrefreada do Outro.

“O que é o fenômeno psicótico?”, pergunta-nos Lacan (1965-1956, p. 105), respondendo em seguida:

É a emergência na realidade de uma significação enorme que não se parece com nada – e isso, na medida em que não se pode ligá-la a nada, já que ela jamais entrou no sistema de simbolização – mas que pode, em certas condições, ameaçar todo o edifício.

Sem possibilidades de fazer mediações simbólicas, na tentativa de reconstruir de algum modo o que experienciou como ruína e de restabelecer o jogo com a alteridade, o psicótico recorre a outro modo de mediação – alguma possível – numa “proliferação imaginária” (Lacan 1955-1956, p. 107). Apesar de ser uma tentativa de recomposição, Lacan enfatiza o quanto se assiste, na psicose, a “uma verdadeira invasão imaginária da subjetividade” (p. 119), o que não tira desta solução a tentativa do psicótico de buscar alguma consistência diante de si e de outros. Consistência esta muitas vezes traduzida por certezas inabaláveis. Se, como nos dizem Jorge e Ferreira (2005) o imaginário não admite “ambiguidade, polissemia e equívoco” (p. 36), o psicótico, na inflação imaginária a qual recorre, toma posição frente ao Outro, muitas vezes, sem admitir hesitações, controvérsias ou dúvidas.

Apesar de toda a prevalência do imaginário na psicose, ainda em 1955-1956 Lacan faz questão de afirmar que a psicose não se restringe a uma relação imaginária com o mundo. Mais à frente em suas elaborações teórico-conceituais, Lacan (1975-1976) introduz reflexões sobre outros modos de produzir suplência à vulnerabilidade simbólica, que não essa hiperinflação do imaginário, entendendo que há outros arranjos para a reorganização do psicótico frente às exigências do Outro.

Tal deslocamento diz de uma mudança da concepção lacaniana sobre os modos de organização subjetiva ou, dito de outro modo, sobre os enlaces entre os registros (real, simbólico e imaginário). A metáfora paterna⁷¹ deixa de ser tomada como tão categoricamente determinante para a ordenação das relações no mundo, restando soluções - ainda que provisórias e passíveis de reinvenção - por vias alternativas para que alguma amarração subjetiva se estabeleça. Essa virada

⁷¹ Metáfora paterna é um outro modo de menção ao significante primordial chamado por Lacan de O -Nome-do Pai: “um anel com valor significante” (Lacan, 1965-1966, p. 365), que faz manter junto os registros (Maron et. al., 2011) de modo a inscrever simbolicamente a Lei e que os ordena minimamente e de onde se sustenta a crença numa tradição/interdição.

lacaniana amplia a leitura sobre a psicose, retirando dela, ainda mais explicitamente, a pressuposição de déficit. É preciso que se diga que, a rigor, na concepção de estruturas, também já havia espaço para as diferenças subjetivas. Estruturados de modos diferentes, sujeitos marcados de modos diferentes também. No entanto, não se tem como negar que ressoava, no fundo, o fato do psicótico não ter algo que o neurótico tem – a castração. Ainda que as estruturas sugerissem as diferenças, elas estavam um tanto nubladas por essa ideia de que uns têm algo e outros não, ideia que favorece um certo empuxo a tomar, os que não têm, como estando em desvantagem.

A partir da proposição de muitas amarrações subjetivas possíveis – a teoria lacaniana dos nós - a psicose (em seu encontro com o real) testemunharia um estado comum a todos⁷², embora não permanente para todos (Miller, 1981). A psicose é um, entre outros modos de amarração subjetiva; uma entre outras maneiras de estar no mundo e fazer laços com ele.

Em novembro de 1963, ao final do segundo ano de seu Seminário sobre a Angústia (em que trata amplamente da questão do *objeto a*) e oito anos depois de ter iniciado o Seminário sobre As Psicoses, Lacan (1963) tanto recoloca questões sobre o *objeto a* e as relações do sujeito com o Outro como também indica alguma mudança na concepção sobre a função da Lei (a assim apresentada, desde Freud, em torno dos Complexos de Édipo e de Castração e renomeada por ele próprio, Lacan, como Nome-do-Pai). Apresenta-a, pela primeira vez, no plural (Nomes-do-Pai), mas já se justificando, desde o início, por uma impossibilidade de avançar nas explicações sobre tal proposição (a de pôr um s ao final do termo cunhado anos antes por ele), já que imaginava ser aquele seu último seminário.⁷³

Embora não avance muito na discussão, Lacan (1963) registra que o pai da horda freudiano, era um pai mítico. Se esse pai primordial é anterior à interdição do incesto, um pai que de tudo goza; e, se é a partir da Lei (que se instaura como

⁷²“O Esquizofrênico, com suas dificuldades com seus órgãos, testemunharia um estado nativo do sujeito.” (Miller, 1981, p. 28). A Forclusão seria, portanto, generalizada.

⁷³ Na introdução da publicação da única lição do referido Seminário (“Nomes-do-Pai”, 1963) Miller, responsável pela organização e pela divulgação dos registros das explanações de Lacan, diz que ele, Lacan, havia sido comunicado, na véspera, de sua exclusão como analista didata da Escola Francesa de Psicanálise, o que interromperia a sua atividade de transmissão por certo período. Deste modo, Lacan entremeia suas reflexões teóricas neste dia (20 de novembro de 1963) com considerações sobre tal questão institucional, justificando-se por não poder avançar muito na temática, ao menos não naquelas circunstâncias.

consequência de sua morte) que se funda a Cultura, o pai, tal como descrito no mito ao qual Freud recorre, “só pode ser um animal” (Lacan, 1963, p.73). Ao colocar junto ao pai um termo outro (o Nome), Lacan diz que pretende dar a essa função, marca que possa ser lida. Como função, o Nome-do-Pai pode ser encarnado por alguém que transmite⁷⁴, de algum modo, um não que poderá (ou não!) ser escutado por outro alguém que o recebe.

A transição do Nome do Pai, no singular, aos Nomes do Pai, no plural, presente no título do Seminário interrompido por Lacan, em novembro de 1963, designa a passagem da religião à lógica, do Nome do Pai da religião aos Nomes do Pai como operação lógica. . . . Multiplicar o Nome do Pai significa que o Pai é um Nome do Pai entre outros, e que a Mulher pode ser um Nome do Pai. (Harari, 2006)

É também nesta ocasião que Lacan (1963, p. 71, grifo do autor), diz: “se a voz é o produto, o objeto caído do órgão da fala, o Outro é o lugar onde *isso fala*”⁷⁵. Mas, vejamos: se “o *isso*”, ao qual Lacan por tantas vezes referiu-se, pode ser lido como o real; e se o real é “ou a totalidade ou o instante esvanecido” (Lacan, 1953, p. 45), se é “o impossível” (Lacan, 1964, p.165), o impossível de dizer, quando algo se diz já não está mais no registro do real. Assim, Lacan já parece sinalizar (em 1963) algum entrelaçamento outro entre os registros, que não contasse mais apenas com a metáfora paterna como elo de amarração entre eles. Mais que isso, Lacan parece perceber que a ordenação dos registros é vulnerável, sem que haja nada que garanta a sustentação dos três de modo garantidamente bem sucedida (Maron et. al., 2011).

⁷⁴ Jorge e Ferreira (2005) sinalizam que, enquanto função, o Nome-do-Pai não é necessariamente atrelada ao pai real. A paternidade precisa ser tomada como função simbólica e, como tal, pode ser exercida por qualquer um, inclusive pela mãe, desde que esse alguém transmita algo de um impossível.

⁷⁵ Miller (2017) comenta recordar-se que Lacan chegou a admitir que a expressão “*isso fala*” geraria certa confusão, uma vez que seria necessário distinguir o lugar da fala e o lugar da pulsão. Apesar dessa brecha para a ambigüidade já explicitada, a força da frase “*isso fala*” recai, a nosso ver, na explicitação de que o real, campo das pulsões, não fica encapsulado, trancafiado, numa espécie de “caixa preta” – inviolável – em nós. Ele fala no sentido de que o movimento pulsional se faz ver/ouvir. Há também momentos em que o “*Isso fala*” em Lacan refere-se a fala do inconsciente, aos moldes da neurose: pelos sonhos, atos falhos, sintomas, chistes. Mas na psicose, em que não há a operação de recalque, como vimos, o que fala não é esse mesmo *isso* que se faz ouvir, pelas brechas, nos neuróticos. Quando o “*isso fala*” ao modo da psicose, é no insulto, nas vozes que invadem ofensivamente.

Não poderemos avançar no que ficou conhecida como teoria dos nós em Lacan (1975-1976), embora pretendamos, um pouco mais à frente, ainda nesta tese, avançar no que se pode pensar como amarrações para a subjetividade psicótica que não sejam aquelas operadas nem pela metáfora paterna – como já não o é por estrutura – e nem, exclusivamente, pela metáfora delirante.

Depois desse longo passeio no texto numa tentativa de descrever a paisagem a que nos apresenta o psicótico, voltemos a uma questão específica: o encontro deste com o objeto voz.

Lacan, no Seminário sobre as psicoses (1955-1956, p. 96) comenta que o psicótico é de tal forma “invadido, manipulado, falado de todas as formas” que chega a ser, nos termos de Lacan (p. 96), “tagarelado”. Falado, portanto, por um Outro cuja voz é apresentada a ele como externa. Irrompe-se algo de muita estranheza, inicialmente vivido como um completo desconhecido e que vai, aos poucos, forçando remanejamentos e reinvenções de seu mundo.

A partir da releitura empreendida por Lacan do caso Schreber – lembrando que, embora a paranoia guarde diferenças diante da esquizofrenia, foi a partir de Schreber que Lacan autorizou-se, ao menos inicialmente, a pensar em experiências comuns ao campo das psicoses – verifica-se a presença bem constante da voz que retorna como mandamento do Outro; voz enquanto *objeto a* quase sempre escutada como injúria, insulto que, vindo de algum lugar fora do sujeito, o ameaça e o desqualifica.

Apesar da vivência de exterioridade, a voz na psicose também é resto “auditivado” (Lacan 1955-1956, p. 122), revelando uma presença que, se inicialmente estranha, de tão frequentemente audível torna-se íntima (Bastos, 2014). Essa dissolubilidade de fronteiras entre o sujeito e o Outro, típica do objeto voz, é, na psicose, uma experiência concreta.

É uma propriedade muito especial do registro sonoro, especialmente quando se encarna em alguém, um outro, como voz, a de nunca saber bem de onde está o suporte da voz, a “garganta” do Outro. Por isso é difícil se separar dela. (Vieira, 2018, p. 77)

Vejamos como conseguimos narrar a experiência de uma presença audível e atormentadora do Outro retomando o que pôde ser narrado por quem sofre isso “na carne”. Faremos, de nossa narrativa no conto, uma espécie de segunda voz: o que se entoa (aqui, o que se escreve), a partir de uma primeira voz que já fez um esforço para tornar sua experiência narrável, para, de algum modo, fazê-la caber na vida.

Conto clínico: vozes nos âmbitos celestiais

Pedro Henrique tinha tido, antes de seu primeiro surto, uma experiência com o samba. Compositor, frequentava – também no período anterior à crise - rodas de samba e tinha concorrido com composições suas, ou em parcerias, para agremiações de carnaval. Essa trajetória como sambista, o aproximou do trabalho da musicoterapia no CAPS onde ele se tratava, ainda que ele nem sempre estivesse disponível a participar dos atendimentos. Dizia-se, por vezes, “impedido”. Embora eu não fosse sua técnica de referência, algo de seu histórico com o universo da música possibilitou endereçamento rápido a mim. Rápido, mas nada simples.

Em sua tentativa de reconstruir-se após adoecimento, ficou às voltas com um delírio que não contava a todos facilmente. O samba tinha “ficado pra trás” e não era mais permitido “depois de sua unção”. Como “ungido, o filho de Deus, irmão de Jesus”, tinha um sinal na testa – “um pipoco”, não visível, mas que o marcara para sempre. No entanto, o preço a pagar por ter sido “o escolhido”, além de sua retirada a maior parte do tempo das coisas “mundanas”, foi o acesso sem restrições aos “âmbitos celestiais”, termo que Pedro Henrique usava para fazer referência a um mundo paralelo: após falarem, todas as pessoas “subiam, com suas almas, para os âmbitos celestiais”. Elas poderiam subir muitas vezes. Era falar e “vupt!” (termo sonoro de Pedro Henrique, acompanhado de um gesto que fazia com a mão de baixo para cima, para designar isso que, pela voz, se descolava do corpo): “a alma ia para os âmbitos celestiais”. A questão, no entanto, era que tais almas, nos âmbitos celestiais, eram capazes de manipular o corpo de Pedro Henrique, de “torcer suas veias”, “esmagar suas artérias”, sensação que ele narrava como experiência absolutamente concreta e ocorrida “quando ninguém mais vê”, dizia ele.

Como toda essa construção chegou até a mim? Porque Pedro Henrique, não aguentando mais ouvir a “minha” voz nos “âmbitos celestiais”, precisou me contar. Contar, “para me fazer parar”. A voz, que Pedro Henrique ouvia e atribuía como minha, era uma dentre tantas outras que o manipulava...

Era difícil Pedro Henrique separar minha presença física, real, aquela que lhe ouvia no cotidiano do serviço, inclusive cantando, do que ele ouvia quando não estava concretamente diante de mim, mas diante de uma voz que lhe parecia certamente minha. Não era possível localizar a garganta de onde vinham as vozes e, assim, este Outro perturbadoramente falante era associado a mim e a vários outros sem que (nós também!) tivéssemos o menor controle sobre o que parecíamos encarnar.

Ao ouvir Pedro Henrique me contando tudo isso, e entendendo que o seu relato era um testemunho de sua história recontada, reconstruída sobre seu solo singular (Lacan, 1955-1956), eu só pude dizer-lhe:

- Pedro, eu preciso lhe dizer que não tenho acesso aos âmbitos celestiais como você. O que quer que você escute lá, o que quer que essa voz, essa que você diz ter se descolado de mim lhe fale, não é de meu conhecimento. Eu não posso me responsabilizar por ela, mas posso lhe ajudar a esclarecer, a cada vez que lhe parecer necessário, que algo nesse âmbito, o celestial, está fora de meu alcance. Eu não sei sobre isso... é você quem vai precisar me contar.

Ele já tinha me contado. Meu pedido (além de me proteger parcialmente do completo desconhecimento de como eu poderia estar, para ele, a cada tempo!), fora orientado por um passo que ele já tinha dado: ele já havia me contado. A partir daí, o olhar de Pedro Henrique sobre mim passou a me dar notícias de como a minha posição poderia estar mais ou menos ameaçadora para ele, ainda que eu não fizesse idéia do que essa experiência de ouvir uma voz atribuída a mim, o tivesse causado. Foi preciso incluir meu silêncio, não demandar muito. Foi preciso lembrá-lo, às vezes, que ele poderia me contar sobre o que ele ouvia.

Esse insuportável da voz, não sei bem como ou porque, me enredou. Talvez, porque algo de minha posição – a profissional que trabalhava com a música, representasse o encontro com o que cindiu sua história; uma relação diferente com

o samba, com as canções, antes e depois de seu encontro com esse céu aberto pela psicose.

Relendo o conto clínico de Pedro Henrique à luz dos argumentos de Lacan (1955-1956) sobre Schreber, também se observa, em Pedro tal como em Schreber, um

(...) deslocamento do interesse nas suas relações pessoais com o que se chama de almas.

As almas não são seres humanos, nem sombras com as quais ele [Schreber] lida, mas seres humanos mortos com quem ele tem relações particulares, ligadas a toda espécie de sentimentos de transformação corporal, de inclusões, de intrusões, de trocas corporais. É um delírio em que a nota dolorosa representa um papel muito importante. . . . o sofrimento é a tonalidade dominante das relações que ele mantém com eles e implicam a perda de sua autonomia. (Lacan, 1955-1956, p. 130)

A perda da autonomia talvez remeta a objetualização de Pedro Henrique quando se sente entregue a essa invasão nos ouvidos e em todo o resto do corpo. No entanto, algo dessa posição de objeto também nos incluía, uma vez que nos encontros com Pedro Henrique nunca sabíamos ao certo o que teria se passado com ele e o que seria atribuído a nós. Reconhecer isso, a fragilidade do não saber, admitir estar submetida ao que ele pudesse traduzir entre o mundo de lá e o de cá, talvez tenha operado certa parcialização desse Outro desmedido, ainda que não garantisse suas não reaparições.

Os fenômenos falados alucinatórios que têm para o sujeito um sentido no registro da interpelação, da ironia, do desafio, da alusão, fazem sempre alusão ao Outro, com A maiúsculo, como um termo que está sempre presente, mas jamais visto, jamais nomeado, a não ser de maneira indireta. (Lacan, 1955-1956, p. 299)

Com Pedro Henrique, uma mostra da força do dito lacaniano sobre “não termos razão para nos recusar a reconhecer suas vozes, no momento em que o sujeito nos dá testemunho disso como de alguma coisa que faz parte do próprio texto de seu vivido” (Lacan, 1955-1956, p. 136). Reconhecer as vozes como um

texto da experiência de vida, dando lugar a elas sem calá-las parece ser a direção de trabalho dos grupos de “Ouvidores de Vozes”.

Iniciativa de um psiquiatra holandês (Marius Romme) e replicada no Brasil em alguns dispositivos de saúde mental e centros universitários de pesquisa, o dispositivo grupal é estudado como tecnologia inovadora de cuidado às experiências daqueles que escutam vozes oferecendo, a eles, espaço e possibilidades de dizer sobre elas, sobre seus efeitos, sobre possíveis estratégias que, diante delas, inventaram para incluí-las enquanto parte de seu cotidiano (Munõz et. al., 2011). Tal trabalho dá notícias de que, apesar de toda a estranheza de ser invadido por uma voz em toda a exterioridade que ela carrega, há alguma possibilidade de apropriação dessa experiência quando se constrói, pelo sujeito psicótico – ainda que com mediações de terceiros – recursos para assimilá-la como parte de sua existência.

Conto clínico: meu marido Mauro

Lisandra fora encaminhada a mim, no ambulatório público onde se tratava por muitos anos, depois que sua analista, que também a acompanhava por longo período, afastou-se da instituição. Inicialmente receosa com a troca de quem a escutasse me disse, na primeira ocasião em que estivemos juntas, que eu, provavelmente, não a agüentaria, porque eu era “pequeninha” e ela, “uma moça grande e forte” . Sinalizei que lhe daria suporte sim, escutando-a e que não se preocupasse com meu porte físico. Eu tinha ouvidos largos! Lisandra sorriu satisfeita, mas ainda assim, disse que eu precisaria de chocolates!!

Começava a me dar notícias, desde seu primeiro endereçamento, do quanto seu modo de existir e de fazer relações passava pelo corpo, no concreto de sua forma. Não demorou muito para me entregar várias listas com infindáveis quilos de banana, muitos pacotes de biscoitos e vários frascos de Depakene⁷⁶. Dizia-me: “Sr Rudolf mandou comprar!” Pergunto quem era o Sr Rudolf e ela me esclarece: “meu pai e meu médico; ele fala sempre comigo e eu obedeço”. Apresenta-me, muito cedo também, outro nome – esse muito recorrente: “Meu marido Mauro, o ‘moção””. Por certo tempo me dizia muito seguramente que iria para casa

⁷⁶Medicação psiquiátrica.

“preparar comidinhas”, que “Mauro gostava de tudo arrumadinho e bem gostosinho”. Fazia questão também de dizer que ele, Mauro, gostava muito de uma mulher que “enche uma cama” e que “ele se preocupava com ela, não queria que ela emagrecesse”.

Mencionou estar longe do Mauro algumas vezes. “Ele está na fazenda”, dizia ela. Um dia, me disse que há anos ele esperava a viagem de núpcias para a casa numa cidade da região serrana e que “sempre programavam, mas não conseguiam ir”. Pergunto-lhe, então, se o casamento nunca tinha se consumado, e Lisandra diz: “não... estamos aguardando o momento certo!” O Mauro, voz muito presente no seu cotidiano, que sustentava uma nomeação de “esposa”, existia sim muito concretamente, mas só para ela. Era tão fundamental a sua presença e diálogo com ele, que quando, em alguns momentos, chegou a ouvir que ele teria ido definitivamente para a fazenda, entrava em desespero. Sofria muito com a suposta separação e eu não tinha a menor dúvida de que era preciso que ele (voz do) Mauro voltasse...

Lisandra parecia se sustentar pela posição imaginária de casada tendo encontrado modos de adiar, no real e também em sua construção delirante, o encontro com o sexo. Mas, a presença da voz – tanto do Dr. Rudolf quanto do ‘Mozão’ – davam uma existência a ela no mundo e um modo de se apresentar aos outros. Ela falava deles com todos. A presença maciça do Outro, neste caso, era organizadora. Não que não houvesse momentos de invasão pela presença da escuta alucinatória. Mas, especialmente a voz que se presentificava para ela como seu marido, lhe dava um lugar, uma nomeação: Lisandra era uma esposa. Tinha um marido. A voz, como presença que garantia um nome, tinha um lugar porque garantia outro.

Sabendo de meu modo de escutar – o que inclui a canção como recurso ao dizer- chega me contando (após um período desses de ameaça de desaparecimento da voz e já bastante aliviada), que o Mauro tinha voltado, que eles haviam conversado e que estavam programando outra viagem a serra. Pede para cantar em homenagem a ele. Lisandra escolhe a canção e aparece a versão cantada do lugar de importância que a voz do Mauro, em toda a sua consistência, tem para ela:

*My love, there's only you in my life
The only thing that's bright*

*My first love
You're every breath that I take
You're every step I make*

*And I, I want to share
All my love with you
No one else will do*

*And your eyes, your eyes, your eyes
They tell me how much you care
Ooh, yes
You will always be
My endless love⁷⁷*

Mas, se nem sempre é possível uma conciliação mais permanente com a presença das vozes, como fazer pequenos pontos de contenção para a voz que soa irrefreadamente, sem pausas, sem intervalos, sem pontos de parada?

Falando aos psiquiatras, Lacan (1967a) busca transmitir-lhes as contribuições da psicanálise diante dos ditos loucos. Retoma a questão do sentido da construção delirante e menciona a questão da angústia, o que traz consigo, como já vimos, as relações com o *objeto a*. Angústia na relação com um objeto ausente. Depois de uma apresentação mais geral sobre o *objeto a*, trata-o no âmbito da psicose. Nela, na psicose, o objeto não está ausente. Frisa a presença, quase que permanente, do *objeto a* no psicótico, como no caso das vozes que estão com ele. O psicótico não tem no *objeto a* sua causa (enquanto objeto extraído de suas relações com o Outro, ausência que nos põe a mover-nos). Ele, ao contrário, o tem demasiadamente à mão, como causa de si. Carrega, “sua causa em seu bolso”⁷⁸. Portanto, sem a extração do *objeto a*, o Outro não se barra. Como fazer, então, barragens no mar de presença vocal do Outro?

A não extração desse objeto provoca, em contrapartida, uma não separação do campo do Outro, da linguagem, tornando a realidade instável e fazendo com que a voz, enquanto objeto impossível de dizer, seja passível de ser desvelada.

⁷⁷“ My endless love” (Lionel Richie, 1981)

⁷⁸ Livre tradução de “tiene su causa en su bolsillo” (Lacan, 1977, p. 26)

A voz ganha assim o estatuto de objeto que retorna na psicose e não pode por isso ser totalmente separada do sujeito que a alucina.

(Munõz et. al., 2008, p. 86).

Os transbordamentos da psicose, o que fica em jogo quando “a presença do Outro” se faz sentir excessivamente e como a canção talvez se empreste como escoadouro para o “transbordo”⁷⁹, como pontos de ancoragem nesse mar vocal que por vezes o inunda, serão tratados no item que se segue.

3.4

Barragens no mar vocal de Outro: a canção e a métrica

Sem limites, o desatino espreita.
(Vieira, 2008, p. 97)

Como pudemos considerar no item anterior, quase que constantemente, a experiência do psicótico é marcada por um excesso. Se, na neurose, associamos a angústia a um vazio, com a psicose temos notícias de que a experiência de uma agonia dilacerante está ligada a um espaço permanentemente preenchido, sem mediação, intervalos ou pontos de parada. A já mencionada presença do Outro, de tão consistente, mesmo quando “desaparece”, pode causar estranhamento.

O manejo da psicose inclui, então, acompanhar os sujeitos psicóticos na “difícil tarefa de construir os seus próprios anéis através de materiais reciclados da cultura, transformando esses artefatos inusitados em formas de suprir e sustentar a relação com o mundo” (Munõz et. al., 2011, p. 87). Trata-se de encontrar, com eles, estratégias de alguma mediação, elementos que se emprestem para alguma refração de um gozo desmedido. Então, “a questão, quando o gozo perde o alinhamento fálico, é a de saber como improvisar um limite” (Vieira, 2008, p. 97).

O termo refração é aqui propositalmente utilizado. Vejamos então em que sentido. Refração, substantivo feminino, é o equivalente a uma “mudança da direção de uma onda que, geralmente sonora ou luminosa, passa de modo oblíquo

⁷⁹ Expressão de Estamira, personagem que dá título ao documentário de Marcus Prado e que Vieira (2008) cita a partir de transcrição da fala da personagem - uma senhora psicótica que vive no lixão na região metropolitana da cidade do Rio de Janeiro.

para um meio cuja velocidade de propagação é modificada”⁸⁰. Bem, não se trata de tomar o gozo, tal como concebido por Lacan⁸¹, como som ou luz, e nem, rigorosamente, como uma onda. Mas, as ressonâncias desse gozo ilimitado da psicose se propagam... Ressonâncias, estas sim, “modos de transmissão das ondas sonoras por um corpo”⁸². A clínica com a psicose deve incluir, portanto, algo que possa reorientar as ressonâncias desse gozo que não encontra fácil modulação. Como mar bravio, o invade em ondas que inundam a si e a seu entorno. Como então acompanhar alguma construção de barragens, de escoadouros, ou de simples pausas, para esse excesso? Como dar tratos a isso?

Cabe aqui dizer que, pensando no tratar, o tomamos como uma disposição para acompanhar o sujeito que já está em trabalho: num trabalho psíquico para se haver com sua singularidade e as dificuldades de situá-las num mundo pouco afeito às diferenças. É localizar-se “em torno de um jeito de intervir e inventar que respeita um fazer já em curso. Tratar é acompanhar, então, modos de fazer no social” (Vieira et. al., 2019).

Como há modos de fazer laços diferentes dentro do campo da psicose, talvez valha retomar a diferença mencionada, brevemente no item anterior, entre esquizofrenia e paranoia. Diferença essa pensada desde a psiquiatria clássica (Miller, 1981) e mantida nas proposições tanto de Freud⁸³ quanto de Lacan sobre a psicose. Não tomaremos, no entanto, tais diferenças do ponto de vista da psiquiatria, numa descrição dos fenômenos psicóticos pelos sinais e sintomas.

⁸⁰ Dicio – Dicionário on line de português. www.dicio.com.br/refracao

⁸¹ “Trata-se do modo lacaniano de situar a extrema ambigüidade do prazer na experiência analítica, feita de um dualismo paradoxal em que este e a dor, em seu fundamento, muitas vezes se situam em relação a um ponto em comum (o *objeto a* para Lacan)” (Vieira, 2008, p. 166). Na psicose, “**angústia do ilimitado**” (Vieira, 2008, p. 164, grifo nosso).

⁸² Dicio- Dicionário on line de português. www.dicio.com.br/ressonancia

⁸³ Miller (1981) retoma as considerações de Freud (1908), em cartas a Jung, onde ele (Freud) expõe a verificação de três modos de reorientação da libido: no primeiro, haveria êxito de uma repressão por retirada desta do mundo exterior, concentrando-se num autoerotismo, (tal como nos casos das Demências Precoces – termo krepeliniano, adotado por Freud quando não se utilizava da palavra parafrenias nas referências ao que, posteriormente fora denominado por Breuler, em 1911, como esquizofrenia). No segundo, haveria uma retirada da libido do mundo exterior, mas de modo a sofrer uma transformação para ser reprojetaada ao mundo. Estes seriam os casos de paranoia com conservação do senso de realidade. E o último, um fracasso parcial da repressão por retirada da libido do mundo exterior, incluindo o autoerotismo parcial como uma tentativa de compensação. Seria essa, para Freud, segundo Miller (1981), o caso de Demência Precoce Paranoide no qual ele, Freud, situaria Schreber. Como vimos, Lacan não preserva essa subdivisão tomando Schreber como caso paradigmático da paranoia.

Orientaremos-nos pelos seus modos de engendrar a linguagem, por sua relação com o corpo e com o Outro, enfim, por modos diferentes de estar na cultura (Vieira et. al., 2019). Soma-se a isso, o fato de que nos parece importante, como dissemos antes, entender esses modos singulares de se haver consigo e com a alteridade para que possamos orientar-nos e situar-nos nos modos de tratar. Essas diferentes formas de ser e de estar no mundo, dentro do que é tomado pelo estruturalismo lacaniano como psicose, estão postas de dois modos:

No primeiro, a paranoia - uma inflação de imaginário (Lacan, 1955-1956) que situa o eu do sujeito quase sempre no centro de suas relações com o mundo. “O eu torna-se não só o centro, mas a causa do distúrbio” diz Lacan (p. 128). O pensar se sobrepõe ao fazer e, em torno de um pensamento elaboradamente construído (o delírio), a sustentação de certezas quase inabaláveis. Esse “Outro absolutamente consistente, com o qual, tantas vezes tem-se que batalhar” (Vieira et. al., 2019, p. 12) é constantemente referido no discurso, que costuma sustentar uma crença fixa. Como nos indica Miller (2003) a maior questão do paranoico está no laço social e seu maior desafio é inventar novas relações com o Outro. No paranóico, a metáfora delirante costumeiramente cumpre o papel de alguma amarração simbólica substituta à metáfora paterna.

Na esquizofrenia, questões do corpo se impõem (Vieira e. al., 2019). Sem que a linguagem possa fazer sua inscrição (sem o registro do falo como significante), um gozo sem coordenação, tanto no corpo quanto no discurso. Dito de outra forma, sem que a linguagem outorgue um corpo, a sensação de corpo despedaçado comparece, e a linguagem, tomada por Lacan como órgão, fica como “órgão fora do corpo” (Miller, 1981, p.10). É o simbólico que faz do organismo um corpo. Onde a linguagem resvala, ali onde o discurso não se incorpora, o corpo perde sua unidade. Órgãos fora de uma referência estabelecida. Sem o significante-mestre que amarre o discurso, um enxame de significantes (Miller, 1981). Linguagem particular que “fala sozinha e se impõe com violência, uma violência sempre surgida como exterior, estrangeira. Uma estranha violência que, a despeito de sua crueza, não consegue morder, físgar o corpo” (Souza, 1991, p. 26). Um corpo de órgãos soltos; um organismo que não se faz corpo (Souza,

1991). Por muitas vezes, notam-se invenções psicóticas para fazer um corpo, ao menos para se ligar a um (Miller, 2003).

Em ambos os casos – tanto na paranoia quanto na esquizofrenia – o “gozo se encontra a deriva” (Miller, 1981, p. 28). No âmbito da neurose, onde a castração comparece para refrear o gozo, fazendo algum obstáculo a ele, o objeto do gozo fica guardado a certa distância (Miller, 2000) de modo que só nos aproximamos dele pelas bordas, circundando-o, ou intuindo sua presença por seus fragmentos. Na psicose, ao contrário, não há véu sobre o objeto, as bordas não estão dadas. É preciso construí-las, inventá-las. Algumas vezes, como vimos antes, será preciso extrair o *objeto a* do Outro para delimitar suas bordas, um tanto imprecisas.

“Toda formação humana tem, por essência, e não por acaso, de refrear o gozo” (Lacan, 1967b, p. 362).

Em torno da desamarração de um corpo e de uma linguagem que fica um tanto fora dele; “não podendo resolver os seus problemas de ser falante como todo o mundo” (Miller, 2003, p. 07), ou seja, não podendo contar com os discursos compartilháveis, tipicamente estabelecidos, o psicótico, em especial o esquizofrênico, se põe a inventar um.

O dito esquizofrênico, Lacan o considera como caracterizado pelo fato que, para ele, o problema do uso dos órgãos é especialmente agudo e que ele deve ter recursos sem o socorro de discursos estabelecidos, ou seja, ele é obrigado a inventar um discurso, é obrigado a inventar seus socorros, seus recursos para poder usar seu corpo e seus órgãos. (Miller, 2003, p. 11).

Sobre a invenção na psicose, Miller (2003) diz que esta se dá como resposta possível a “ex-sistência do órgão-linguagem no corpo” (p.12). Diante desta exterioridade da linguagem, algumas vezes, ele a inventa. No entanto, é também Miller que faz a ressalva de que nem todo sujeito psicótico se põe a inventar. O “traumatismo da linguagem” (p. 14) muitas vezes deixa marcas sem que se possa fazer muito com elas além de reconhecê-las - o que já não é pouco, visto que,

diante da perplexidade da psicose, nem todos se colocam em posição de reconhecer as suas.⁸⁴

Ainda que invenções não sejam possíveis para todos, Monteiro e Queirós (2006) sinalizam que, tanto analistas quanto as instituições de saúde mental voltados ao cuidado a psicóticos deveriam sustentar espaços chamados pelas autoras de “catalisadores do ato criacionista” (p. 117), tomados como “expedientes que podem ser aplicados na promoção de laços sociais, além de agir como possibilidade de extração do objeto, servindo de borda para o gozo invasor do Outro, provocando no sujeito um efeito apaziguador” (p. 117).

Tais efeitos apaziguadores da invenção psicótica não estão atrelados à dimensão do sentido. Miller (2003) sublinha inclusive que ela não privilegia nem o sentido e nem a comunicação. A possibilidade de incluir num fazer a dimensão do não-sentido, algo que prescindia, ainda que não inteiramente, da inteligibilidade, fora tratada por Lacan, no Seminário, livro três (1955-1956, p. 146), como o “*Unsinn*” : o que “está longe de ser uma pura e simples ausência, uma privação de sentido” . Lacan prossegue dizendo que o “*Unsinn*” fica como pano de fundo de todos os esforços do psicótico, seja em uma composição delirante, seja no que ele sustenta de contradição. O não-senso (*Unsinn*) é resto que sobra sem significação. É sem sentido, mas não é privação. Produz-se também e principalmente a partir dele. E, mesmo não sendo, muitas vezes, inteligível e não tendo, necessariamente, a intenção de comunicar, Lacan (1955-1956) nos alerta, que, apesar de uma particularidade impenetrável carregada pelo *Unsinn*, ele não nos impede que levemos “o sujeito a sério” (p. 148).

Isso que escapa, não só ao sentido, mas também a alguma ordenação, incide (ou comparece) nas relações do psicótico com a linguagem/discurso, mas também com o tempo. A erótica do tempo, ou seja, o que inclui um circuito pulsional entre o sujeito e o Outro na dimensão temporal, fora tratada por Miller (2000). Os argumentos do autor se concentram, em especial, na dimensão que dá ao analista

⁸⁴ Nas palavras de Miller (2003, p. 16), “o sujeito verifica ser a sede de fenômenos incompreensíveis para ele próprio. Depois, há um tempo para compreender do que se trata, o que é um tempo de incubação do delírio. Às vezes, isso não ocorre. Não chega a se cristalizar e o sujeito permanece na perplexidade.”

lugar de alguém que faz furo no tempo cronológico (no tempo absoluto em outros termos)⁸⁵. A surpresa da interpretação, a provocação de suspensões no tempo são mostras desse furo promovido pelo analista. Por princípio, a atemporalidade do inconsciente desde Freud. Desdobramentos do tempo na análise, efeitos da contingência e do corte. Mas, se o corte se empresta à surpresa no trabalho com quem está regulado (quase prisioneiro) de um tempo absoluto, como operaria em quem já tem, com o tempo, uma relação outra? Tratar-se-ia de manobrar o tempo da mesma maneira?

Miller (2000) chama-nos atenção para a temporalidade do gozo. Ele parte das analogias ao gozo sexual onde “o tempo está sempre em questão” (p. 32). Propomo-nos aqui, com Miller, fazer uso de tais aproximações antes de retornarmos à questão sobre como acompanhar, do lugar de analistas, o tempo na psicose.

“No homem, o ciclo do gozo é perfeitamente marcado” (Miller, 2000, p. 31). Tem-se no gozo fálico, um ciclo, ordenação de tempos, portanto. Além de localizável espacialmente, o gozo do lado masculino na partilha entre os sexos⁸⁶ “é escandido, até mesmo numérico, enumerável” (p. 31). Do lado feminino, na não localização absoluta do gozo no espaço, a tendência à “exigência de que na passagem do tempo o amor substitua o gozo” (p. 32). Há, portanto, na posição do feminino, algo de infinitização do tempo. Tempo não tão marcado, tempo mais fluido, menos ordenado.

Retomemos alguns pontos importantes: as ilustrações sobre o gozo e sua temporalidade no ato sexual são referências a posições na vida, não restritas, definitivamente, ao sexo. Modos de lidar (ou não!) com o que falta, com o que resta, com o que fica localizável ou nebuloso das relações - e nas “encarnações” do Outro que experimentamos com elas⁸⁷ - são decorrentes desses modos de

⁸⁵“ Do ponto de vista do sujeito suposto saber, o tempo não conta” . (Miller, 2000, p. 24)

⁸⁶ Mais uma vez lembrando que as posições masculina e feminina tratadas por Lacan no jogo do objeto fálico e nas proposições sobre o gozo e o “Outro gozo” não se soldam ao homem e à mulher respectiva ou necessariamente.

⁸⁷“ O Outro é portanto o lugar onde se constitui o eu que fala com aquele que ouve há sempre um Outro além de todo diálogo concreto, de todo jogo interpsicológico” (Lacan, 1955-1956, p. 316).

gozar. Gozo não mais restrito à descarga sexual, ao prazer do sexo, mas aos modos de se localizar diante das demanda e do desejo no jogo com o Outro (Lacan, 1972-1973; Miller, 2000). Algo que mistura, ambigualmente, prazer e dor; êxtase e angústia; vida e morte (Vieira, 2008) dando-nos notícias de excessos e restos das relações do sujeito consigo, com outros e com o mundo.

Vimos que sem o alinhamento fálico, sem a inscrição no corpo da metáfora paterna – lei que ordena também o gozo (Miller, 1981; Souza, 1991), ou alguma invenção outra que produza uma amarração substituta desta primeira (Miller, 2003; Munõz et. al., 2011), o gozo fica como barco solto no mar (Miller, 1981). Pontuamos ainda que esse gozo sem localização está ligado não apenas à posição do feminino, mas também à experiência psicótica.

Lacan (1972-1973) menciona a infinitude, marca desse “mais gozar”, como associada à presença do Outro. “O gozo do Outro só se promove pela infinitude” (p.14). Como já pudemos tratar, é a presença excessiva de Outro que comparece, na psicose, como angústia absoluta. Então, considerando que a infinitude, isso que fica sem clara delimitação, é o que marca estruturalmente a psicose e que o gozo do Outro, se promove diante de uma infinitização, podemos afirmar que na psicose, é o Outro quem goza; o psicótico fica como objeto de gozo de um “Outro absoluto” (Lacan, 1955-1956, p. 317; Lacan, 1972-1973. p. 15).

Diante desse excesso desordenado que extrapola, que inunda, Lacan (1972-1973, p. 16) diz que “será preciso que ali se ache uma ordem, e devemos dar um tempo antes de supor que essa ordem seja encontrável”. Trata-se de “improvisar um limite” (Vieira, 2008, p.97), ou de “reinventar. . . pontos de ancoragem para o gozo” (Monteiro & Queiroz, 2006, p. 118), de modo a acompanhar o psicótico em suas indicações de como estabilizar uma alteridade e assim também definir um eu (Miller, 2003).

Lacan (1972-1973) propõe o termo “compacidade” (p. 15) na discussão sobre ordenação. O delimita como o que é relativo a compactar, a tornar compacto. Assumimos, por nossa conta e risco, a associação que o termo nos causou: da “compacidade”, a “compassidade”: do compactar ao compassar. Pôr

em compasso. Na música, o compasso é o que define o tempo de execução de cada figura musical, sejam notas ou pausas. É o compasso que delimita uma métrica. A cada compasso, interposição de barras, divisões num tempo que deixa de ser desregulado. Na métrica, uma ordenação.

Nossa associação foi simplesmente por via homófona, nos levando a associar compacidade ao que poderia ser relativo também a compassos. Temos noção de que, em Lacan (1972-1973), compacidade é tomada a partir da lógica matemática/topológica, de modo bem complexo⁸⁸. Não temos a intenção de equivaler uma coisa a outra e assumimos aqui a proposição de um jogo de palavras, mas que nos serve para transmitir o que, dessa infinitização do gozo e do discurso na psicose, exige delimitação. Pelo jogo homofônico que fizemos, pensemos no tempo musical (o compasso) como operador de alguma ordenação.

Em música, métrica é duração, tempo portanto. Contagem numérica, só que de tempo. Insiste em nós a associação entre compacidade e uma contagem rítmica que, tomada uma a uma nas marcações de tempo determinadas por um compasso, faz uma série finita. O que propomos, então, é pensar na métrica das canções como elemento importante para a função de contenção do “desmedido do gozo no discurso” (Vieira, 2008, p. 96).

Na contrapartida a um discurso sem pausas, sem vírgulas e pontos, a canção com um texto ritmado. Ritmo que, por estrutura, implica interrupções. “Ritmo em que se inscreve a presença e ausência é a marca do corte que produz descontinuidade no continuum” (Lima, 2019, p.69).

Azevedo (2008) ressalta que alguma materialidade da música está na dependência de dois elementos que a constituem: o ritmo e a “altura sonora” (p. 94). A relação intervalar entre as notas que compõem a melodia e o ritmo que a sustenta são fundamentais para a configuração da expressão musical. Tomada a canção como recorte de nosso estudo, é na existência de uma voz ritmada e

⁸⁸ Pelo que podemos compreender, a compacidade se articularia a uma sobreposição de conjuntos infinitos que, quando justapostos, fariam uma série finita. A intenção de Lacan (1972-1973) parece estar, na metáfora matemática/topológica, na intenção de sobre o infinito do gozo, estabelecer alguma finitude.

entoada, ou seja, é na ordenação de um tempo e de uma variação intervalar que conduzem a voz, que a canção se realiza.

Diante do transbordante e desmedido gozo que Lacan associa ao discurso da loucura (Vieira, 2008), a dimensão de corte na voz/*objeto a* comparece, antes de mais nada, no ritmo do respirar (Vieira, 2018). De modo ainda mais evidente do que já o é na experiência do falar, a exigência de que se respire fica evidente no cantar. Falar exige que se respire. Cantar, um pouco mais ainda. Na respiração, cortes entre inspirar e expirar. Na emissão da voz no canto, o corte se faz pelas pausas implicadas no ato de respirar nunca, fisiologicamente, tão contínuo ⁸⁹.

Questões sobre como a música incide sobre o tempo também foram aventadas por Azevedo (2008, p. 95):

O que pode a música fazer quanto ao tempo? Ritmar o arritmico e a constância da pulsão? Regular, pelo movimento do circuito pulsional, a busca de apreensão do objeto voz? Como pensar o tempo na música, já que o ritmo, que marca e corta o tempo, lhe é de base? Para que (Outro) tempo a música pode levar?

Voltamos a afirmar que, ao menos no que se refere ao uso da música, em especial das canções na clínica da psicose, elas nos parecem levar para um tempo um tanto mais regulado do que aquele com o qual o psicótico tem que lidar: ou da aceleração maciça diante de uma demanda incessante do Outro, ou da letargia frente à perplexidade.

Miller (2000) pontua que esses fenômenos de aceleração e desaceleração do tempo podem ser atribuídos ao *objeto a* em suas manifestações, como resto que “encarna a inércia do gozo” (p. 67). No caso da psicose, esse sujeito sem barra precisa se haver com a consistência do Outro, de onde o *objeto a* não se separou completamente. Considerando que a arte se empresta para alguma absorção do *objeto a* e que, no caso do objeto voz, a música pode revesti-lo, o autor acrescenta:

⁸⁹“ É preciso interromper, aqui e ali, o fluxo do som para retomar a respiração. Toda a cosmologia da voz se vê, assim, apoiada num ideal de continuidade e não em sua realidade corporal (Vieira, 2018, p. 131).

A música não eclipsa o tempo como a pintura; ela depura o tempo, manobra o tempo. Ela substitui o tempo imprevisível do objeto a por um tempo regulado, ordenado, em tempo manipulado e ritmado (Miller, 2000, p. 68)

O psicótico vive uma “espécie de confusão, como uma inundação. Vale aqui a metáfora do mar. No mar é preciso fazer furo estabilizar um furo” (Maron et.al., 2011, p. 54), ordenar o tempo, fazer barragens para marés inundantes. Na infinitização própria da psicose, em especial nos casos de esquizofrenia, por vezes se observa a exigência de um “fazer contínuo” (p. 40) na busca de uma estabilização frente a esse horizonte sem fim.

Falaremos agora de um desses sujeitos artesãos. O seu fazer? Música.

Conto clínico - “É de som que se trata”

Edson tem longos anos de adoecimento e consegue se sustentar com alguma autonomia, e sem episódios de franca crise, já há muitos anos também. Ele está sempre às voltas com as palavras, inclusive no trabalho que, articulado por serviços de saúde mental que o acompanharam, conseguiu organizar. Ele vende livros. As palavras, registradas nas páginas das publicações com as quais trabalha, aparecem de modo muito desordenado em seu discurso. Frases de difícil encadeamento. Pensamento que vai em um fluxo ininterrupto. Talvez na tentativa de fazer-se entender, fale muito. Fala extensa, sem pausas, sem pontos de basta. Para fazer interrupções na fala de Edson, seu interlocutor também tem dificuldades. Demora-se a conseguir achar brecha para alguma colocação de nossa parte. Difícil seu falar contínuo deixar espaço para a voz do outro a quem se dirige, paradoxalmente, com muitas perguntas. É quase sempre com perguntas que ele evoca a escuta do outro. Mas, muitas vezes, elas parecem ser disparadoras de suas próprias respostas.

Edson tinha sido atendido por uma terapeuta ocupacional no serviço onde se tratava e com ela começou um trabalho de composição que incluía alguma delimitação de seu texto. Eles escreviam juntos e o combinado era de que não ultrapassariam um número x de páginas por atendimento. Duas estratégias de

limitação desse excesso transbordante da língua: o registro das palavras no papel, e a contagem destas no número de folhas/ espaços que elas ocupariam.

Sempre e espontaneamente, ele mostrava sua vinculação também com a música. Carregava permanentemente instrumentos musicais consigo e nestas convocações ao olhar e ouvidos dos outros, se dirigia a eles sacando um de seus instrumentos e improvisando algo num jogo musicado de palavras. Com a saída de sua técnica de referência do serviço (a terapeuta ocupacional que com ele emoldurava, em páginas, seu discurso), Edson passa a ser atendido inicialmente por uma musicoterapeuta residente, sob minha supervisão. Com a conclusão do período de residência desta, passo a escutá-lo.

Com Edson se aprende sobre o que se diz do trabalho de acompanhamento ao fazer do psicótico, no sentido a se emprestar também como depositário de seus endereçamentos. A instauração do espaço de escuta era o principal operador para que o seu fazer tivesse destino. Como ele já tomava o fazer música como habitual, recurso que ele encontrava mesmo quando sozinho, o que marcou uma diferença foi a especificidade do ouvido ao qual seu fazer se dirigia. Diante de uma musicoterapeuta/analista, assim pode-se descrever esse seu “ofício” :

Edson sacava seus instrumentos e, com eles, preparava um solo rítmico por onde sua voz ia passear. Na maior parte das vezes, escolhia um instrumento para ele e outro para mim, determinando inclusive a célula rítmica proposta. É fã de compositores como Tom Zé e Hermeto Pascoal e suas improvisações tinham clara inspiração nestes dois. Vale sublinhar o termo improvisação. Sobre a base rítmica que ele mesmo propunha, suas palavras iam se alinhavando numa sequência criada ali, naquele momento, sem que jamais se repetissem do mesmo modo, a não ser nos momentos em que esses improvisos eram gravados. Como tais gravações nunca aconteceram no trabalho comigo⁹⁰ as alusões a seu modo de

⁹⁰ Edson gravava seus improvisos em situações outras, como numa banda que formou com estudantes universitários que faziam base harmônica para os textos desconstruídos que Edson propunha de improviso. Ainda que gravados e, inclusive, publicizados em canais mídia eletrônica, nas apresentações do grupo quando “ao vivo” certamente algo se daria como inédito. A musicalidade de Edson e sua possibilidade de inventar a partir dos sons são tão “vivas” que dificilmente não se recolocam como alguma novidade a cada vez.

fazer com a música, postas aqui, são meramente ilustrativas, exemplos aproximados do que se dava no momento de sua *confecção* com os sons.

A métrica proposta por Edson era, quase sempre, uma seqüência simples, regular e pouco variável. Parecia funcionar como chão que ordenava os passos de sua voz. A voz ia encadeando palavras soltas e as cortando, desmembrando-as, até fazer do som seu extrato. Era uma desconstrução do texto extraindo sua polpa, a essência sonora da palavra. Por exemplo:

Sobre o ritmo constantemente percutido,



foi no bo - te co te co te co te co e co e co e co e co e co e co e co no bo

a palavra desmembrada: “Foi no boteco, teco teco eco eco no boteco teco teco eco eco...”. De minha parte, a posição de quem repetia o som partido das palavras (“eco...”) introduzindo por vezes algum intervalo melódico, outras só ecoando seus vocábulos. Mas era também, por uma virada rítmica, que se apontava um fim para aquela improvisação. Quando extensa demais, a intervenção era minha num



final ao qual ele respondia parando também. Parecia se divertir com o fato de alguém o acompanhar nas suas (des) construções de palavras. Não era em torno do sentido que se produzia. Era em torno da materialidade de um som que, tanto organizava pontos de intervalo quanto fazia laços, de voz a voz, entre ecos e contracantos. Se o resto da voz deve estar no que a desliga de seu suporte (Lacan, 1955-1956), algum suporte métrico e melódico talvez faça o caminho de descolamento desse objeto voz que tão maciçamente ocupa o psicótico.

No mar vocal de Outro, no infinito de real na psicose, algum recorte se faz necessário. Da dimensão infinita do mar, se faz alguma extração: se a água do mar está num copo, ou dentro dos baldinhos de crianças que ocupam a areia, têm-se um mar com bordas. Algo do trabalho de inventar seu canto ritmado faz bordas no seu mar. Dá solo por onde ele pode passear, eventualmente. Apresenta uma margem entre a fluidez sem pausas do seu mar/enchente de significantes e a areia,

elemento concreto, ponto de ancoragem onde pode se amarrar. A métrica do cantarolar inventado parece contornar a voz/*objeto a* sem calá-la. Assim, “É -d -son(m)” se trata.

4.

“O que está escrito em mim ficará guardado...”



Frase da Canção “O Caderno” – Toquinho (1985)

4. 1.

Lalíngua : fragmentos de vozes desenhando um corpo

Se o som é como vento, então não vai ficar parado, tampouco colocar pessoas e coisas em seu lugar. O som flui, como o vento sopra, por caminhos sinuosos, irregulares, e os lugares que descreve são como turbilhões, formados por um movimento circular *em torno*, em vez de uma localização fixa dentro.

(Ingold, 1948)

No final do capítulo anterior, nos propusemos, com Edson – nosso artesão de sons, a sublinhar um fazer com a canção que tenta a reordenação de um movimento pulsional irrefreado, movimento este que toma o corpo e o discurso na psicose. Sons em fragmentos. Menos ordenados pelo sentido e mais amarrados pela sonoridade. A sonoridade da língua que atravessa o corpo, antes de qualquer ordenação discursiva, aproxima-nos do conceito lacaniano de *lalangue*.

Em português, alíngua ou lalíngua, duas versões para *lalangue*. Campos (1989) comenta que a primeira destas duas traduções possíveis da palavra, não lhe parece a mais compatível com as intenções de Lacan ao cunhar o termo. Como diz o autor, o prefixo *a* sugeriria uma negação da língua e, justamente, é o contrário disso o proposto por Lacan. Ao invés de privação da língua, “é antes uma língua enfatizada” (Campos, 1989, p. 14). Ou, tomando, emprestado as palavras de Ingold (1948, p. 210) que, poeticamente, abrem essa seção, tratar-se ia de “turbilhões, formados por um movimento circular [do som] *em torno*”. Não é ausência, nem timidez da língua. É, ao contrário, turbilhão de sons.

Mantendo a crítica à escolha de utilizar, na tradução para o português, o termo alíngua, Campos (1989) retoma a etimologia de *lalangue*: “Lalia, lalação; derivados do grego laléo, têm as acepções de "fala", "loquacidade", e também por via do lat. lallare. verbo onomatopaico, ‘cantar para fazer dormir as crianças’” (p.

14)⁹¹. Também sobre o termo, Vieira (2018) diz que, em francês Lacan ainda utilizou *la lalange* para fazer que o uso desse segundo fosse “o mais perto possível da lalação” (p. 160). Seguindo essa mesma lógica, a de trazer para o termo proximidade à lalação, optaremos por utilizar lalíngua, que carrega, na própria sonoridade da palavra, efeitos maiores de ressonâncias, de continuidade e não de corte – coerentes com a proposição lacaniana de uma língua na qual o sujeito ficaria inicialmente submerso. Como vemos, já na origem do termo, lalíngua associa-se a algo da esfera do sonoro/musical.

Lalíngua: a língua pensada na materialidade da experiência sonora de um dizer, que banha inicialmente um ser. Voltemos à metáfora do mar: ao nascer, o bebê está em uma imersão de vozes da “língua dita materna e não por nada dita assim” (Lacan, 1972-1973, p. 148). Vozes da língua mãe. Algo do timbre da voz desse outro (quase sempre a mãe, mas não exclusivamente ela), algo de sua entonação, das modulações de seu dizer vão atravessando o bebê por ressonância⁹². As ressonâncias desse “mar/mãe” (que aqui encarna a imensidão do Outro ainda sem definição, sentido ainda como uma presença) vão reverberando no corpo do bebê, antes que ele o tenha sentido como tal. A vibração de uma voz (a da mãe) encontra ressonâncias num ‘corpo’ (o do bebê). Esse som - fenômeno físico, resultado de ondas sonoras que são recebidas tátil e auditivamente, é material de lalíngua .

Na acústica da voz, a linguagem pode ser pensada, então, como aquilo que ressoa num corpo, atravessando-o (Vieira, 2018, p. 103). Essa leitura de lalíngua como reverberações anteriores às marcações de um corpo contornado como tal; as metáforas do mar - que tanto ajudam a transmitir essa ideia de imensidão sem bordas na qual o bebê está imerso -, e a hipótese de que, paradoxalmente⁹³, há

⁹¹ Mantivemos a citação literal do texto de Campos (1989), de modo que “lat.” aparece assim abreviado no original e, fica claro no sentido da frase, referir-se a “por via do latim lalare”. Também, por fidelidade ao texto de Campos, as palavras em outras línguas, tanto no latim quanto no grego foram mantidas como escritas pelo autor, sem o usual itálico para referir palavras em línguas estrangeiras.

⁹² Lembrando que usamos aqui ressonâncias como o relativo ao fenômeno físico que faz vibrar um corpo sobre o outro. Ver página 115 (referências em nota 82). Para as discussões das ressonâncias do “último Lacan” sobre o campo lacaniano, ver Miller (2011).

⁹³ Sobre o paradoxo, se poderia expô-lo assim: trata-se de ressonâncias, portanto de ondas sonoras de um corpo que encontram vibração em outro. Mas, em um primeiro momento, não há corpo no bebê, há organismo. Como dissemos lá no item 3.3, sobre o objeto voz na psicose, Miller (1981) retoma o quanto é a linguagem que faz, pela inscrição no corpo, a passagem de organismo a esse

uma vibração/ressonância que vai desenhando um corpo que não estaria outorgado como tal antes disso, é muito marcadamente - para usar um significante que está no âmbito dessa discussão- apresentada e sustentada por Vieira (2018, pp. 103; 130-132). Para citar apenas duas das muitas indicações dessa idéia nas produções do autor, podemos entender, com ele, que esse real - mar onde se está mergulhado, é “falante”⁹⁴ (Vieira, 2018, p. 128). E, “se a melhor maneira de calar nosso falante é falando, a melhor maneira de ouvi-lo é por suas ressonâncias” (p. 131). Por razões óbvias, nós incorporamos esse modo de tentar transmitir que o som participa, de maneira muito contundente, do que será experimentado como corporeidade e do que, também a partir dele (som da voz), pode emergir como um corpo com todas as suas percepções.

Então, vejamos com mais calma por que caminhos a leitura que propomos se faz: no jogo entre o bebê e o Outro, há um tempo em que ele (bebê) ainda não se percebe como separado daquilo que o inunda (o tempo de indiferenciação apontado Freud, 1925). Tempo ainda de indefinição de fronteiras, mas de submersão no “falatório” (Lacan 1975-1976, p. 14). Ainda sem dentro e fora, sem sujeito e Outro, sem eu e mundo. Para Ruth Gorenberg (2016; 2017)⁹⁵ o Outro precisa ser “fonetizado” para poder existir. Ao mesmo tempo, o bebê também é “fonetizado”, nesse jogo que pode ou não se configurar como separação/comunicação. Essas ressonâncias da língua entram, perpassam o bebê. Em algum momento, elas produzem ecos. Fisgado pela voz, o bebê começa a repetir (Vieira, 2018, p. 131). Quando, em resposta a esse atravessamento da língua materna, o bebê responde com balbucios está em seu “monólogo primordial” (Lacan 1962-1963, p. 297). É um monólogo, porque, como já pudemos apontar anteriormente, não tem, por certo período, intenção de comunicação. Mas sempre envolve uma alteridade, alguém que o invocou.

outro status. É preciso haver uma apropriação para que o corpo seja corpo, para que saia da condição de puro organismo. Lacan (1962-1963, p. 276) explicita isso de um outro modo quando diz: “O corpo é uma coisa qualquer e não é nada. Mas, assim mesmo, é uma coisa que se localiza no espaço por algo alheio às dimensões espaciais”.

⁹⁴ “falante” no sentido de barulhento.

⁹⁵ Em entrevista à CLIPP - Clínica Lacaniana de Atendimento e Pesquisa em Psicanálise - Buenos Aires, 15 de setembro de 2017 - mas em referência a seu livro “La Música de Lengua” (Goldemberg, 2016). Disponível em: <http://uqbarwapol.com/clipp-entrevista-com-ruth-gorenberg/> acesso em 07/11/2020.

É nessa experiência com as reverberações da voz, num fazer com elas sem endereçamento ao Outro, que encontra-se a língua. A rigor, essa linguagem particular (a língua) é sem endereçamento porque o Outro ainda não se constituiu - ao menos não para ele, o bebê - mas, ela se desenvolve num regime de alteridade. Ainda que com as neblinas de uma indefinição, há uma presença que pode ser alteritária. Uma área - entre o bebê e sua mãe/mundo - paradoxal, que conta com uma presença ainda sem contorno⁹⁶. É a partir da voz que o bebê começa a contornar o Mar/Mãe, desenhando, com sons, as primeiras bordas entre ele e o mundo. Primeiro, a submersão no mar vocal que o banha; depois, a lalação de língua, o gozo na voz, sua voz ressoando em resposta a uma presença (Vieira, 2018, p. 131). Num tempo seguinte, incorpora-se a voz (Lacan, 1962-1963, p. 301)⁹⁷. Balbuciando, o bebê incorpora a voz, começa a fazer fronteiras, ainda que fluidas; aprende a boiar... não se está mais inteiramente submerso no mar de gozo.

O sujeito quando chega ao mundo, a criança, o bebê, tem uma possibilidade amplíssima de emitir todo tipo de sons, que é infinita e, no entanto, há um momento, quando se incorpora à linguagem, em que sofre um tipo de amnésia, há uma perda dessa memória para que seja introduzida a linguagem do Outro; isso é a fonetização. (Goremborg, 2017, s/p.)

A pulsão invocante pode, então, começar a se desenhar, até que complete o circuito do ouvir, ser chamado e chamar (Vivés, 2009, p. 330). Ainda assim, as fronteiras pela voz não estão garantidas por si. Faz-se necessário, ao longo da vida, estratégias de reavivamento das bordas diante dessa infinitude. Para alguns, quase nunca. Para outros, quase sempre.

⁹⁶ Neste aspecto Lacan e Winnicott encontram-se bastante. Para Winnicott, o objeto transicional, que ajudará ao bebê a separar-se de sua mãe (da presença encarnada por um alguém que cumpre essa função), só acontece porque há um tempo anterior de indiferenciação (o primeiro tempo do objeto - Winnicott, 1971; 1997). O próprio Lacan cita o psicanalista inglês nas suas considerações sobre o objeto a (Lacan 1962-1963, p. 356), mas aqui estamos ressaltando as aproximações entre os autores com referência a um período anterior à consolidação do objeto (tanto o objeto a lacaniano, quanto o objeto transicional winnicottiano). Ambos tratam de um tempo anterior a isso que faz corte entre o bebê e sua mãe, aqui encarnando o Outro, ou, mais nos termos winnicottianos, o mundo. Sobre transicionalidade e música ver Bárbara (2005).

⁹⁷ Sobre a incorporação da voz Lacan (1962-1963, p.301) utiliza-se do exemplo de uma espécie de molusco, a dáfnia (conhecida como “pulga d água”), que, quando introduz partículas de areia pelo orifício estato-acústico (o utrículo, como menciona Lacan), passa a precisar delas para seu equilíbrio, as tendo trazido de fora. Dito de outro modo há um marco da incorporação disso que veio de fora e que, uma vez incorporado, já não se pode mais estar sob outro regime que não o “com ele”. É disso também que se trata na incorporação da voz. Ela, a voz, “não é assimilada, ela é incorporada”, (p. 301)

Aproximamo-nos, assim, do que Lacan produziu na última fase de seu ensino (1975-1976). Márcia Zucchi (2015) chama-nos atenção sobre o quanto, na intenção de se debruçar sobre o que enlaça corpo e língua, Lacan propõe alguns conceitos neste período - dentre eles, lalíngua e letra litoral - que vêm balizar, de modo todo particular, o que vai se desenhando no fazer um corpo, pelas reverberações de um gozo, nem sempre tão separado da linguagem, mas nunca inteiramente recoberto por ela.

Sem deixar de preservar as marcas do estruturalismo em seu percurso, Lacan parece manter a preponderância dos atravessamentos da fala do Outro (encarnado em outros) sobre a constituição do ser/sujeito. No entanto, recai sobre os atravessamentos da fala uma nova tônica. O termo *falasser* – tradução do original em francês *parlêtre*, criado por Lacan - indica conjunção de *parler*/falar com *être/ser*⁹⁸, que o próprio autor diz ser algo como um “falatório” (Lacan 1975-1976, p. 14). Falatório, como dissemos acima, enquanto a presença de sons que, muito antes de serem revestidos por sentidos, atravessam o corpo e mobilizam pulsões⁹⁹. Retomando a frase “as pulsões são, no corpo, eco do fato de que há um dizer” (Lacan 1975-1976, p. 18), podemos supor que elas já são um fazer sobre isso que reverberou pelo atravessamento da língua. Num tempo meio mítico, há uma presença da voz (e do olhar, não nos esqueçamos) que põem o circuito pulsional para girar, podendo ele se completar ou não.

Algo desse circuito, o pulsional, inclui esse falatório e é, em alguma medida, também por ele mobilizado. Portanto, o material sonoro que poderá (ou não) vir a constituir uma fala e que mobiliza, no corpo, ecos dos sons que “como o vento circundam o bebê” (Ingold, 1948, p. 210), é o que Lacan toma pelo termo lalíngua.

A linguagem, sem dúvida, é feita de lalíngua . É uma elucubração de saber sobre alíngua. Mas o inconsciente é um saber, um saber fazer com alíngua.

⁹⁸Ver nota do tradutor em Lacan (1975-1976), p. 14.

⁹⁹Entram no corpo especialmente pelo ouvido, orifício que não se fecha (Lacan, 1975-1976), mas não só por ele.

E o que sabe fazer com alíngua ultrapassa de muito o que podemos dar conta a título de linguagem. (Lacan, 1972-1973, p. 149).¹⁰⁰

Lalíngua, uma língua do gozo (Zucchi, 2015). Motores sonoros para a circulação da pulsão. Sobre as discussões em torno da proposição lacaniana sobre lalíngua, e o que, com elas faz aparecer diferenças entre características do início e do fim do ensino de Lacan, Miller (2012) mostra, de maneira esquemática e bem elucidativa, o que difere esses dois tempos. Num primeiro, os termos: fala, linguagem/língua e letra dão indicações do quanto Lacan se orientou pelo lugar estruturante da fala e pela função da linguagem na releitura da obra freudiana a que se dedicou. Mais próximo de uma transição, a marcação das leis da linguagem (metáfora e metonímia) sobre a fala em seu escrito “A instância da letra no inconsciente e sua razão desde Freud” (1957). Já na parte final de seu ensino, as palavras: *l’apparole*¹⁰¹, lalíngua e lituraterra guardam correspondências com as primeiras: a fala // *l’apparole*; a língua/lalíngua¹⁰² e letra/ lituraterra. Ainda que reconhecendo as ligações entre elas, Miller chama-nos atenção para o quanto os últimos termos destacam a nova perspectiva lacaniana: a provocação para o esvaziamento do sentido. “Eis o que se desloca quando passamos da linguagem [língua] para lalíngua” (p. 10).

“O fenômeno essencial do que Lacan chamou lalíngua não é o sentido – é preciso se dar conta disso –, mas o gozo” (Miller, 2012, p. 11). Retoma-se a dimensão da pulsão e não da significação. No entanto, a pulsão não mais “a partir do modelo de comunicação intersubjetiva” (p. 11), ou seja, não mais como o que mobiliza a demanda. Com lalíngua, a pulsão (que, como vimos, vai estar sempre em certa proporção atrelada à fala, uma vez que é também mobilizada por um dizer), não está posta como uma fala dirigida a um Outro. Ela é mais um

¹⁰⁰ Apesar de nossa opção de manter o termo em português lalíngua, como trata-se de uma citação literal, mantivemos tal como ela foi apresentada na obra referida.

¹⁰¹ Miller (2012) comenta o porquê de *l’apparole* ser grafado com um p duplo. Ele diz de uma intenção de aproximar essa fala (la parola) a um aparelho (appareil). *L’apparole* trata-se de um appareil de la parola. Uma fala esvaziada de sentido, uma aparelhagem de gozo (*l’apparole*), movida pela lalíngua. Aqui no texto da tese, usamos – depois dessa referência primeira – a tradução do termo em português (aparola) como proposto por Elisa Monteiro, responsável pela tradução do texto de Miller para o português. Disponível em: http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_9/O_monologo_da_aparola.pdf

¹⁰² Na tradução do texto citado, a palavra usada na oposição à lalíngua é linguagem. Mas, para transmitir com mais clareza do que se trata, permitimo-nos trazer a oposição língua/lalíngua, entendendo que Miller não usa o termo linguagem como “campo”, mas como a língua com a qual iremos nos comunicar.

monólogo; não tem claro endereçamento a um Outro. Lalíngua, a língua de aparola, não se empresta ao diálogo, portanto. É o momento dos balbucios. Aparola, enquanto balbucio, é fala em si, para si. Lalíngua, língua para a mobilização de um gozo particular; é o esboço de um primeiro conjunto de ecos da língua, que podem favorecer a reordenação futura desse mesmo gozo (Miller, 2016).¹⁰³

Como já pudemos descrever e, inclusive ilustrar com os contos clínicos distribuídos ao longo da tese, o psicótico endereça-se ao Outro, tenta situar-se nele, construir nele um lugar para si. Por vezes até constituir seu Outro. Se não vive essa falta de endereçamento absoluto e radical por todo o tempo¹⁰⁴ observa-se, na clínica com psicóticos, tratos à língua que não são, necessariamente, destinados à comunicação.

Alíngua¹⁰⁵ serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação. É o que a experiência do Inconsciente mostrou, no que ele é feito de Alíngua, essa alíngua que vocês sabem que eu a escrevo numa só palavra, para designar o que é a ocupação de cada um de nós, à língua dita materna, e não por nada dita assim. (Lacan, 1972-1973, p. 148)

Da “ocupação de cada um de nós à língua materna” (Lacan, 1972-1973, p. 148) à ocupação da língua materna em cada um de nós. Relembrando questão mencionada em capítulo anterior, o esquizofrênico testemunha, com seus órgãos, um estado nativo do sujeito (Miller, 1981): a experiência de sermos submetidos primeiro, a imensidão desse mar de real; depois a possibilidade de o parcializarmos – fazermos gotas de mar - pelas reverberações dos sons que nos circundam, é ponto de partida comum a todos. Para todos, antes de que a língua nos desse mensagens decifráveis (ou, antes que pudéssemos decifrá-las), os sons de lalíngua deram sinais de um mundo ao redor e concentraram seus vestígios em algumas partes do corpo.

¹⁰³ A radicalidade dessa experiência, segundo Miller (2012) estaria no autismo. "A aparola não tem por princípio o querer-dizer ao Outro ou a partir do Outro" (p 13).

¹⁰⁴ Poderíamos reconhecer uma imersão em alíngua nos estados catatônicos da psicose, por exemplo, mas não poderíamos dizer que o psicótico, por estrutura, ficaria regido por essa língua primordial, ou por essa fala sem endereçamento, permanentemente.

¹⁰⁵ Mais uma vez, mantemos aqui a citação literalmente, ainda que alíngua não seja o termo por nós adotado na escrita.

Portanto, em algum momento esquecido nos neuróticos, todos nós já tivemos essa experiência de atravessamento, no corpo, da língua. Todos já ouvimos e sentimos ressonâncias de lalíngua, que ainda comparecem em nós, inclusive nas afetações dos sons sobre cada um ao longo da história, sem que sequer, imaginemos ter sido este um percurso anterior.

De outro modo, e tentando certa costura do já exposto até aqui, o que podemos dizer é que a teoria lacaniana sobre o *Objeto a* diz, dentre outras coisas, de uma presença do Outro, “um chamariz” (Lacan, 1963, p. 70) em seu elemento mais básico: a voz. O *objeto a* (tratado aqui na sua versão voz), “é a única testemunha de que o lugar do Outro não é uma miragem” (p. 70). A teorização sobre lalíngua diz de experiências com sons que, tátil e auditivamente recebíveis, reverberam sobre o corpo, antes que ele se defina assim: contornado, delimitado, separado do seu mar/mãe de origem. Fomos todos, portanto, banhados por ondas sonoras que, após fazerem contornos mínimos sobre o corpo, após abrirem o caminho para lalação, podem, então, deixar a voz como resto. Restos de lalíngua que compuseram nossa fala e que ainda habitam nossos sotaques.

Aqui vale fazer uma referência aos pontos de semelhanças (e também de possíveis diferenças) entre lalíngua (em especial naquilo que de essencialmente sonoro a constitui), e a noção de “banho/envelope sonoro” de Didier Anzieu (1989, p. 171). Bem caro aos musicoterapeutas, o conceito de “envelope sonoro” seria relativo aos sons que envolvem o bebê, em especial os sons da voz da mãe, em seus endereçamentos a ele. Estes banhariam o corpo do bebê, apresentando, a ele, um contorno também pela via da recepção tátil dos sons. Por “Eu-pele”, Anzieu (1989) define todo o invólucro corporal que contorna um corpo, corpo esse que ganharia unidade a partir dessa relação com o outro, em especial pelo “envelope sonoro”.

Essa sempre foi nossa leitura das proposições de Anzieu em “Eu-Pele” (1989). Líamos o “envelope sonoro” como o banho de sons que vai dar um contorno ao corpo, pelas afetações destes sobre a pele, essa, um invólucro corporal. Dito assim estaríamos tomando a pele como um órgão dado, que seria erotizado pela voz materna, *vivificado* pelo banho sonoro recebido pela superfície do corpo. Se assim o for, apesar das muitas semelhanças entre as argumentações

de Anzieu com o conceito de lalíngua em Lacan, haveria uma diferença fundamental: o “envelope sonoro” (Anzieu, 1989) corroboraria para uma unidade corporal, que, por sua vez, seria fonte constitutiva do Eu. Para Lacan, depois de todas as referências feitas, podemos concluir que lalíngua marca os corpos os traumatizando, os marcando com “barulhinhos”, o que se constituirá como linguagem e que vai fundar o Inconsciente; começar a tirá-lo de um nada, paradoxalmente marcante; lugar de desordem absoluta, de excessos ruidosos (Vieira, 2008). No entanto, nos interrogamos se não fizemos uma leitura equivocada do conceito de Anzieu, pela própria complexidade de absorção dessa ideia de que o que vemos como um corpo no bebê, ainda não o é. Depois de toda a nossa leitura sobre lalíngua e tendo incorporado, em nós, essa idéia um tanto metafísica da constituição subjetiva, desse “estado nativo do sujeito” (Miller, 1981), nos propomos a retomar, em momento futuro, a interlocução entre os autores. É possível, que eles se aproximem mais do que nos parecia a princípio. Essa retomada de Anzieu em seu diálogo com Lacan, não nos foi possível por ora. Como se constitui o envelope sonoro e se haveria um trabalho, neste encontro do bebê com o Outro, para constituir uma pele (e não apenas fazer vibrar um invólucro que ele supostamente já possui), ficam para nós como questões. De qualquer modo, o que podemos dizer, por ora, tomando Lacan¹⁰⁶ e as construções sobre lalíngua como referências para ler Anzieu (1989), é que o envelope sonoro não é um dado; ele se constitui não só pelo que o bebê recebe do outro, mas também por suas próprias vocalizações (Vieira, 2018).

Sublinhando a ideia do real como esse ponto de origem comum a todos, lugar de desordem absoluta, de um “afluxo incontrolável de estímulos” (Vieira, 2008, p. 14), vale lembrar que a linguagem – uma vez incorporada – incide sobre ele. “A linguagem está ligada a alguma coisa que no real faz furo. É por essa função de furo que a linguagem opera seu domínio sobre o real” (Lacan, 1975-1976, p. 31). Faz-se, como diz Lacan, um esvaziamento desse real. A linguagem o morde, o come. A linguagem está, assim, posta por sua função – a de atravessar a densidade desse *mar* (Lacan, 1975-1976).

¹⁰⁶ Considerações sobre lalíngua em Lacan (1972-1973) e Lacan (1975-1976).

Essa função de fazer furo no real, de esvaziá-lo, opera, como também já pudemos ver, no campo da neurose. A experiência na psicose é diametralmente oposta. A linguagem não consegue fazer furo no real exatamente. Ele fica maciço. Mesmo no campo da neurose, aonde a linguagem operaria furando e cerzindo, em torno do furo, o real, não estamos inteiramente protegidos de que encontremo-nos com ele em certos momentos da vida. Em certas ocasiões, cercadas de muita angústia, podemos nos deparar com obliterações desse furo. Esse “centro incógnito” (Lacan, 1964) fica sem bordas. Nestes momentos estaremos, novamente, diante da imensidão do mar, não recoberta inteiramente pelo sentido.

Dos três termos apontados por Miller (2012) como indicadores, no último ensino de Lacan, do quanto ele se volta ao esvaziamento do sentido e à afirmação de um gozo que sempre resta, falta-nos tratar do último: *litureterra* (Lacan, 1971). Depois de já ter mencionado a letra como equivalente à materialidade do significante (Lacan, 1957) e também ao que, como lixo, poderia ser tomado como resto, como algo a se descartar (Lacan, 1966), o autor retoma o termo (letra) em sua dimensão de litoral: o que tem função por desenhar algum limite, ainda que não rigidamente posto. Situada no real (e não mais atrelada à tarefa de simbolizar), a letra pensada a partir de *Litureterra* (1971) aproxima-se mais das marcas, traçados, modos de ordenação daquilo que não encontrará representação possível¹⁰⁷.

A partir da visão aérea da planície siberiana e do quanto, vista do alto, se destacavam, pelos reflexos, as rasuras, os traçados que fazem a terra, rede feita de sulcos que marcam a superfície, Lacan (1971) propõe (re) pensar a letra .

Rasura de nenhum traço que seja o de antes, é o que faz terra do litoral. *Litura* pura é o literal. Produzi-la é reproduzir essa metade sem par em que o sujeito subsiste (. . .) Entre centro e ausência, entre saber o gozo, há litoral e que só vira ao literal quando essa viragem passa tomar o mesmo a todo instante (. . .)

O que do gozo se evoca para que se rompa um semblante, é o que no real se apresenta como escavação (Lacan, 1971, pp. 24 e 25).

Lacan (1971) comentando o trocadilho que lhe ocorrera (*Litura*, a partir de *Literatura*), parece se ocupar da questão da escrita se perguntando se a literatura

¹⁰⁷ Ver Porto (2018); Caselli (2018).

seria mesmo a “acomodação de restos”. Retoma suas próprias observações sobre o conto de Poe (“A Carta Roubada”, 1844), sublinhando, mais uma vez, o que dele se pode extrair da diferença entre “a letra do significante que ela carrega”, e sublinha que a letra, em sendo “primária”, “faz furo no saber” .

Márcia Zucchi (2015) nos ajuda a costurar lalíngua com letra/litoral quando explicita que em 1974, em uma conferência em Roma denominada de “A Terceira”, Lacan trata lalíngua como “depósito de línguas” e diz, tal como se refere à letra em Lituraterra (Lacan, 1971), que “se depositam como restos do ravinamento produzido sobre o corpo pelas línguas prévias que envolvem a vida de um falante” (Zucchi, 2015, p. 86). Tanto lalíngua quanto letra litoral fazem referência, portanto, a essa escavação da língua no corpo. Dizem do que, da sonoridade, ressoa sobre o corpo (lalíngua) deixando-o com um traçado, uma escrita (letra). Escrita da voz no corpo.

Para concluir, relançamos nossas perguntas: como a arte poderia “escrever o jamais dito” (Caldas, 2013, p. 01)? Como a vocalização que está implícita no ato de cantar retomaria um acontecimento original de ordenação vivido pelo sujeito? A sonoridade da língua e as reverberações no corpo que ela atualiza, dariam consistência ao corpo? Como o som, o corpo e voz se mobilizam na canção e que efeitos eles, conjugados por ela, teriam na reescrita de um mapa pulsional? Que novos ravinamentos no corpo a sonoridade da canção pode promover? Seria possível atribuir alguma escrita, no corpo, a partir do que os sons deixam de rastros da letra litoral e de lalíngua?

Se, “a música compromete o ser -falante (*parlêtre*) no tanto que o eco de lalíngua , o afeta” ¹⁰⁸ (Idiart, 2011, p. 125), talvez os registros não apagáveis dos sons sobre o corpo, sejam pistas dos caminhos por onde a canção pode ressoar, retomando, inclusive, o tanto de pulsão que ela carrega. No item seguinte, desejamos sinalizar que a canção pode mobilizar, no ato de cantar, uma escrita no corpo, não sem as sonoridades da voz.

¹⁰⁸ Livre tradução do original: La música compromete al ser-hablante (*parlêtre*) en tanto eco de *lalengua*, lo afecta” (IDIART, 2011, p. 125)

4.2

O que se escreve com a voz que canta

Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som.

(Clarice Lispector, 1973)

A escrita: um saber fazer com a letra (Vieira & De Felice, 2018), conjugado às ressonâncias de lalíngua (Monteiro, 2012). Escrita como artesanato, um modo de traçar, um fazer com as marcas. Um escrever que faz registro, que corporifica. Uma escrita não necessariamente para ser lida (Lacan, 1972-1973). Um “desde sempre” (Barros, 2000, p. 07) do qual o discurso pode ser seu efeito (Lacan, 1972-1973). Antes de querer dizer, a escrita é aqui tomada como um modo de fazer ser. Deste ponto em diante, interessa-nos a dimensão da voz sobre essa escrita.

O cantar como ato, que ressoa sobre um corpo. Corpo este que, na psicose, por vezes precisa ser retomado. O cantar, a experiência de um corpo que dá voz a uma canção e um certo saber fazer com as sonoridades, passam a ser elementos para a nossa discussão.

Convidamos o leitor a mais um recuo antes de avançarmos concretamente no que, do cantar, faz escrita, uma vez que é importante sinalizar nossa impressão de que, também nos estudos sobre a música, tenha havido movimento semelhante do feito por Lacan entre o significante e a letra (Vieira & De Felice, 2018). Explicar-nos-emos com mais calma: se, conceitualmente, o ensino de Lacan parte da prevalência do simbólico, em torno de discursos (organizados por uma cadeia de significantes), que fazem laços, ainda que não se emprestem nunca para plena significação; e se esse percurso desdobra-se, ao final do ensino lacaniano, para a localização de marcas no corpo de um gozo não representável (a letra/litoral), no campo da música alguns estudos sugerem um desdobramento da ênfase na música em si, para a ênfase na sonoridade.

Verificamos que estudiosos da musicologia/etnomusicologia, da antropologia da música e do campo das letras fizeram percurso semelhante entre

algo ordenado e regulado por sons e silêncios encadeados (a música) para a teorização dos efeitos dos sons em sua materialidade, sem tantas interconexões com o sentido. “Da música ao som” (Solomos, 2015), tal como “Do significante à letra” (Vieira & De Felice, 2018)

É importante sublinhar que a verificação desse deslocamento conceitual, nas ênfases dadas ao que escapa ao sentido - tanto no campo da psicanálise quanto no campo da música - não fazem nem o encadeamento entre significantes (e os efeitos de sentido que deste pode advir), e nem a música (enquanto entrelaçamento de sons e silêncios) caírem em desuso algum. Tanto a fala endereçada - com seus tropeços, lapsos, engasgos, extrapolações, emoções e silêncios - é material de trabalho e de estudo do analista, quanto a música, em todo o esplendor de sua forma, continua sendo um dos materiais de trabalho de músicos/musicoterapeutas e é expressão cultural em sociedades e culturas várias. Não se trata de presumir que o trabalho - tanto no campo da psicanálise quanto da música/musicoterapia - deva prescindir do discurso e/ou da organização formal da música. Trata-se de promover uma abertura a isso que, nem sempre e nem para todos, estará posto de modo tão encadeado. Ou ainda, abertura para aquilo que, mesmo num contexto encadeado, escapa a ele.

Solomos (2015, p.55) se pergunta sobre o que exatamente significaria essa proposição da “música ao som”. Sublinha a relevância com que o som foi tomando, ao longo do tempo, não apenas nos estudos sobre a música, mas na produção da música em si. “Estamos em vias de passar da cultura musical centrada na nota (tom), para uma cultura do som” (p. 55).

O movimento da música ao som, para o autor, trata-se não de se deixar de pensar na música, mas de tomá-la menos como a combinação de notas e mais como uma organização de sons. Não se trata da destruição da música, mas do recentramento dos sons. “A *música-como-som* abre às portas à morfologia (vocabulário schaeffériano) em detrimento do combinatório, ao modelo energético em detrimento do modelo lingüístico” (Solomos, 2015, p. 55).¹⁰⁹ O autor faz ainda

¹⁰⁹ Vale aqui duas ressalvas: corre-se o risco da leitura da expressão “modelo energético” remeter a uma interpretação mística do som. É preciso lembrar que, enquanto efeito vibratório, o som é uma energia que se propaga acusticamente no espaço. Além disso, tal expressão (modelo energético)

considerações sobre o quanto há pregnância, cada vez maior, de sons no ambiente de modo quase hipertrófico. Isso incidiu sobre a forma da música também se apresentar e ela, diz-nos Solomos (2015, p. 56), “se transformou numa imensa inundação sonora, um tsunami planetário devastador para alguns, líquido amniótico universal e nutritivo para outros”. Trata-se, portanto, dos efeitos dessa proliferação de sons sobre a escuta, esta, sempre singular.

Em direção próxima, encontramos Feld (como citado por Silva, 2015). O autor propõe estudos na antropologia dos sentidos, área que circunscribe o modo como se pode articular cultura e escuta. Sob um termo ainda mais específico (“acustemologia” - Silva 2015, p. 439) Feld propõe uma imbricação entre a acústica e a epistemologia, ou seja, interessa-se pelo quanto o fazer sons e percebê-los podem construir um saber. Trata-se de um saber a partir dos sons. E isso, interessa-nos de modo absolutamente relevante.

Em entrevista a Silva (2015), Feld diz que a antropologia do som¹¹⁰ privilegia a dimensão cultural da escuta (poderíamos dizer, a nosso modo: campo do Outro que determina as “janelas” por onde se vê e o espectro por onde se escuta o mundo). “Todos nós, seres humanos, sabemos muito do mundo que habitamos só o escutando” (Feld, em entrevista à Silva, 2015, p. 444). Para o autor, além de construir um saber, o som é o ponto de encontro entre o que é a base da música e da linguagem.¹¹¹ Bem, parece que estamos muito próximos de conceitos lacanianos: a língua é essencialmente uma forma de apresentação do mundo ao redor pelos fragmentos da língua, ecos de sons. É também base do

nos é favorável às articulações com a pulsão: força que se impõe (Freud, 1915; 1930). Parece –nos também que o modelo lingüístico (mencionado como contraponto ao modelo energético) pode ser entendido como aquilo que ficaria no âmbito do sentido. A filosofia deleuziana nos soa presente nestas proposições sobre as sonoridades. Ela parece apoiar essa forma de pensar o percurso da nota ao som. Cabe dizer que acreditamos que há mais relações entre o último Lacan e Deleuze do que se possa imaginar.

¹¹⁰ A título de curiosidade: Feld fora aluno de Alain Merriam, antropólogo reconhecidamente importante no campo da antropologia da música. Numa crítica sobre o quanto a antropologia da música se restringia às experiências ocidentais – uma vez que “música” é uma categoria marcadamente ocidental - e interessado nas experiências de culturas outras (como os *Kaluli*, em Bosave – Nova Guiné, onde ficou muito tempo em trabalho de campo), Feld propõe uma extensão da antropologia da música para a antropologia dos sons; centrava-se, fundamentalmente, na maneira como as pessoas escutam em culturas diversas e como isso as constitui (Silva, 2015, p. 444).

¹¹¹ Mais uma vez, a linguagem aparece aqui como sinônimo de fala.

inconsciente estruturado como linguagem; resto que vai habitar para sempre a língua.

Aproximando-se do conceito de *habitus* em Pierre Bourdieu, Feld diz do escutar como uma “prática cotidiana e social de estar no mundo e *achar nosso lugar nele*” (Feld, em entrevista a Silva, 2015, p. 446, grifo nosso). Para o autor, os agenciamentos humanos envolvem o ouvir, o falar e o escutar. Ora, não é também pelo jogo em torno da voz que, lacanianamente, se entende a construção de um lugar no Outro? Não é pela extração do *objeto a* (a voz dentre outros) – ou por maneiras substitutas de fazê-la - que se estabelece algum espaço entre o que é seu e o que é do mundo?

Feld (em entrevista a Silva, 2015, p. 449) diz interessar-se, sobretudo, pelos agenciamentos (laços sociais, em nossos termos) feitos a partir do escutar e deseja, com a “acustomologia”, entender como é ter uma “biografia-escuta” (p. 449). Interessa-se por como se produz um saber pelo modo de operar os sons nos laços sociais. Mais uma vez, tais apontamentos de Feld parecem-nos passíveis de aproximações com as ressonâncias de lalíngua – ecos de sons que nos atravessaram e que se sedimentaram em nossa biografia. Escritas, no corpo, de um gozo que exige um saber fazer com ele.

Insistindo em um deslizamento da escuta para escrita, citamos Monteiro (2012). A autora debruça-se sobre as articulações entre poesia e lalíngua, compreendendo a poesia como uma reorquestração da música de lalíngua . Os poetas revelariam toda a sua exuberância. A “exuberância de lalíngua” (p. 52): o excesso que dela fica e que exige, de alguns, algum contorno. Aproximando-nos do que a autora propõe em relação à poesia, verificamos que o cantar – um fazer com a canção – pode ser um modo de tratar esse excesso. Especialmente quando descompromissado com o sentido, o ato de cantar parece-nos servir como invenção (Miller, 2003). Modos de reescrever (ou inscrever) isso que excede.

Tal como a poesia (Monteiro, 2012), a canção posta em ato teria alguma função de escrita, de inscrição, desse gozo que resta, que insiste. A escrita, “ela é também um procedimento que maneja o traço não pra transmitir uma mensagem, mas pra converter a exigência vocal de gozo em alguma ação” (Vieira, 2014, p.

173). Na escrita, a letra lacaniana fica como localização do gozo, que “se separa do sentido, mas não desaparece, nem fica a deriva” (p. 173). Localiza-se nela, na letra, no traço que nos marca subjetivamente.

Vejamos, então, como essa escrita/traçado deixado pela voz no corpo pode operar sobre alguma reordenação pulsional, em reverberações da canção que fazem um corpo. Literalidade de um canto que escreve, para o psicótico, uma existência.

4.3

A canção que faz corpo: um *fazer com* a voz

Cantar é mover o dom
(Djavan, 1981)

Isso que da escuta envolve a escrita de marcas sobre o corpo, ou ainda, dito de outra maneira, o que dos sons ordena (ou reordena um circuito pulsional), faz-nos voltar ao conceito de performance. Faz-se necessário sublinhar, novamente, que não a entendemos como ato cênico, o que remeteria ao movimento de um corpo, mas aos *movimentos no corpo*. Performance como aquilo que imbrica som/voz e corpo. Ato de cantar.

Claudia Neiva de Matos (2006) retoma a voz em sua volatilidade. Ela é de difícil apreensão, não se agarra facilmente. Ainda assim, a vocalidade (termo de Zumthor, citado por Matos) dá à voz uma historicidade – pessoal e cultural. Mas, a historicidade (inclusive da voz e das canções marcadas por ela) pode ser tomada por duas vias opostas: àquela referente ao que fica no lugar do objeto a preservar, cuidadosamente guardado num arquivo [morto], ou no lugar de um repertório, uma coletânea fluida e em movimento, “memória incorporada” (Taylor, 2013, p. 49). A performance, tal como a tratamos aqui – a experiência da canção que toma corpo no *ato de cantar* – está posta na dimensão do vivido, como o aumento do repertório de ações frente a um gozo desmedido.

Propomos pensar na canção também por esse âmbito: traço do gozo que não se apaga, e que convida a invenções sobre um *saber fazer com*¹¹² ele. A canção como o que pode carrear uma materialidade da voz que dá consistência a um corpo.

Conto clínico – travessia : a voz que passa pela garganta

José começa a ser escutado por mim pouco depois de uma internação psiquiátrica. Chega acompanhado e, diante de minha pergunta sobre como poderia ajudá-lo, o acompanhante se antecipa: - “Fala!” José diz apenas: - “É difícil dizer...”

Escuta seu acompanhante contar o que acontece com ele, fazendo poucas intervenções, quase todas, monossilábicas. Por certo tempo, só consegue estar comigo na presença de alguém e esperando que esse alguém falasse por ele. Depois de duas primeiras entrevistas assim, sugiro que o acompanhante o aguarde do lado de fora. José consegue suportar parte do tempo sem a presença de um terceiro, mas mantém o seu “é difícil dizer...”

Proponho que ele utilize músicas sempre que queira: deixo instrumentos musicais por perto, um aparelho de CD... sugiro que traga suas músicas para ouvir comigo, ou que cante quando queira, caso queira. José então me diz a primeira nova frase: - “*a minha voz está sumindo...*”

Ponto que podemos trabalhar para a voz aparecer do modo que der, no tempo que puder. Entendo que alguma construção em torno de dar lugar à sua voz, concreta e metaforicamente, talvez pudesse ser importante para o trabalho de separação (e, conseqüentemente, de subjetivação) que me parecia necessário tomar como direção.

Na sessão seguinte, José chega com um CD nas mãos. Diz: - “trouxe uma música”. Indica-me qual das faixas quer ouvir. É “Carruagens de Fogo”, música instrumental orquestrada e tema de filme homônimo. Enquanto a escuta,

¹¹*Savoir-faire*, termo em francês que Lacan utiliza para mencionar um jeito singular de fazer. “Que é *savoir-faire*? É a arte, o artifício, o que dá à arte do que se é capaz um valor notável . . .” (Lacan 1975-1976, p. 59).

reproduzida no aparelho de som, segura sua garganta com as mãos. Eu canto acompanhando a gravação. Ele ensaia me acompanhar, mantendo a mão ao redor de seu pescoço como se, também pelo tato, pudesse experimentar a passagem do som de sua voz, quando, timidamente, ela aparecia. Noto que ele se autoriza a cantar enquanto eu canto também; se paro, ele pára. Aparece nesse jogo, o da presença e ausência de minha voz, a dependência do outro, já apresentada na relação com os outros.

Por sessões consecutivas o jogo se repete. Propositalmente, passo a me silenciar em alguns trechos e digo: "continua, José..." Muito aos poucos, sua voz aparece sem mais depender da presença da minha. A voz, ganha corpo... volume maior, se encorpa. José se escuta e se faz escutar. Segue nos meses seguintes com a mesma dinâmica: leva os CDs, brinca com a intensidade de sua voz enquanto canta, suporta cantar sem que eu o acompanhe.

Tempos depois, já conseguindo chegar sozinho ao consultório e com o pensamento bem mais organizado, não canta todas as vezes que coloca o CD. Mas, parece precisar da música ao fundo para, a partir disso, falar sobre qualquer coisa.

Por muitas vezes interrompe o que fala e me pede um copo d água. A água, que passa pela garganta, parece abrir caminho para a voz que volta a passar por ali... Canta de modo espontâneo e leva CDs de músicas populares. Das canções que canta, uma retorna mais frequentemente: "Travessia" (Milton Nascimento)

*Quando você foi embora
Fez-se noite em meu viver
Forte eu sou mas não tem jeito
Hoje eu tenho que chorar
Minha casa não é minha
E nem é meu este lugar
Estou só e não resisto
Muito tenho pra falar
Solto a voz nas estradas
Já não quero parar
Meu caminho é de pedra
Como posso sonhar
Sonho feito de brisa
Vento vem terminar
Vou fechar o meu pranto*

[Não]¹¹³ Vou querer me matar

“Uma voz sempre remete a um corpo, mesmo no seu ponto de silêncio ou dejetivo” (Vieira, 2018, p. 81). Esse ressoar da voz num corpo, um corpo re-experimentado, em ato, pelas ressonâncias da voz que passava pela garganta, talvez tenha possibilitado que José, posteriormente, passasse a trazer canções, endereçando sua voz também revestida por palavras cantadas.

Hoje faz bem menos uso da música. Talvez, por ter podido tomar posse de sua voz (no concreto da experiência do cantar). Talvez por, de tempos em tempos, tomar de empréstimo o texto de canções, possa agora também falar mais em nome próprio, a seu modo... podendo, então, “tomar a palavra” (Lacan, 1955-1956, p. 293).

(...) o discurso nos dá nosso corpo . . . O que significa ter um corpo? Todos os sujeitos tem um organismo mas nem todos tem um corpo. **Ter um corpo é poder fazer algo com ele** (Soler, como citada por Mácia Cirigliano, 2015, p. 97, grifo nosso).

Voz que faz corpo. Corpo que ressoa no ato de cantar. Sobre o uso de canções na clínica, mais especificamente com autistas, Cirigliano (2015) menciona os impactos da palavra cantada no jogo entre o musicoterapeuta e seu paciente. Retoma o conceito de musicalidade clínica (Barcellos, 2004) - conceito bem caro ao campo da musicoterapia - para interrogar se caberia, numa releitura desse conceito sob o viés da psicanálise lacaniana, tomá-lo em duas vias: a primeira, como o desejo do analista de sustentar a música como ato e a segunda, pelo quanto a canção, com seus “pontos musicais” (Cirigliano, 2015, p. 79), poderia enganchar¹¹⁴ o sujeito ao que escuta e/ou canta. O que a autora (Cirigliano, 2015) pretende, fundamentalmente, é tomar a "musicalidade clínica"

¹¹³ José insere o não, na letra da canção, que lá não está originalmente. Acrescenta a essa modificação, um gesto de negativa e um sorriso sabendo que brinca com o texto da canção.

¹¹⁴ Isso que pode enganchar o sujeito á musica pode estar nos intervalos da melodia, num timbre específico de quem canta (por vezes o próprio musicoterapeuta) – Cirigliano (2015) - ou na indissolubilidade dos elementos de uma canção, desde que haja espaço de escuta que comporte essa modalidade de fazer laços: o marcado pela música.

muito mais como modos de endereçamentos do que como habilidades. No uso de sua musicalidade, o musicoterapeuta também canta, intervém com sua voz, num “ato musicado”. Sobre o canto do musicoterapeuta, nos diz a autora: “a voz em musicoterapia, a partir da conceituação do objeto voz, da teoria lacaniana, não será apenas a voz que canta, mas principalmente a voz que cala e espera, a voz que soa como *ostinato*” (p.84).

Parece-nos bem importante incluir a voz do musicoterapeuta/analista como elemento clínico que faz *ostinatos*: que marca repetições. Voz que faz ecoar questões e silêncios. Estamos, portanto, no campo do manejo, esfera do que, como dissemos antes, consiste - especialmente na clínica da psicose – em trabalhar sustentando um fazer do próprio sujeito sobre o qual, a seu modo, ele nos dá indicações. No termo lacaniano, secretariá-lo (Lacan, 1955-1956). Acompanhá-lo, abrir mão de compreendê-lo e, ainda assim, levar seus ditos “ao pé da letra” (Lacan, 1955-1956, p. 136).

Não tomemos tal expressão no sentido apenas metafórico, na direção apenas de levar os ditos a sério (como, aliás, Lacan também recomenda). Podemos reler a expressão “tomá-lo ao pé da letra” (Lacan, 1955-1956, p. 136), como uma tomada antecipada da posição proposta vinte anos depois: a concretude do dito como uma marca de uma escrita (Lacan, 1975-1976). Voz, ao pé da letra, marcada no corpo.

Em “Entre o exagero e o intimismo: voz, texto, corpo e som”, Júlio Diniz (2008) inicia sua argumentação sobre os atravessamentos desses elementos mencionando, a partir de canção interpretada por Dalva de Oliveira, o fenômeno das “grandes vozes” (p. 88) na cultura musical popular brasileira. Ele, Diniz, se pergunta sobre a “tradição interpretativa do excesso em nossa música popular” (p.88) e como poder-se-ia tomá-la em análise.

Diniz (2008) faz uma importante consideração sobre a canção e que, para nosso estudo, interessa particularmente. Ele sugere que se pense a canção “como corporificação que a voz outorga ao conjunto enunciação/enunciado, ao escriturante como letra e ao musicante como som” (p. 88). Algo na canção conjuga, portanto, o corpo, a voz e o litoral impreciso entre o que se diz e o que escapa ao texto, enunciado e enunciação, “escriturante” e “musicante”.

Tomada assim, diz Diniz (2008), a canção possibilita pensar a voz “como assinatura” (p. 88), que, para além de seus aspectos físicos, da materialidade de sua dimensão neurofisiológica, implica em tomar a voz como aquilo que carrega uma marca, “rasurada de outras vozes” (p. 88)

- Conto clínico: uma voz assinada, com letras emprestadas

Houve um tempo que uma das atividades que eu fazia no hospital onde trabalhava era a passagem de músicas pelos corredores das enfermarias. Um médico psiquiatra¹¹⁵ no violão, eu com uma sacola de instrumentos que ia distribuindo e minha voz. Passávamos por todos os andares, entrávamos pelos corredores. O Cordão Musical, tal como era nomeada a atividade, não tinha nenhuma intenção outra, além de enlaçar pela música, fazer circular canções.

Numa dessas passagens, nós, cantando num corredor com aqueles que vinham juntos no Cordão, encontramos uma outra voz que ressoava do banheiro de um dos quartos. Literalmente, um vozeirão: firme, encorpada. Coloco-me, no corredor, embaixo do basculante do banheiro. Digo:

- Oi! Você não gostaria de vir cantar conosco depois de seu banho?

Ouvimos sua voz cantando daí.

E a voz, que eu não sabia de que corpo vinha, que corpo tinha, me responde:

- “Hoje infelizmente não posso, senhora! Estou no banho e ele demora.

Aguardo minha mãe chegar para acabar de me dar banho! Canto daqui mesmo”.

Estranhei o comentário sobre aguardar sua mãe para terminar o banho, mas, limitei-me a dizer: - Está bem. aguardo você numa outra oportunidade. E seguimos com o cordão musical. Na semana seguinte, ele estava no corredor. O reconheci pela voz. A mesma voz encorpada... Segue conosco e se envolve entusiasmadamente com as canções. Não posso deixar de admitir certo entusiasmo meu também em ouvi-lo. Miguel, rapaz jovem, cantava canções de

¹¹⁵ Márvio Amaral, a quem agradeço pela parceria e pelos momentos em que voz, violão e percussão deram novos sons e novas cores a corredores uma tanto desbotados de vida.

épocas diversas e com uma variação de timbre impressionante. Seu repertório era variadíssimo e ele parecia modular a voz de modo a aproximar sua emissão ao que era a gravação original da canção. Era uma plasticidade da voz que sugeria quase um mimetismo: sua voz reproduzia muito fidedignamente a voz de outros.

Seguiu participando da atividade enquanto internado e essa foi uma das vias de enlaxamento ao tratamento dele no hospital—dia da instituição, após sua alta. Ele freqüentaria, dentre outras atividades, o grupo de musicoterapia.

Manteve-se no grupo por longo tempo e tinha lá sempre a mesma postura. Ao cantar, pedia que os outros não o acompanhassem ou indicava quando eles deveriam fazê-lo. Seu canto era sempre precedido da frase: “Silêncio, por favor, eu vou cantar!” De Janis Joplin a Vicente Celestino; de Joe Cocker em “Unchain my heart” (1961/1987) a Renato Russo em “La Solitudine” (1993/1985), sua voz variava em timbre e tessitura. Ele se envolvia com a própria voz cantando. Fechava os olhos, cantava para ele, apesar de saber de sua *audiência*. De algum modo seu canto era endereçado, afinal, não se mantinha em casa cantando sozinho. Mas, no momento de sua performance (no ato de cantar sentado, sem mover-se, de olhos fechados), sua voz tomava seu corpo. Só voltava a abrir os olhos ao terminar de cantar ou quando queria que alguém cantasse com ele. Seu olhar era a “deixa” para a entrada de outras vozes. Ao final, quando eu lhe perguntava se ele gostaria de comentar algo sobre o que cantou, ele sempre me dizia: - “Não, não... eu só vim pra cantar”. Quando comentava algo mais, dizia da vida dos compositores das canções que havia entoado. Nunca associou as canções a nada que tenha vivido, a nenhuma história sua e/ou familiar. O seu vivido era no canto.

Próximo a um festival de música que eu organizaria na instituição – o “Vozes que cantam” - em sua segunda edição, convido Miguel para participar. Ele é absolutamente enfático:

- “Bianca Bruno! Não faça isso! Eu não suporto que esperem nada de mim! Eu venho aqui [mostra a sala onde o grupo acontecia] só aqui e pronto! Eu canto apenas pra mim, na presença de vocês”.

Acato sem contra-argumentar. Miguel, na força de sua voz, existia ali, enquanto cantava, de olhos fechados para os poucos ouvidos com os quais conseguiu conectar-se. O que o fazia cantar não eram os aplausos de uma plateia de festival. Era o corpo que soava cantando para esses poucos. Não havia nada a dizer sobre o que cantava. O que fazia era escrever a voz, com assinaturas rasuradas pelos timbres de empréstimo.

Voz, pensada assim, enquanto assinatura esculpida no corpo (Diniz, 2008), se aproxima da letra litoral lacaniana.

Escrita, sulcos da voz pelas ressonâncias da pulsão; “artifício capaz de articular os restos da língua que requisitam o corpo” (Munõz et. al., 2014).

Voz e letra: uma escrita singular do gozo que resta.

5. Considerações Finais

Em rittorne:ll p̂s

Ao longo dessa escrita, convidamos o leitor a alguns retornos. Esse é mais um; o último no entanto. Mas, não é um retorno qualquer. É um apanhado, não só de nossas posições ao longo do texto, como é um recolhimento, feito também por nós, do que fomos construindo no desenrolar das ideias, no encadeamento de páginas, no intervalo entre palavras.

Certamente, ressoará para quem nos lê, algo advindo desses intervalos: o que foge à nossa intenção no dito. E é para isso também que se escreve: para deixar aberturas, para fazer ressoar, em quem lê e em quem escreve, um *vibrato* qualquer.

É, para quem escreve, também um corte. Corte dessa conversa que se construiu por dias e dias, noites e noites. Mais apressada do que gostaríamos, mas, não menos intensa. Foi com intensidade que o desejo de encontrar modos de transmitir se deu. Então, vamos ao que nos é possível recolher, desejando também que muitos outros recolhimentos se façam por quem vier a nos ler.

Na afirmação de que é possível fazer conversar (mais que isso, é possível fazer *tricotar!*) os campos da psicanálise, da música e da musicoterapia, nos debruçamos sobre o elo que une os três campos: o som. Em torno do som estão palavras, músicas e as reverberações sobre as quais tratamos.

Em especial, nos debruçamos sobre a canção. Pudemos retomar o quanto ela ocupa uma centralidade na cultura brasileira, que encontrou nas canções um jeito de se fazer ouvir. Percebemos também que há modos diferentes de tratá-las, mesmo dentro de um mesmo campo - o da música. A ideia da tradicional canção brasileira e a verificação de rompimentos nesta tradição (como o que poderia fazê-la morrer), veio acompanhada de contra-argumentações a essa leitura. Sustentou-se a afirmação de que, embora de outro modo (com estrutura menos entonativa e mais centrada na dicção de palavras ritmadas) há sempre, nos diferentes modos de

cantar, uma maneira de dar voz às vivências ainda que estas tenham tons, cores e acentos bastante diferentes. A sociologia da canção nos ajudou a ressaltar que os modos de cantar também ajudam a consolidar uma coletividade; como identidade de um grupo e facilitadora de enunciação de questões sociais.

A experiência de mergulhar nas teorias sobre a canção foi muito valiosa. De tão enraizada nas *variações da cultura brasileira*, a canção é quase naturalizada. Tirá-la desse lugar - pensando mais profundamente sobre o que a estrutura, percebendo as nuances em torno dos modos de compreendê-la, verificando um certo jogo de forças num campo que sobre o qual também incide a lógica do consumo e do capital - foi um dos muitos ganhos com este estudo.

Interessou-nos particularmente o lugar da voz como um dos elementos constitutivos da canção. A voz que mobiliza o corpo de um modo específico ao cantar.

A partir da voz traçamos um caminho dentro da vastíssima teoria lacaniana. Fomos conduzidos pela voz. Voz, que guarda um resto sonoro de nossas operações de separação com o Outro ou que, ao contrário, revela a presença invasiva deste. Nas discussões sobre o jogo entre o sujeito e o Outro, apresentamos como ele se faz por caminhos diferentes na neurose e na psicose. Ao sublinhar tanto as diferenças quanto um tempo em que estivemos todos submetidos à mesma condição, esperamos também ter aberto espaço para as reflexões sobre a psicose como uma dentre outras maneiras de existir. Em um mundo em que a tolerância às diferenças parece recrudescer, quando posições totalitárias ganham força, esperamos que nosso trabalho tenha lançado luz sobre um modo respeitoso de ouvir e de incluir a loucura.

Nesse acompanhamento ao sujeito e aos seus modos próprios de se haver com a alteridade, com a linguagem e com o corpo, incluímos as canções como um recurso. Nossa tese resumir-se-ia assim:

Pela imbricação dos elementos que a constituem (letra, melodia e voz) a canção pode emprestar-se como texto (não só pelas letras das canções mas também por sua estrutura musical) de modo a facilitar as enunciações do psicótico, quando lhe é particularmente difícil falar em nome próprio. No fazer

com a palavra cantada, alguma enunciação. Diante da infinitude da psicose, algo se oferece para dar contorno. Não só na esfera do sentido, mas também por ela. Seja pela palavra cantada ou pela dinâmica dos elementos rítmicos, melódicos e harmônicos da canção, ela pode ser *boia* no mar infinito de gozo da psicose. Onde há tanto ausência de texto – nos momentos de maior perplexidade do psicótico – quanto no excesso dele – na proliferação de significantes por falta de uma inscrição mais sólida da linguagem –, a canção se empresta como um dito que tem alguma forma, uma experiência de ordenação. Ainda pela especificidade de ter elementos indissociáveis, atribuímos tanto à respiração ao cantar, quanto a métrica das canções, um operador de cortes. Cortes necessários a extrações do excesso. Intervalos, escansões diante de uma presença muito maciça do Outro.

No que tange ao impossível de nomear, a canção também se empresta para que o *objeto a/voz* se deposite. Dos ruídos atormentadores da voz- resto, das injúrias da voz- excesso a alguma modulação na voz cantada.

Por fim, nossa proposição de que a canção carrega também a materialidade do sonoro, o que faz o corpo reverberar. Na concretude de um ato – o ato de cantar – há o que faz enlaçar sons e corpo. No corpo que canta, a reordenação de um circuito pulsional que lhe dá existência.

Se didaticamente dividimos esses efeitos da canção em três, podemos dizer que ela os disponibiliza todos simultaneamente. Com os contos clínicos pudemos ilustrar o quanto cada um vai se apropriando das canções de modo a se servir delas, ali onde lhe é mais necessário. Não se trata de uma escolha. É uma tomada da canção em trabalho, num trabalho que cada um já está para encontrar pontos de ancoragem no que transborda.

Embora a canção, por sua estrutura, favoreça às reverberações do som sobre o corpo de modo a atualizar às ressonâncias da voz, há muito esquecidas, não é a canção por si só que opera nestas direções. Ao menos enquanto recurso clínico, é preciso que haja alguém que a recolha, alguém a quem o canto se enderece. Se é no jogo com o Outro que as primeiras ressonâncias do som fazem as suas inscrições, é também no jogo como um outro que elas se reinscrevem. É preciso haver alguém que invoque, seja por sons ou por silêncios. A canção, na transferência, põe em cena um novo jogo com o Outro.

Trabalhar sobre a escrita desta tese colocou-nos frente a frente com as especificidades. Estivemos às voltas com algumas. As especificidades da psicanálise frente a outros modos de escutar; as da musicoterapia no manejo do que se endereça musicalmente, as especificidades da canção, as especificidades da psicose, da clínica da atenção psicossocial, do que, na voz lacaniana, também é muito específico. Neste entrelaçamento de muitas especificidades, mais uma: a de nosso modo de fazer e de pensar a clínica. O apresentado como um entre psicanálise e musicoterapia.

Os desafios desse lugar entre dois compareceram também na escrita. Foi necessário pensar em ser clara para leitores de dois (ou três) campos de saberes diferentes. Por vezes, fomos excessivamente explicativos, mas mantivemos a preocupação com a inteligibilidade. Há sempre, no entanto, um certo impossível nessa conciliação. Sabemos disso, não só pela experiência com essa escrita, mas, agora, também com ela. Esse *entre campos* há muito nos traz questões. Hoje, com um tanto menos de aflição diante da diferença que também nos atravessa e com um tanto a mais de apropriação desse modo de fazer.

Talvez, algumas vezes ou por alguns, possamos ser apontados por uma “expropriação da psicanálise” (Miller, 2017, p. 5), assim como, para muitos, estamos à certa margem do que seria a musicoterapia pura. Se a musicoterapia já carrega um hibridismo estrutural (Chagas&Pedro, 2008), se ela já é, em sua origem, um campo de negociações entre as áreas que se entrecruzam em sua constituição, sendo, inclusive, difícil de defini-la (Bruscia,2000) estaríamos num terreno pouco seguro da “negociação da negociação” entre campos diversos e, como vimos, tomados como díspares, tantas vezes. No entanto, também apoiados em Miller, nos orientamos por algo que, como ressalta o autor, faz corte entre a psicanálise e as psicoterapias: o desejo do analista enquanto operador.

Trata-se de uma recusa, nada simples de sustentar, de abster-se em ocupar, no jogo entre quem fala e quem escuta, o lugar de mestre que se empresta à identificação. Para sair desse lugar – diz Miller (2017) orientado pelo grafo do Desejo (Lacan, 1958-1959), a porta de entrada para um outro lugar, é o lugar do Outro: ponto que abre o trajeto exclusivo da fala para o campo das pulsões.

Outro ponto de corte entre psicoterapia e psicanálise seria a delimitação, da primeira, no campo do sentido. Miller (2017) é enfático em dizer que, mesmo em Lacan, é possível verificar uma prática em torno da reconstrução de sentidos – e, admitamos, a psicanálise não se faz também sem um tanto dela. Entretanto, como recolhe Miller é também possível verificar no trajeto do ensino lacaniano que o autor vai produzindo uma relativização do sentido, enxugando-o, minorando-o significativamente.

Diante de tais argumentações, retomemos mais uma vez, os pontos centrais de nossa tese: é preciso falar para encontrar onde há silêncio; é preciso tocar em construções e ressignificações para também encontrar-se com o quanto, de pulsão, faz marca sem nome. Especificamente na clínica da psicose, por vezes é sim importante empréstimo de palavra, num universo onde o sujeito muitas vezes se encontra à deriva num mar de pulsões desordenadas. Diante dele, emprestar palavra, fazer margem, desenhar algum litoral onde se possa, por momentos pontuais, pisar em solo firme, talvez seja fundamental para alguma consistência que permita ao psicótico construir, a seu modo, fronteiras – ainda que provisórias – entre ele e o mundo.

A questão que nos parece também fundamental é a de se perguntar de que lugar se empresta a escutar tal construção: se na intenção de alguma normatização, na pauta da reabilitação psicossocial ou se no lugar de quem testemunha construções singulares, invenções de maneiras de ser e de estar no mundo, secretariando esse percurso, cuja direção não é dada por nós.

Com a clínica narrada na tese, esperamos ter podido transmitir, pela publicização parcial de uma experiência nunca completamente coletivizável, o quanto o trabalho com a psicose nos ensina a acolher o fora do sentido, a escutá-lo sem a pretensão de ocupar o lugar de quem o compreende. Vimos também que, no manejo à psicose, muitas vezes é apenas necessário “deixar falar o maior tempo possível” (Lacan, 1955-1956) e, aqui, diríamos ser necessário também o deixar cantar. Posição que lê o ato de cantar como operador de um circuito pulsional, carregado pela voz e suas ressonâncias sobre o sujeito, cedendo espaço a isso que é a experiência concreta de uma escrita da voz no corpo, que, pulsando pelo cantar, dá a ele alguma solidez.

Se é próprio da posição do analista lidar com o fora-do-sentido (Miller, 2017); e, se é próprio do musicoterapeuta sustentar a música como operador principal de uma clínica, pretendemos ter explicitado aqui uma composição singular, que escuta a música (especialmente a canção) também, embora não sempre, em sua dimensão fora de sentido.

Não reconhecemos o que faria em nossa trajetória, mesmo após essa escrita, pontos (ou acordes) finais. Preferimos manter algo em reticências, ou em *ritornelos* – termo aqui utilizado não no sentido lacaniano de uma repetição que não se encadeia, pura estereotipia (Lacan 1955-1956), mas no sentido da notação musical: sinal indicativo de que é preciso fazer algum retorno.

Estaremos numa constante revisão, mas certos de que há uma marca neste modo de operar a clínica, um jeito próprio de escutar. Como diz Lacan (1962-1963, p. 299) sobre o ouvido – orifício em permanente abertura: “o aparelho ressoa, e não ressoa qualquer coisa ele só ressoa em sua nota, em sua própria frequência”.

Acreditamos haver, em nós, um certo modo de fazer clínica neste entre psicanálise e musicoterapia. É com Vieira (2014, p.178) – que não só com palavras encerra esse texto, mas que com presença ajudou a traçá-lo - que esperamos apontar um “por enquanto” de um pensar, mas que já pode se reconhecer com traços de singularidade num fazer.

(...) o estilo não é a reiteração de um modo de dizer, mas sim de um impossível de dizer. E sem que esse seja o signo de um fracasso, pois ele é presença reinterada, em meu modo de ser, daquilo que este modo não poderá nunca ser ou dizer. É preciso, porém, que esse impossível se torne protagonista do dizer. De fato, se não há sentido original do desejo, nada impede que a vida aninhada na inscrição de seu impossível tenha outro destino. Se antes era gozo incômodo, tida por obstáculo a uma pretensa realização plena do dizer, ela poderá ser agora como uma gagueira ou lalação fundamental que sempre parasita a nossa voz, que talvez impeça o discurso ideal, mas abre caminho para a singularidade de um estilo.

Chegamos até aqui como foi possível. O possível, ao modo lacaniano: aquilo, que por ora, “*cessa de se escrever*”.

Lacan (1975-1976, p. 14).

Referências Bibliográficas

- Abreu, F.M. (2008). *O Lugar ético dos sons musicais quando significantes na clínica e na política de saúde mental infanto-juvenil* [Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em Psicanálise. Instituto de Psicologia. Universidade Estadual do Rio de Janeiro].
- Arndt, A. Volpi, S. (2012). A canção e a construção de sentidos em musicoterapia: história de mulheres em sofrimento psíquico. *Revista Brasileira de Musicoterapia*. Ano XIV, n. 12, pp. 27-38. UBAM, 2012.
- Aversa, P. (2011). *Bricolagem – Procedimento Artístico e Metodológico*. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/ceav/paula_carpinetti_aversa.pdf
- Anzieu, D. (1989). *O Eu Pele*. Ed. Casa do psicólogo.
- Azevedo, R. M. (2008). Sobre a criação da obra de arte musical e sua escuta: o que se dá a ouvir? In: *Cógito*, v. 9, pp. 94-99. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792008000100021&lng=pt&tlng=pt.
- Bárbara, B.B. (2005) *O sonoro e o subjetivo; um estudo sobre os sons desde seus vestígios iniciais até suas traduções clínicas*. [Dissertação de mestrado. Instituto de Medicina Social da Universidade Estadual do Rio de Janeiro].
- Barbara, B. B. Vieira. M. A. (2020) *O método de pesquisa no campo da psicanálise em seu diálogo com a música: um saber que se desenha em torno das construções do objeto*. Inédito.

- Barcellos, L. R. M. (2008). Musicoterapia e Atribuição de Sentidos: o paciente como narrador musical de sua [s] história [s]. In: Oliveira, H. Chagas, M. (2008). *Corpo Expressivo e Construção de Sentidos*. Mauad .
- _____ (2009). *A música como metáfora* [Tese de doutorado. Departamento de Música da Universidade do Rio de Janeiro]
- _____ (2016). *Quaternos de musicoterapia e Coda*. Barcelona Publishers.
- Barcellos, L.R.M. Santos, M.A.C. (1996). *A natureza polissêmica da música e a Musicoterapia*. *Revista Brasileira de Musicoterapia*. Ano I n. 1, pp. 5-18. UBAM, 1996.
- Barros, R. R. (2000). Introdução. In: Miller, J. A. *A Erótica do Tempo*. Latusa, EBP- Rio.
- Bastos, A. (2014). A voz na experiência psicanalítica. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 17(1), pp. 59-70. <https://doi.org/10.1590/S1516-14982014000100004>
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade Líquida*. Zahar.
- Benenson, R. (1989). *Manual de Musicoterapia*. Enelivros.
- Bertolossi, L. (2015). Da razão sensível, das flutuações do humano: alguma bricolage sobre arte em Lévi-Strauss. In: *Concinnitas*, ano 16, v. 2, n.27, pp. 156-170. Disponível em: [www.e-publicacoes.uerj.br file:///C:/Users/asus/Downloads/21173-68089-1-PB%20\(2\).pdf](http://www.e-publicacoes.uerj.br/file:///C:/Users/asus/Downloads/21173-68089-1-PB%20(2).pdf)
- Brito, M. (2001). A canção desencadeante. *Revista Brasileira de Musicoterapia*. Ano IV, n. 5, pp. 94-97. UBAM, 2001.
- Bruscia, K. (2000). *Definindo Musicoterapia*. Enelivros.
- Caldas, H. (2013). A fala e a escrita da mulher que não existe. In: *Opção Lacaniana Online*. Ano 04, n. 10.

- Campos, H (1989). *O Afreudisíaco Lacan na galáxia de lalíngua*. Disponível em:
[file:///C:/Users/HP/Downloads/824-Texto%20do%20artigo-2896-1-10-20090909%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/HP/Downloads/824-Texto%20do%20artigo-2896-1-10-20090909%20(1).pdf)
- Caselli, F. R. B. (2018). Letra, escrito e litoral: uma terra de rasuras. In: Vieira, M. A. & De Felice, T. [Org.]. *A arte da escrita cega: Jacques Lacan e a letra*. Subversos, 2018, pp. 41-55.
- Chagas, M. (2008). Musicoterapia, Corpo e Subjetividade. In: Oliveira, H. Chagas, M. (2008). *Corpo Expressivo e Construção de Sentidos*. Mauad
- Chagas, M. Pedro, R. (2008). *Musicoterapia, Desafios entre a modernidade e a Contemporaneidade*. Ed. Mauad.
- Cirigliano, M. (1998). Pesquisa na Clínica Musicoterápica: a canção como âncora terapêutica. *Revista Brasileira de Musicoterapia*. Ano III, n. 4, pp. 33-40. UBAM, 1998.
- _____ (2004). *A canção âncora: descrevendo e ilustrando a contratransferência em musicoterapia*. *Revista Brasileira de Musicoterapia*. Ano IV, n. 7, pp. 38-42. UBAM, 2004.
- _____ (2015). *Uma pontuação possível aos discursos sobre o autismo: a voz no autista – interlocuções entre análise de discurso, psicanálise e musicoterapia* [Tese de doutorado. Departamento de Letras, Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ, Brasil].
- Coli, J. (2001). Ópera, Palavra, Musicologia. In: Matos, C. N., Medeiros, F. T de, Travassos, E. (2001). *Ao Encontro da Palavra Cantada – poesia, música e voz*. 7 Letras.

- Costa e Silva, C. A. A.(2019). Da hipnose à Interpretação: Aspectos da Gênese e Evolução de uma Prática. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 39, e176272. Epub April 25, 2019.<https://dx.doi.org/10.1590/1982-3703003176272>
- Dalbosco, C. N. Rösing, T. M,K. (2019). As narrativas na contemporaneidade. In: *Letras de Hoje – estudos e debates em linguística, literatura e língua portuguesa*. Programa de Pós Graduação em Letras, PUC RS v. 54, n. 1, p. 27-35, jan.-mar. 2019
- Deleuze, G. (1969) *Lógica do Sentido*. Perspectiva, 2011.
- Diniz, J. C. (2000). A voz múltipla de Narciso (uma leitura do projeto estético de Caetano Veloso. In: Reis, Roberto (org). *Toward Socio- Criticism: Luso-Barsilian Literature*. Tempe: Arizona State University Press, 1991, pp.183-88.
- _____ (2001). A voz como construção identitária. In: Matos et al. *Ao Encontro da palavra Cantada: poesia, música e voz*. 7 Letras.
- _____ (2008). Entre o Exagero e o intimismo: voz, texto, corpo e som. In: *Revista Pesquisa e Música*, vol. 08, n. 01, 2008.
- Diniz, J. C. V., Giumbelli, E, Neves, S. C. (2008) Orgs. *Leituras sobre Musica Popular – reflexões sobre sonoridades e cultura*. 7 Letras
- Dreher, S. C. (2006). A canção: um canal de expressão de conteúdos simbólicos e arquetípicos. *Revista Brasileira de Musicoterapia*. Ano X, n. 8. pp. 127-144. UBAM.

- Ferreira, L. B. L. (2003). *Da sugestão ao amor, do amor à sugestão : um estudo sobre a transferência na obra freudiana*. [Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Psicologia].
- Ferreira, N. P. (2002). *Jacques Lacan: apropriação e subversão da linguística*. In: *Ágora*, vol.5 no.1. Rio de Janeiro Jan./June 2002.
<http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982002000100009>
- Finnegan, R. (2008) O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: Medeiros, F. T de, Travassos, E. (2008). *Palavra Cantada - Ensaio sobre Poesia, Música e Voz*. 7 Letras.
- Flecha, R. D. (2011). Modernidade, contemporaneidade e Subjetividade. In: *Sapere Aude* – v.2 - n.3, p.28- 43 – 1º sem. 2011. ISSN: 2177-6342
- Foucault, M. (2007). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. (Salma Rannis Muchail, Trad. 9a ed.). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1966)
- França Neto, O. (2006). A Bejahung nas conexões da psicanálise. *Psicologia Clínica*, 18(1),153-163. <https://doi.org/10.1590/S0103-6652006000100013>
- Freud, S. (1893). *Esboços para a comunicação preliminar*. Ed Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. I
- _____ (1895). *Estudos sobre a histeria* Ed Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v.II.

- _____ (1901). *A psicopatologia da vida cotidiana*. Ed Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. VI.
- _____ (1905a). *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*. Ed Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v.VII.
- _____ (1905b). *Sobre a psicoterapia*. : Ed Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v.VII.
- _____ (1908). *A moral civilizada e a origem das doenças nervosas*. Ed Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. IX.
- _____ (1909). *Análise de uma fobia em um menino de cinco anos*. Ed Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. IX.
- _____ (1911). *O caso Schreber*. Ed Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XII.
- _____ (1914a). *O Moisés de Michelangelo*. In: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v.XIII.
- _____ (1915). *A Pulsão e suas Vicissitudes*. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v.VII.

- _____ (1925). *A negativa*. In: *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v.IXX.
- _____ (1930). O mal estar na civilização. In: *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v.XXI
- Fridman, P. (2011). Psicoanalysis y música. In: Fridman, P. [et.al.]. “*Esto lo estoy tocando mañana; música e psicoanálisis*”. Grama Ediciones, 2011.
- Garramuño, F. (2017). Depois do sujeito: formas narrativas contemporâneas e vida impessoal. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, (50), 102-111. <https://dx.doi.org/10.1590/2316-4018507>
- Giumbelli, E. (2008). O som na fúria do mundo. In: Diniz, Julio Cesar V., Giumbelli, Emerson. Neves, Santuza C. Orgs. *Leituras sobre Musica Popular – reflexões sobre sonoridades e cultura*. 7 Letras.
- Gorenberg, R. (2016) *La música de lalengua*. Grama Ed.
- _____ (2017). Entrevista à CLIPP por ocasião do VIII ENAPOL, Buenos Aires, 15 de setembro de 2017. Disponível em: <http://uqbarwapol.com/clipp-entrevista-com-ruth-gorenberg/>
- Harari, Angelina. 2006. *Tradição e nome do pai*. Disponível em <http://www.opcaolacanianana.com.br/antigos/artigos1.htm>
- Idiart, G. A. (2011) La música como discurso sin palabras y sus consecuencias en la clínica de las psicosis. In: In: Fridman, P. [et.al.]. *Esto lo estoy tocando mañana; música e psicoanálisis*. Grama Ediciones.
- Jorge, M. A. C.& Ferreira, N. P. (2005). *Lacan: o grande freudiano*. Zahar.

- Lacan, J. (1936). O estágio do espelho como formador da função do eu. In: Escritos. Zahar, 1998. pp. 96-103.
- _____ (1953). *O real, o simbólico e o imaginário*. In: Os Nomes-do-Pai. Zahar, 2005.
- _____ (1953-1954). *O seminário Livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Zahar, 1986.
- _____ (1955-1956). *O seminário Livro 3: as psicoses*. Zahar, 2008.
- _____ (1957). A Instancia da Letra ou a Razão desde Freud. In: *Escritos*. Zahar, 1998.
- _____ (1958-1959). O seminário, Livro 6: o desejo e sua interpretação. Zahar, 2016.
- _____ (1962-1963). *O seminário Livro 10: a angústia*. Zahar, 2005.
- _____ (1964). *O seminário Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Zahar, 1985.
- _____ (1963). Os Nomes-do-Pai. In: *Os Nomes-do-Pai*. Zahar, 2005.
- _____ (1966). O seminário da carta roubada. In: *Escritos*. Zahar, 1998.
- _____ (1967). Conferência aos psiquiatras. In: *Outros Escritos*. Zahar, 2003.
- _____ (1967b). Alocuções sobre as psicoses na criança. *Outros Escritos*, Zahar, 2003.
- _____ (1971). *Lituraterra*. In: *Outros Escritos*, Jorge Zahar, 2003.
- _____ (1972-1973). *O seminário Livro 20: mais ainda*. Zahar, 2005.
- _____ (1975-1976) *O seminário, Livro 23: O sinthoma*. Zahar. 2005.
- Lecourt, E. (1997). *Freud e o Universo Sonoro – o tique-taque do desejo*. Ed. UFG.
- Lévis-Strauss, C. (1989). *O Pensamento Selvagem*. Papirus.

- Lima, F.M. da S. (2014). Psicose, invenção e sintoma. *Revista ECOS (Estudos Contemporâneos da Subjetividade)*, v.4, n. 2. pp. 184-192. UFF
- Magno, M.D. (1982). *A Música*. Ed Aoutra.
- Mammi, L. (2017). *A Fugitiva*. Companhia das Letras.
- Maron, G.,Vieira, M. A., Munõz, N., Borsoi, P. [Orgs]. (2011) *Caminhos da Estabilização na Psicose*. ICP-RJ/Subversos.
- Matos, C. N. de. (2001). Diccões Malandras do samba. In: Matos, C. N de., Medeiros, F. T de, Travassos, E. (2001). *Ao Encontro da Palavra Cantada – poesia, música e voz*. 7 Letras.
- Medeiros, F. T. de (2001). “*Pipoca Moderna*”: uma lição – estudando canções e devolvendo voz ao poema. In: Matos, C. N de., Medeiros, F. T de, Travassos, E. (2001). *Ao Encontro da Palavra Cantada – poesia, música e voz*. 7 Letras.
- Millecco, L. A Filho.; Brandão. M. R. Millecco, R. (2001). *É preciso cantar*. Enelivros
- Miller, J..A.. (1981) *Esquizofrenia e Paranóia*. In: *Psycosis y psicoanalisis: que hacer del psicoanalista*. Manantial.
- _____ (2000). *A Erótica do tempo*. Latusa – edição impressa, org. José Marcos de Moura e Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: EBP- RIO, 2000.
- _____ (2003). *A invenção Psicótica*. In: *Opção Lacaniana*, n. 36.
- _____ (2011). *Perspectivas dos escritos e Outros escritos*. Zahar.
- _____ (2012). *O monólogo de aparola*. In: *Opção Lacaniana online*, n.9.
- Disponível em:
- http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_9/O_monologo_da_aparola.pdf

_____ (2013). *Jaques Lacan e a Voz.*. In: Opção Lacaniana online. Ano 04.n, 11, julho de 2013. Disponível em: http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_11/voz.pdf

_____ (2013b) *Falar com seu corpo*. In: Opção Lacaniana n.66. Tradução: Terezinha M. N.

_____ (2017). *Psicanálise pura, psicanálise aplicada e psicoterapia*. In: Opção Lacaniana on line, n. 22. Disponível em: http://opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_22/Psicanalise_pura.pdf

Mizrahi, M. (2008). Figurino Funk: a imbricação que a estética nos faz ver. In: Diniz, Julio Cesar V., Giumbelli, Emerson. Neves, Santuza C. Orgs. *Leituras sobre Musica Popular – reflexões sobre sonoridades e cultura*. 7 Letras.

Monteiro, C. P (2012). *A noção de Lalíngua: uma contribuição da psicanálise lacaniana à concepção de língua*. [Tese de doutorado. Universidade Federal da Paraíba. Programa de Pós Graduação em Letras].

Monteiro, C. P. & Queiroz, E. (2006). A clínica psicanalítica das psicoses em instituições de saúde mental. *Psicologia Clínica*, 18(1), 109-121. <https://dx.doi.org/10.1590/S0103-56652006000100009>

Munõz, N. M., Serpa Jr., O., Leal, E. M., Dahl, C. M, Oliveira, I. C. Pesquisa clínica em saúde mental : o ponto de vista dos usuários sobre a experiência de ouvir vozes. In: *Estudos de Psicologia* , 16(1), janeiro-abril/2011, 83-89.

Muñoz, N. M., Leal, E. M., Dahal., C. M. & Serpa Jr., O. (2014). Incorporando histórias: a recomposição do corpo próprio na perspectiva de usuários de serviços de saúde mental. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia*

Fundamental, 17(4), 872-886. <https://dx.doi.org/10.1590/1415-4714.2014v17n4p872.5>

- Neves, Santuza C. Orgs. *Leituras sobre Musica Popular – reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008
- Nobre, M. Zan.,J. R. (2010). *A vida após a morte da canção*. Revista Serrote, n. 6. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2011/07/a-vida-apos-a-morte-da-cancao/> .
- Oliveira, A. S. (2015). *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro* [Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo].
- Permisa Jr, C. (2010). Narrativas Contemporâneas: comunicação e arte em tempo de convergência. In: *Revista Comunicologia*, v. 3, n. 2, Universidade Católica de Brasília, 2010.
- Poli, M. C. *Escrevendo a psicanálise em uma prática de pesquisa*. In: *Estilos da Clínica*, 13(25), pp. 154-179. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/estic/v13n25/a10v1325.pdf>
- Porto, M. M. (2018). Do significante à letra lixo. In: Vieira, M. A. & De Felice, T. [Org.]. *A arte da escrita cega: Jacques Lacan e a letra*. Subversos, 2018, pp. 27-39.
- Rezende, A. P. de M (2009). *Narrativas e contemporaneidade – histórias de dentro e de fora*. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009. Disponível em https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772005_1dec637333f22948680105784c8715aa.pdf

- Sannt'Anna, A . R. de (2001). In: Matos, C. N de., Medeiros, F. T de, Travassos, E. (2001). *Ao Encontro da Palavra Cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Silva, Luciane S. (2008). Mirando a palavra no rap: por uma visão dissonante do movimento hip-hop no Brasil. In: Diniz, Julio Cesar V., Giumbelli, Emerson. Orgs. *Leituras sobre Musica Popular – reflexões sobre sonoridades e cultura*. 7 Letras.
- Schreber, P. (1903). *Memórias de um doente dos Nervos* Ed. Graal, 1984.
- Silva, R. C. O. (2015). Sons e Sentidos. Entrevista com Steven Feld. *Revista de Antropologia, USP*, v.1., pp. 440-468.
- Smith, M. (2015) *Musicoterapia e Identidade Humana: transformar para ressignificar*. Memnon.
- Solomos (2015). Da música ao som, a emergência do som na musica dos séculos XX e XXI – uma pequena introdução. *Art Reserch Journal/ Revista de pesquisa em arte*. v.. 2, n. 1, pp. 54-68.
- Souza, G. & Guarreschi, L. *O seminário, livro 13: o objeto da psicanálise, de Jacques Lacan. Stylus (Rio J.)* [online]. 2018, n.37, pp. 135-145. ISSN 1676-157X. OUZA,
- Souza, N. S. (1991). *A psicose: um estudo lacaniano*. Ed. Revinter.
- Tatit, L.. (1994). *Semiótica da Canção: música e letra*. Escuta.
- _____ (2001). *Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX*. In: Matos, C. N de., Medeiros, F. T de, Travassos, E. (2001). *Ao Encontro da Palavra Cantada – poesia, música e voz*. 7 Letras.
- _____ (2004). *O Século da Canção*. Cotia, SP: Atelier Editorial.

- Taylor, D. (2013) O arquivo e o repertório – performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Reis. Ed. UFMG.
- Vidal, W. (2018). *Cancioneiros do IPUB – cartografia dos 20 anos de um grupo musical brasileiro*. [Dissertação de mestrado Profissional, Instituto de psiquiatria da Universidade federal do Rio de Janeiro, IPUB/UFRJ]
- Vieira, M. A. (2008) *Restos: uma introdução lacaniana ao objeto*. Contra Capa.
- _____ (2010). *Do afeto à Paixão (a representação freudiana e o bem-dizer em Lacan)*. Recuperado de http://litura.com.br/artigo_repositorio/do_afeto_a_paixao_representacao_freudiana_1.pdf
- _____ (2011) O resto e o riso. *Opção Lacaniana*, n. 62, São Paulo, EBP, dez 2011, pp. 193-201. Disponível em http://www.litura.com.br/artigo_repositorio/o_resto_e_o_riso_pdf_1.pdf acesso em 30/06/2019
- _____ (2014). Traço e Rede. In: *Latusa*, EBP- RIO, n.19, 2014, pp. 171-178.
- _____ (2018). *A escrita do silêncio (voz e letra em uma análise)*. Subversos.
- Vieira, M. A., De Fellice, T. [org] (2018). *A arte da escrita cega*. Jacques Lacan e a Letra. Subversos.
- Vieira, M. A, Lourenço, A., Barufatti, A. L., Abu, A., Barbara, B, B., Santos, C., Marques, C., Pieri, C., Arantes, C., Schiavo, H., Nery, M. Bulhoes, M., Veggi, M., Porto, M. M., Caselli, R. & De Felice, T. (2019). *Loucura, Clínica e Política*. Inédito.
- Vieira, M. A. et, al. (2020). *Efeitos de Interpretação: das sessões presenciais às virtuais*. Inédito.

- Vivés, Jean-Michel. (2009). Para introduzir a questão da pulsão invocante. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 12(2), 329-341. <https://doi.org/10.1590/S1415-47142009000200007>
- Winnicott, D. W. (1975). Objetos transicionais e fenômenos transicionais. In D. Winnicott, *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1971)
- _____ (1997) Desenvolvimento Inicial do Bebê . In: *Pensando sobre crianças*. Orgs Ray Shepherd; Jennifer Johns; Helen Taylor Robinson
- Wisnik, José Miguel.(2001) A Gaia Ciência – literatura e musica popular no Brasil. In: Matos et al. *Ao Encontro da palavra Cantada: poesia, música e voz*. 7Letras.
- Žizek, S. *Acontecimento: Uma viagem filosófica através de um conceito*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2017
- Zucchi, M, A. (2015). *Outro corpo – inconsciente, sintoma e a clínica do corpo*. Petrópolis: Ed. KBR.

Referências Musicais

- Buarque de Holanda, C. & Hime, F. (1976). A Flor da pele. In: *D, Flor e seus dois maridos [filme]*
- Cavalli & Cremonesi (1993). La Solitudine, In: *La Solitudine* [Single e CD] (Gravação Laura Pausine, 1993 – 1993 e Renato Russo em 1995)
- Gonzaguinha, (1979). Grito de Alerta, In: Mel [LP] Universal Music (Gravado por Maria Bethania, 1979)
- Montenegro, O. & Machado, U. (1980) In: *CPS* [LP], Atlantic /WEA, 1980.
- Nascimento, M & Brant, F. (1967). Travessia. In: *Travessia* [LP]. Codil/Ritmos, 1967.
- _____ (1974). Nada Será Como Antes. In *Milagre dos Peixes Vivos* [LP]. EMI Odeon, 1974
- Russo, Renato. & Vila-Lobos, dado (1991). Vento no Litoral. In: *V* [LP]. EMI Music Brasil, 1991 (Gravado por Legião Urbana).
- Roberto Carlos & Erasmo Carlos (1965). Quero que vá tudo pro Inferno. In: *Jovem Guarda* [LP] CBS, 1965.
- _____ (1968). Se você Pensa, In: *O Inimitável*. CBS, 1968.
- Sharp, Bob, Powell, T. (1961). Unchain My heart, In: Ray Charles single [Vinil 7''] (Gravada por Joe Cocker - em 1987)
- Richie, L. (1981). My Endless Love. In: *My Endless Love* [filme], 1981. (Gravado com Diana Ross)
- Roberto Carlos (1967). E por isso estou aqui. In: Roberto Carlos em Ritmo de aventura [Filme e LP]. CBS, 1967.
- Toquinho (1985). O Caderno. In: *A luz do solo* [LP]. Universal Music.
- Veloso, Caetano (1997). In: *Livro* [CD]. PolyGram.

Para ouvir as canções:



Ilustrações (capas dos capítulos)

A handwritten signature in black ink, consisting of the letters 'ALC.' in a cursive, stylized font.

Ilustrações por: Aline Leite Cavaliere