

4

Episódio

O assunto, em poesia, tem de ser o que é a melodia infinita em música, um elemento genérico, dentro do qual os movimentos do ser vagueiam em descaminhos, encruzilhadas, quedas em abismos, vagabundagens de sentimentos, sensações, idéias e juízos (...) O verdadeiro assunto em poesia é a própria poesia, quero dizer um primeiro motor de volubilidade do assunto, que se utiliza, não só dá fluidez musical da palavra, com da fluidez alógica da inteligência.

Mário de Andrade em “Castro Alves”

*A existência admirável que levo consagrei-a toda a procurar. Deus queira que não ache nunca... Porque seria então o descanso **em vida, parar mais detestável que a morte.***

Mário de Andrade em “Advertência”

4.1

O enigma do desejo na criação literária

O que há na palavra de tão enigmático para que o homem, que freqüentemente a faz tagarelar, somente raras vezes consiga fazê-la falar tão belamente, a ponto de ecoar em quem a recebe? Diante da palavra que fala, minha experiência subjetiva é a do espanto, no sentido forte da palavra: uma palavra espantosa é exatamente ao contrário de uma palavra tagarela, que simplesmente passa sem deixar rastro. O ato interior através do qual me deixo espantar é um ato em que um movimento de reconhecimento me faz dizer sim, pois há um consentimento interior a uma presença outra, estrangeira, diante da qual descubro, surpreso, que ela me é estranhamente familiar. Por esse sim, por essa forma de Bejahung, através da qual fui siderado, fica revelado um bem-dizer que traz a palavra justa, aquela a que sou levado a reconhecer minha dívida com a palavra do Outro.

Este Episódio visa discutir a íntima relação entre desejo, prazer e texto, vinculando Literatura e Psicanálise, uma vez que a questão da arte e da recepção que ela causa servem para marcar que em cada dizer há a expressão de desejo que de acordo com a força que se inscreve provoca estranhamento e intimidade em quem a colhe.

Para Barthes o prazer do texto está em um jogo: o da dialética de prazer, ou gozo, se preferirem, entre o leitor e o autor. Em suas palavras: “Se leio com prazer essa frase, essa história, é porque foram escritas no prazer.”⁷⁷

Entretanto, mais adiante em seu texto, acrescenta que o prazer do escritor não assegura o prazer do seu leitor. Dito de outra forma, o leitor precisa ser capturado. Essa captura o escritor realiza às cegas, sem saber em que lugar seu leitor está. Daí haver uma grande imprevisão do desfrute do jogo. Até que se defina o espaço de fruição entre autor e leitor, ambos estão entregues ao inusitado e à posição de deriva. Autor e leitor navegam em busca de prazer, entretanto, desconhecem se em seu encontro será possível o deleite.

⁷⁷BARTHES, R. *O prazer do texto*, p. 9.

Barthes esclarece que inicialmente o autor escreve pela sua necessidade de escritura. Seu prazer particular comanda a construção do texto, contudo há autores que além do prazer na escrita querem mais: o impossível de uma satisfação cada vez mais intensa. “Eles querem ser lidos”⁷⁸, nos diz Barthes. Esses autores têm, portanto, o desejo incansável de seduzir leitores e para tal escrevem “textos coquetos”⁷⁹: “O texto que o senhor me escreve tem de me dar a prova de que me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu kamasutra”.⁸⁰

Desse modo, surge um momento quase impossível do texto de tão delicado. Na desconstrução da narrativa nasce uma fenda.

*Eis um estado muito sutil, quase insustentável, do discurso: a narratividade é desconstruída e a história permanece, no entanto legível: nunca as duas margens da fenda foram mais nítidas e mais tênues, nunca o prazer foi melhor oferecido ao leitor.*⁸¹

Em outras palavras, segundo Barthes, para que o prazer do texto se revele na dialética autor-leitor, é preciso um jogo de sedução que convide o outro para participar, acenando com uma possibilidade de fruição.

*O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre?...é a intermitência, como o disse a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças...entre duas bordas...é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento- desaparecimento.*⁸²

Barthes diferencia o erotismo do texto de um strip-tease corporal ou do suspense narrativo, pois em ambos não existe rasgo, fenda, já que não se desenham bordas. Nestes espaços há a revelação progressiva, no texto erótico estabelece-se uma provocação pelo movimento duplo de mostrar e seqüestrar. Em seu erotismo, o texto prazeroso aponta para uma deliciosa satisfação de “desnudar, saber, conhecer a

⁷⁸BARTHES, R. *O prazer do texto*, p. 10.

⁷⁹Ibid., p. 10.

⁸⁰Ibid., p. 11.

⁸¹Ibid., p. 10.

⁸²Ibid., pp. 16-17.

origem e o fim”. Trata-se, portanto, de despertar uma insaciável curiosidade. Assim, a avidez se mantém porque não se vincula a um enigma a ser revelado. O texto seduz porque ele próprio é o enigma.

A partir de Barthes pode-se pensar que o enigma tecido no texto é que permite o jogo de prazer entre autor e leitor. O que independe do texto ter uma narrativa policial ou de suspense. Tanto isso é verdade, que existem textos policiais extremamente desinteressantes, que não são capazes de seduzir o leitor para acompanhar o desfecho da história. É o jogo com a linguagem, que em seu enigma erótico, captura o leitor até a última página.

Essa diversidade criativa de alguns autores permite um dimensionamento da vida a partir de um ponto de vista erótico. Não se trata aqui de uma perspectiva restrita de sexualidade, mas do seu sentido psicanalítico de Eros, enquanto movimento para a vida, para a criação, para a poética, como bem assinala Otávio Paz:

*O erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético.*⁸³

O que dá unidade ao texto, como um fio, é a poética. Já que “a voz perde sua origem, o autor entra na própria morte, a escrita começa”⁸⁴

A partir da morte do autor cabe ao leitor se aventurar a percorrer as trilhas de letras e escrever com sua imaginação a poética de sua leitura singular. Morre o autor para que nasçam leitores, que com suas singularidades, reescrevem o texto, tornando-o infinito de acordo com múltiplas interpretações. Com a palavra Barthes:

*Na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto. O texto prescreve as atitudes gramaticais: é o olho indiferenciado de que fala um autor excessivo (Angelus Silesius): O olho por onde eu vejo Deus é o mesmo olho por onde ele me vê”.*⁸⁵

⁸³PAZ, O. *O arco e a lira*, p. 12.

⁸⁴BARTHES, R. *A morte do autor*, p. 49.

⁸⁵BARTHES, R. *O prazer do texto*, p. 30.

No ensaio *Função do leitor: a construção da singularidade*, Eliana Yunes define como a estruturação da subjetividade e a formação do leitor são as duas partes que compõe uma nítida dobradura.

A teoria psicanalítica embasa a argumentação da autora, uma vez que define o sujeito como eternamente dividido. Como seu desejo inconsciente é sempre enigmático, incognoscível, cabe ao humano, portanto, um contínuo trabalho de dar sentido à vida. Nessa eterna busca de significação surgem as interpretações, decifrações e construções que compõem a história de cada um como um mosaico de inúmeras histórias que se atravessam. Desse modo, de acordo com a perspectiva psicanalítica o eu e o outro (enquanto o enigma do inconsciente) amalgamam-se em uma só pessoa e assim sujeito e objeto também estão fusionados no processo de conhecimento.

Freud (1915) para falar dos escritores criativos escreveu que a fantasia é essencial à vida porque entrelaça passado presente e futuro com o fio do prazer. É na fantasia que resistem os momentos mágicos e alegres da infância. Cumpre agora, a articulação psicanálise e literatura no sentido de mapear o desejo como motor da criação literária.

Parafraseando o Cardeal Ippólito d’Este, a quem Ludovico Ariosto dedicou “Orlando furioso”, Freud se pergunta onde os escritores criativos encontram tantas histórias para nos encantar. É interessante observar, que como Barthes, Freud quer saber sobre o prazer do texto em sua duplicidade. O escritor é criativo porque no prazer de sua escritura encanta seus leitores ao oferecer-lhes o deleite da leitura.

Mais adiante em seu texto, Freud define que o interesse de sua indagação intensifica-se já que os escritores não oferecem uma resposta “pelo menos satisfatória”⁸⁶ à pergunta. Porém, vê uma esperança na sua investigação a partir da fala comum de alguns escritores que revelam haver em cada sujeito uma *poesis*, mesmo que ele não o saiba. Essa assertiva dá a Freud a pista para enveredar pelo prazer do texto.

⁸⁶FREUD, S. “Escritores criativos e o devaneio”, in *Obras Completas*, vol .IX, p. 149.

É na infância que começa a atividade imaginativa: “a ocupação favorita e mais intensa da criança é o brinquedo ou os jogos”⁸⁷. A nomeação de “mais intensa e favorita”, Freud justifica pela quantidade de investimento libidinal e conseqüente liberação de prazer que a brincadeira permite. No jogo, no brincar, cada um estabelece um espaço potencial em que o investimento afetivo mobiliza energia pulsional para criar. E em cada criação o prazer desliza. Por esta via é possível comparar a criança com o escritor criativo, já que ambos inventam um espaço próprio carregado de afeto e que faz antítese com o real.

*O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que leva muito à sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade.*⁸⁸

Como Freud acredita que a linguagem é o instrumento que preserva a relação entre o brincar e a criação literária, vai à língua alemã provar sua tese. A articulação freudiana destaca que a palavra peça (para designar forma literária teatral) em alemão *spiel* permite o equívoco com peraltice, pois a mesma palavra serve a ambos sentidos.

Comédia, *lustspiel*, literalmente quer dizer brincadeira prazerosa e tragédia, *traverspiel*, brincadeira lutuosa. A própria palavra ator (em alemão *schauspieler*), em seu sentido literal, denota um jogador que brinca, um participante de um jogo. Na própria linguagem, Freud aponta que o jogo com os significantes é sem dúvida um movimento em busca de prazer.

À medida que cresce, a criança, aos poucos, pára de brincar, contudo, o prazer e o investimento pulsional precisam continuar, o que leva a perguntar para onde o prazer se desloca.

A resposta freudiana para essa pergunta compreende dois caminhos que embora distintos podem caminhar lado a lado. O primeiro deles é o humor, nos diz Freud:

Quando a criança cresce e pára de brincar, após esforçar-se algumas décadas para encarar as realidades da vida com a devida

⁸⁷FREUD, S. “Escritores criativos e o devaneio”, in *Obras Completas*, vol. ix, p. 149.

⁸⁸Ibid., p. 150.

*seriedade, pode colocar-se certo dia numa situação mental em que mais uma vez desaparece essa oposição entre brincar e a realidade. Como adulto pode refletir sobre a importância dos jogos da infância equiparando-os as suas atividades atuais, pode assim livrar-se da pesada carga imposta pela vida e conquistar intenso prazer proporcionado pelo humor.*⁸⁹

Em seu texto “Chistes e sua relação com o inconsciente”, Freud afirma que diante do horror da vida e de nossa impotência fazemos chistes, trocadilhos e piadas. Ao rir estamos resistindo ao desprazer.

Outro caminho possível à busca de prazer na vida adulta é o devaneio. Como na verdade não renunciamos de fato a nada, simplesmente trocamos um investimento por outro, o adulto não brinca, mas fantasia intensamente. Há, entretanto, diferenças entre o brincar e o fantasiar que cabe colocar. Enquanto as crianças não ocultam seus jogos, os adultos escondem suas fantasias e o grande prazer que elas lhes proporcionam, pois se o desejo para a criança é algo passível de ser demonstrado, para o adulto trata-se de algo revelador de uma intimidade proibida por ser assustadora ou vergonhosa. Desse modo, Freud começa a se referir ao desejo, que em sua face decisiva e estrutural para o sujeito, é o *agalma* que move à busca de prazer na criação: “As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é realização de um desejo, uma correção à realidade insatisfatória”.⁹⁰

Um ponto importante a destacar é a relação que Freud estabelece entre fantasia e tempo. A fantasia flutua em três tempos. Primeiro uma situação atual mobiliza afetos fortes, neste momento para aliviar a tensão e dar sentido à experiência dá-se o retrocesso a uma lembrança prazerosa na qual o desejo obteve realização. Cria-se assim uma situação de âncora para aguardar pelo prazer na satisfação do desejo enquanto ela não acontece. A fantasia é, portanto criada a partir de traços do passado na tentativa de engendrar imaginariamente uma liberação de energia.

Segundo Freud, diferente das pessoas comuns o escritor escreve seu devaneio. O escritor suaviza o caráter pessoal de suas fantasias através de máscaras e disfarces: seus personagens são seu álibi. Sua história não trata de sua vida, mas de ficção, um

⁸⁹FREUD, S. “Escritores criativos e o devaneio”, in *Obras Completas*, vol. IX, p. 150.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 152.

espaço imaginativo em que seus personagens têm suas vidas. Quanto ao leitor, a captura se dá porque o texto lhe oferece a possibilidade de viver suas mais íntimas fantasias de modo incógnito.

T.S. Eliot define que a mente do artista é uma espécie de receptáculo captor de sentimentos, de frases, de imagens que aguardam o momento certo para se unir e formar um novo composto, no qual a criação artística ocorre em momento de intensidade, pressão, fusão. Ou seja, diferente do acontecimento, a arte percorre caminhos associativos de impressões e experiências, inesperados e peculiares. Em cada criação há a voz do artista desnudando, para além de suas intenções, a intimidade das trilhas do seu desejo, e provocando eco no receptor de sua obra. Desse modo, quando fala-se em voz do artista na obra literária trata-se, na verdade, de que o mais íntimo de sua subjetividade, em todo o seu aspecto inconsciente de desejo revela-se no que há de mais pretensamente exterior a realidade de seu sujeito: o objeto de sua criação.

No texto *O eu e o isso* Freud coloca: “O artista... dá forma bela ao desejo proibido para que cada um, comprando dele seu pequeno produto de arte, recompense e sancione sua audácia.”⁹¹

No caso da obra literária o leitor recompensa e sanciona a audácia do autor não apenas comprando o objeto de arte, mas sim ao viver intensamente, nos textos que lê, o que recusa assumir como seu desejo. O leitor, portanto, se vê na criação literária, com ela se identifica e interage. Sobre esse tema Manguel remete-se a Stan Persky para dizer que para os leitores deve haver um milhão de biografias, pois parece que encontramos livro após livro os traços das nossas vidas. Em sua escritura, Clarice Lispector adverte que somente se nos entregarmos ao jogo da criação é que vislumbramos sentido em prosseguir a vida. Cumpre lembrar que essa entrega tem como constante companhia o medo:

(...) Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto (...) Para escrever tenho de me colocar no vazio. Nesse vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor

⁹¹FREUD, S., apud MAURANO, D. *Nau do desejo*, p. 144.

*que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras - quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo.*⁹²

Esse dizer da autora expressa que um escrito ao ser concluído traz satisfação breve, pois não sutura a abertura na qual a pulsão, eterna insatisfeita, leva cada leitor - escritor a invocar por um outro escrito. Mário de Andrade tinha essa eterna insatisfação, ela o movia. Inquieto em sua pesquisa e estudioso apaixonado pela música, como bem coloca Roberto Schwarz, “Mário de Andrade nunca se propôs à filosofia”.⁹³ Porém, de acordo com a sua pluralidade e sua incessante busca pelo novo, Mário se define “trezentos e cinquenta”:

*Eu sou trezentos
Abraço no meu leito as melhores palavras,
E os suspiros que dou são violinos alheios;
Eu piso a terra como quem descobre a furto
Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas seus próprios beijos!
...Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta,
Mas um dia afinal eu toparei comigo...⁹⁴*

Seus múltiplos fragmentos, como em um “caleidoscópico benjaminiano”, brincam de se articular e contradizer, configurando um homem moderno cujas “sensações renascem de si mesmas sem repouso”⁹⁵.

Para Mário de Andrade, o reconhecimento de sua pluralidade consistia em apenas uma parte de sua constante busca de encontro consigo mesmo, tendo muitas vezes quebrado bejaminianamente seu caleidoscópico, em nome dessa incessante pesquisa. Na conferência lida no dia 30 de abril de 1942, além de fazer um balanço reflexivo do movimento modernista, desnuda com coragem incomum o seu sujeito dividido em paradoxos:

⁹²LISPECTOR, C. *Um sopro de vida (pulsações)*, p. 15.

⁹³SCHWARZ, R. *Ao Vencedor as Batatas*, p. 13.

⁹⁴ANDRADE, M. “Eu sou trezentos” in *Remate de males*, p. 211.

⁹⁵Ibid., p. 211.

(...) toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra... E eu que sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor humano, chego ao declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocracismo me puniu. Minhas intenções me enganaram. (...).

Mas eis que chego a este paradoxo irrespirável: Tendo deformado toda a minha obra por um antiindividualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável...Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado⁹⁶.

Através de uma leitura psicanalítica pode-se dizer que a reflexão de Mário de Andrade na conferência de 1942 é perfeita em sua construção. Sem dúvida, em cada criação há a voz do artista desnudando, para além de suas intenções, a intimidade das trilhas do seu desejo. A voz, na abordagem psicanalítica, apresenta-se em qualquer tipo de discurso, seja ele escrito, musical, verbal, etc. Desse modo, quando se fala da voz do artista na criação literária, não se trata de considerar a voz em seu sentido acústico. Ou considerá-la uma simples expressão consciente autobiográfica. Trata-se, na verdade, de que o mais íntimo de sua subjetividade, em todo o seu aspecto inconsciente de desejo, revela-se no que há de mais pretensamente exterior à realidade de seu sujeito: sua ficção.

Márcia Xavier remete-se a T.S. Eliot⁹⁷ quando afirma que “a mente do artista seja uma espécie de receptáculo captor de sentimentos, de frases, de imagens que aguardam o momento certo para se unir e formar um novo composto, no qual a criação artística ocorre em momento de intensidade, pressão, fusão⁹⁸. Diferente do acontecimento, a arte percorre caminhos associativos de impressões e experiências, inesperados e peculiares. Ou seja, cada obra reflete o diálogo entre o que há de mais individual em cada artista e os imortais, o que significa dizer que o artista possui um lugar de produção literária, consciente do seu tempo diacrônico, de sua contemporaneidade, mas que para além de suas convicções políticas e determinações

⁹⁶ ANDRADE, M. “O Movimento Modernista”, in *Aspectos da Literatura Brasileira*, pp. 231-255.

⁹⁷ ELIOT, T.S. “Tradição e Talento Individual”, in *Ensaços*, p. 38.

⁹⁸ XAVIER, M. *O deus encarcerado- Mário de Andrade e o lugar(transitivo) da produção literária*, p. 36.

intencionais há o sujeito do inconsciente e do desejo norteando sua criação, sincronia em que as temporalidades se misturam em um só tempo .

Segundo Lafetá, se é verdadeiro afirmar que a poética de Mário de Andrade é “uma tentativa de explorar a cultura brasileira e de contar a história de um intelectual que procura a identidade de seu país”⁹⁹, sua obra também “constitui uma exploração do seu eu”.¹⁰⁰

Não é objetivo desta tese relacionar o romance-idílio com a biografia do escritor, mas sim, por este trabalho, configurar Mário de Andrade e seu “caleidoscópio”, marcando a extrema relação entre o destino sublimatório e a voz na criação literária, elaborando caminhos de saída para o desejo.

Bakhtin, ao abordar a estética da criação verbal, discute a relação autor-personagem dizendo:

O autor nos conta essa história apenas na obra de arte, não na confissão do autor - se esta existe-, não em suas declarações acerca do processo de criação; tudo isso deve ser visto com extrema cautela (...) o autor cria, mas vê sua criação apenas no produto que ele enforma, isto é, vê dessa criação apenas o produto em formação e não o processo interno psicologicamente determinado¹⁰¹.

Em outras palavras, o artista nada tem a dizer sobre seu processo de criação. Sua tentativa é sempre vã, pois todo o processo está situado no produto criado, restando, apenas, ele nos indicar sua obra.

Wimsatt (1966) em um texto com o sugestivo título a falácia intencional, discute a célebre questão em literatura quanto às intenções do autor ao criar a obra. Wimsatt aponta que é bastante comum *o autor ao terminar uma obra, ou ao lê-la tempos depois percebe que sua concreta intenção inicial não era a sua intenção*. Para mostrar essa contradição entre a intenção consciente e o que acaba se revelando na escritura, Wimsatt se vale da própria literatura, sendo um personagem que apresenta a contradição entre o que pretendemos em nossa volição e o que de fato desejamos: “É

⁹⁹ LAFETÁ, J. L. 1930: *A Crítica e o Modernismo*, p. 154.

¹⁰⁰ Ibid., p. 154.

¹⁰¹ BAKHTIN, M. *A estética da criação verbal*, p. 5.

o homem que procurávamos, é verdade”, diz o rústico delegado de polícia de Thomas Hardy, “contudo não era o homem que queríamos”.¹⁰² Bastante interessante essa construção de Winsatt, de fato entre o que procuramos realizar (intenção consciente) e o que se apresenta na obra (desejo com toda a sua carga de inconsciente) há um grande hiato.

No poema *Eu sou trezentos*, Mário adverte que descobrir os próprios beijos é sempre “a furto” e que é preciso um suave deslizar nas palavras e na alteridade para reconhecer-se. Com relação a esta vinculação subjetividade - alteridade¹⁰³ em Mário de Andrade, Lafetá comenta: “Há algo alheio que se intromete na fala, inevitável, como se fosse o discurso de um outro, desconhecido. Só de relance, a furto, o poeta pode reconhecer-se.”¹⁰⁴

Pode-se acrescentar aos comentários de Lafetá e Bakhtin, pelo viés da psicanálise, que em cada sujeito há um outro desconhecido que define a *extimidade*¹⁰⁵ como o exterior mais íntimo de seu desejo. É esse *extimo* que se apresenta através da sublimação na obra de arte: a voz. Ela aparece em todo seu vigor na literatura de Mário de Andrade.

Bem ao estilo de sua saborosa ironia, Mário reconhece que seu romance-idílio é influenciado pelas descobertas freudianas, porém sua criação não se restringiu a essa ligação. Sua voz, com genial criatividade transformou a teoria psicanalítica em lirismo trágico: “Minha vingança é que Freud não pode ter sensações de tantãs no fundo do mato... Aliás, nem Fraülein. Por isso que falando de Carlos fui poeta, inventei”. (AVI, p. 80)

Se Mário revela que foi poeta, inventou, por outro lado também diz que só se descobre a furto porque é trezentos, este paradoxo, que revela na escrita, apresenta bem a definição realizada por mim em um trabalho anterior: A voz é tão íntima, mas,

¹⁰²HARDY apud WINSATT, in “A falácia intencional”, p. 88.

¹⁰³Alteridade vem do latim *alteru* que quer dizer “outro entre dois” sendo o que marca o limite da diferença, a alteridade, portanto, é o outro em sua radicalidade, sua estranheza, éo que absolutamente desconheça ou reconheço como sendo eu.

¹⁰⁴LAFETÁ, J.L. 1930: *A Crítica e o Modernismo*, p. 28.

¹⁰⁵O conceito de extimidade foi definido por Lacan para definir o exterior-íntimo da estrutura do inconsciente.

paradoxalmente, tão exterior, que revela uma dimensão que escapa ao sujeito falante, por isso, é preciso falar dela antes que, em sua volatilidade, escape mais uma vez.

4.2

A Voz cantante na escritura - Um resto a significar

Visando abordar a voz na escritura, esta tese parte de uma perspectiva estrutural lacaniana, em que é preciso separá-la da ilusão do som para resgatar seu enigma. Dito de outro modo, a voz é uma dimensão da pulsão que integra qualquer cadeia significante, seja ela sonora, escrita, visual ou gestual, que tece sempre seu rastro de inscrição. Por passar despercebida na maior parte do tempo, realizou a façanha de não ser incluída na teoria psicanalítica por muitos anos, tendo cabido somente a Lacan destacar e estudar esse resto esquecido no que se diz e no que se ouve. Assim, a questão da arte e da intensidade da recepção que ela causa serve para lembrar que o que se diz é a manifestação de uma força, a pulsional, que de acordo com a intensidade que se escreve provoca o estranhamento íntimo em quem a colhe, perguntando: qual a força de voz da mensagem que te foi dada?

Não coube a Lacan definir o objeto e sua função nas etapas do desenvolvimento. Porém, ao valorizar a linguagem na conceituação de sujeito do significante, o ponto de vista lacaniano leva o campo psicanalítico a repensar tanto a noção vigente de sujeito (suporte de um desenvolvimento libidinal), como seu respectivo conceito de objeto. Em outras palavras, a tese desenvolvimentista que abordava o objeto diacronicamente em termos de progressão e regressão, e que, até Lacan, era a única, passou a dividir o espaço psicanalítico com a concepção do objeto em termos estruturais. Enquanto a abordagem diacrônica direcionou o enfoque da conceituação de objeto, o objeto voz passou despercebido na psicanálise. Não foi à toa, que cumpriu somente a Lacan conceituá-lo a partir de uma perspectiva estrutural.

Por um equívoco, pode-se pensar que Lacan despreza, em seu ponto de vista estrutural, a teoria da libido que Freud apresenta nos *Três ensaios sobre a Sexualidade*. A discordância lacaniana refere-se à perspectiva evolucionista através da qual foi lida a teoria da libido, isto é, Lacan não aceita o aspecto

desenvolvimentista que os teóricos das relações objetais atribuíram ao texto freudiano. Para Lacan, a questão do objeto não é temporal, uma definição de fases. Exatamente pelo viés contrário, o pensamento lacaniano sustenta que a questão é que os objetos caem dos orifícios corporais, marcando as fendas em que a pulsão circula. Por isso, a construção lacaniana incluiu a voz na lista de objetos *a*, ao invés de chamá-la, numa valorização do som e do aparelho fonador, de objeto vocal em uma fase também vocal. Neste sentido, na perspectiva de conceituação de objeto *a*, o som está para a voz como um tecido para um buraco. O acústico, o tonal e o fonético vestem imaginariamente o que remete ao horror do vazio, que é a dimensão não especularizável do objeto *a* como marca da fenda.

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

Embora Lacan não utilize o exemplo freudiano do jogo de *fort-da*¹⁰⁶ para falar da voz, sugerimos essa ilustração para pensar a voz na teoria lacaniana.

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

¹⁰⁶ FREUD, S. “Além do princípio do prazer”, in *ESB*, vol .XVIII, p. 26-29.

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

*A hiância introduzida pela ausência desenhada, e sempre aberta, permanece causa de um traçado centrífugo no qual o que falha não é o outro enquanto figura em que o menino se projeta, mas aquele carretel ligado a ele próprio por um fio que ele segura – onde se exprime o que, dele, se destaca nessa prova, a automutilação a partir da qual a ordem da significância vai se pôr em perspectiva. Pois o jogo do carretel é a resposta do sujeito àquilo que a ausência da mãe veio criar na fronteira de seu domínio - borda de seu berço - isto é, um fosso, em torno do qual ele nada tem a fazer senão o jogo do salto.*¹⁰⁷

Parodiando Lacan, dizemos que o salto do menino com o significante é o que permite a ele pular sem ignorar a dimensão trágica da perda, isto é, o menino, por um apelo pulsional onde consegue conjugar a voz e o significante, faz, pela primeira vez, algo com a hiância que se presentificou, além de chorar ou gritar. Acreditamos que o neto de Freud já tivesse, como a maioria dos bebês, obtido prazer na descarga pulsional do grito ou do choro ou do espernear. O que é inaugurado, neste momento do jogo de *fort-da*, é a implicação do objeto voz na linha significante, permitindo que a pulsão, na vinculação com a linguagem, alcance “descargas felizes do princípio do prazer”.¹⁰⁸ O ponto fundamental, portanto, não é a emissão sonora. O neto de Freud poderia ser mudo, e mesmo assim criar o jogo no qual começaria a enunciar pela via do significante, mostrando que já tem seu “saber fazer com a língua”¹⁰⁹. Em outras palavras, na perspectiva estrutural lacaniana, a voz é uma dimensão que integra qualquer cadeia significante, seja ela sonora, escrita, gestual ou visual.

A busca subjetiva de significação implica sempre um terceiro termo, a voz. Deste modo, a conceituação lacaniana não equipara a voz à cadeia significante, mas ao que resta do significante no final da operação de significação. A voz participa da dimensão significante, entretanto, não participa do efeito da significação. Como resto

¹⁰⁷ LACAN, J. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 63.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰⁹ LACAN, J. *O Seminário, livro 20: mais ainda*, p. 190.

da subtração entre significação e significante, um resto a-significar¹¹⁰, a voz marca que a significação obtida é só uma versão dentre outras.

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

Em sua busca de satisfação, para além do confronto com a fenda da castração, articulando na experiência trágica, o menino deu um salto com a construção do jogo que criou com o significante. Por isso, a voz não é meramente, a apresentação fonética, sonora: *fort-da*, mas o salto que a configurou para fazer a conjunção do gozo pulsional com a linguagem. Sendo assim, escolhi como caminho tentar elucidar o objeto voz, situando-o no ponto de amarração entre o simbólico, o real e o imaginário, para pensá-lo em cada registro e nas interseções.

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

Lacan escolhe o nó borromeano como a configuração que articula os três registros da experiência humana no psiquismo: o real, o simbólico e o imaginário. Desse modo, na superposição da junção borromeana, o real fica sobre o simbólico, que fica sobre o imaginário, que tem, ele próprio, ascendência sobre o real. Os três registros se articulam de forma que há um espaço, um vazio no centro, um lugar de

¹¹⁰MILLER, J. “Jacques Lacan y la voz”, *Quarto*, 54, p. 14.

interseção, onde Lacan coloca o objeto a ¹¹¹. Logo, como objeto a , a voz está entre as três dimensões do nó que surgem entrelaçadas, mas que podem ser pensadas, teoricamente, em separado.

A voz que chega aos ouvidos, fundida ao enunciado vocal sonoro, é apenas uma dimensão resultante de toda uma complexa trama imaginária (submetida ao simbólico) na qual o som veste a voz como objeto a , dando-lhe alguma consistência. Embora o real escape ao simbólico, o imaginário tem ascendência sobre ele, por isso, jamais o real se apresenta ao sujeito despido de alguma figuração. Se a voz está desprendida da palavra, como no canto lírico, no *shofar*¹¹², e mesmo no grito, por outro lado, o imaginário (sempre orientado por um simbólico) a veste, dá-lhe uma roupagem que simula consistência, para disfarçar a dimensão inapreensível do objeto a . Este, por sua vez, como um resto, insiste em não coadunar com qualquer figuração, sobrando para além da moldura que busca cobri-lo.

Como exemplo desse real que sobra e “insiste em não se inscrever”, podemos pensar no sonho da injeção de Irma¹¹³, no qual o furo tenta escapar da figuração do sonho de Freud¹¹⁴.

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

¹¹¹LACAN, J. *O Seminário, livro 20: mais ainda*, p. 186.

¹¹²O *shofar* é um instrumento de sopro primitivo, semelhante a uma corneta, cujo som alto e prolongado é tocado três vezes em rituais judaicos. Em sua análise, Lacan retoma a interpretação de Theodor Reik para questionar de onde vem a força de um som escandaloso e enigmático, que marca a aliança do povo judeu com seu Deus e a instauração da lei judaica.

¹¹³Nem nesse sonho, nem em sua obra, Freud construiu o conceito de real, coube a Lacan essa teorização. Contudo, pensamos que o sonho da injeção de Irma ilustra o real. A própria interpretação freudiana considera que o ponto de abertura da garganta de Irma revela um ponto insondável do sonho, um umbigo, que a representação onírica não é capaz de cobrir. No texto *Esboços...* e no cap. 8 do *Projeto*, Freud ao falar da apreensão do mundo externo oferece uma outra abertura para pensarmos a articulação insondável-real.

¹¹⁴FREUD, S. “Interpretação dos sonhos”, em *ESB*, vol. IV, p. 119.

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

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

Como ilustração desse lugar da voz, um resto que provoca o dizer, reportemo-nos à experiência bastante comum nos diálogos, onde um dos interlocutores afirma que o que criou equívoco na comunicação não foi o dito (as palavras), mas o tom¹¹⁵, é ele que pode dar margem a intermináveis discussões de sentido.

Para finalizar, achamos fundamental acrescentar um achado quanto à voz no *Seminário 17*, em um capítulo intitulado “Os sulcos da aletosfera”. Neste capítulo, Lacan assevera a impossibilidade da ciência de dar conta do real e enuncia que é do furo do real, do objeto *a*, que ela parte para tecer seus corolários, experimentos e

¹¹⁵O tom não no sentido exato de tonalidade vocal, mas como uma parte significante para além da significação que o tom pode apresentar, muitas vezes até contrariando o dito.

teorias. Lacan diz: “Na medida em que a ciência se refere apenas a uma articulação, que só se concebe pela ordem significante, é que ela se constrói com alguma coisa da qual não havia nada.”¹¹⁶

Mais adiante em seu texto, pergunta: “Por que não levar também em conta o lugar onde se situam essas fabricações da ciência, se não passam de efeitos de uma verdade formalizada? Como iremos chamar esse lugar?”¹¹⁷

Lacan, “lançando mão da aletéia”¹¹⁸, do universo grego da Filosofia, chama o lugar das criações de “aletosfera”. A “aletosfera” abrange todas as criações e, assim, sem distinguir cientistas de meninos em seus jogos de *fort-da*, Lacan sugere que “quanto aos pequenos objetos *a...* na medida que agora é a ciência que os governa”,¹¹⁹ pensemos neles como *latusas*. Brincando com a rima entre *ventosa* e *latusa*¹²⁰, Lacan define:

*Percebo tardiamente, porque não foi há tanto tempo que inventei, que rima com ventosa. Há vento ali dentro, muito vento, o vento da voz humana. É bastante cômico descobrir isto no final do encontro.*¹²¹

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

*É a libido, enquanto puro instinto de vida, quer dizer de vida imortal, vida irrepreensível, de vida que não precisa, ela de nenhum órgão, de vida simplificada e indestrutível. É o que é justamente subtraído ao ser vivo pelo fato de ele ser submetido ao ciclo da reprodução sexuada. E é disso que são os representantes, os equivalentes, todas as formas que se podem enumerar do objeto *a*. Os objetos *a* são apenas seus representantes, suas figurações.*¹²²

¹¹⁶LACAN, J. *O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*, p. 152.

¹¹⁷Ibid., p. 152.

¹¹⁸Ibid., p. 153.

¹¹⁹Ibid., p. 153.

¹²⁰Em francês: *lathouse* e *ventouse*.

¹²¹LACAN, J. *O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*, p.154.

¹²²LACAN, J. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 186.

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

Para esclarecer melhor a conceituação da voz, é preciso fazer, como Lacan, uma metáfora: a voz é um sopro de vida que impulsiona, puxa as nossas enunciações, pois, como objeto *a*, nos provoca pela libido a tecer vigorosamente sobre o furo do real. Por isso, no seu cunho de objeto *a*, a voz está para além do tempo, onde habita um não simbolizável e um não imaginável e tende a mostrar-se como objeto ambíguo, fonte da angústia e causa do desejo.

No grafo do desejo, Lacan representa a voz como o que prolonga a linha da cadeia significante além do movimento retroativo da significação. Por isso, para situarmos sujeito e desejo é preciso levarmos em conta sua submissão ao significante, e que seu desejo é articulado na relação com o Outro. Em outras palavras, de acordo com a mediação da linguagem, o desejo se apresenta num deslizamento significante até um momento de parada momentânea, no ponto onde se constitui um produto de significação.

Deste modo, compreendemos que voz é o resto, o produto que sobra da operação de significação. Por isso, constatamos que, com o grafo do desejo, há uma reversão: a voz não é algo de origem mística que a análise deveria quebrar em traços distintos, nem uma substância difusa para ser reduzida à estrutura. Por não ser uma qualidade imaginária e sedutora que escapa, nem um elemento positivo que possa ser dissolvido numa lógica binária, a voz é o resultado, o que emerge de uma produção estruturada, ela é precisamente “um objeto no sentido lacaniano”.¹²³ Logo, quando o significante se quebra, a voz emerge para alcançar o objeto indizível no horror da falta. O que determina que não possa ser escandida, já que é na escansão, como resultado final da subtração entre significação e cadeia significante, que ela emerge. Ela, portanto, também não é dotada de significação, uma vez que é no resto que

¹²³DOLAR, M. “The object voice”, *Gaze and voice as love objects*, p. 10, tradução desta autora.

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

Muito trabalho é realizado para que o imaginário teça a imagem sonora, como uma veste, sobre a voz enquanto objeto *a*, apresentando uma aparente e ilusória materialidade. Árduo trabalho este, de contornar o vazio que define que nenhum objeto possa preenchê-lo. Em outras palavras, a afirmação da voz como objeto *a* nos leva a considerar que a melodia dos sons, é, na verdade, uma moldura que busca disfarçar o vazio. Enfim, falamos, cantamos, fazemos música, em uma tentativa de domesticar o objeto voz. Buscando emoldurá-lo tentamos cobrir a insuportabilidade do real que ele desnuda.

Pode-se acrescentar que o grafo do desejo foi construído para demonstrar que a mínima operação significativa dá lugar ao sujeito como pura entidade negativa. O sujeito é, em si, sem fundação e sem substância. Ele é uma falta que, por não ter significante em si mesmo, desliza na representação de um significante em relação a outro significante. A voz endossa esse vazio que constitui o sujeito como uma entidade negativa. Por outro lado, a fala, em sua musicalidade, seria o suplemento que capacitaria a voz a reter algo de positividade pela ilusão imaginária. Dolar diz que a positividade da voz, que nos parece bastante elusiva, “é constituída apenas por meras vibrações do ar que, em sua mera passagem, não podemos pegar, uma vez que se vão tão logo são produzidas”¹²⁴.

Compreendemos que Lacan teve a ambição de criar uma teoria que não se limitasse a apresentar conceituações positivas (de consistência enganosa). Em seu percurso, Lacan acreditou elaborar uma teoria que não se aprisionasse a critérios imaginários e que lhe permitisse conceituar o inimaginável. Sua busca, primeiramente na lingüística e depois na matemática, demonstra esta perspectiva de conceituar e trabalhar teoricamente com o impossível. A construção do conceito de objeto *a* registra claramente este propósito. Ou seja, Lacan visa criar, com esta conceituação, a

¹²⁴DOLAR, M. “The object voice”, *Gaze and voice as love objects*, , p. 11, tradução desta autora.

viabilidade de abranger, simultaneamente, positividade e negatividade; em palavras mais simples, presença (consistência da realidade objetiva) e ausência (negação dessa certeza da experiência) em uma mesma teorização.

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

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

Como já foi dito antes a solução lacaniana dada a esse impasse foi considerar o nó borromeano¹²⁵ como a configuração que oferece a imagem mais aproximada do objeto. Tem-se, então, como hipótese, que só podemos apreendê-lo como reduzido a este ponto de nó. Na perspectiva lacaniana, a voz não é equivalente à vibração das cordas vocais, pois a produção de uma cadeia significante não está ligada a um órgão do sentido. Falar do olhar, não é falar nem do olho, nem da imagem. Falar da voz, não é falar nem da boca, nem da orelha, nem do som. Uma vez que olhar não é ver, escutar não é ouvir. A escuta é produto da pulsão invocante.

¹²⁵Como vimos no capítulo 1, os três registros, o simbólico, o real e o imaginário são absolutamente distintos, contudo para pensar sua articulação Lacan utiliza a figura topológica do nó borromeano que articula as três dimensões de tal modo que sem ele elas se liberam totalmente.

Assim o lugar dos significantes é a voz do Outro¹²⁶, e não a boca ou o aparelho fonador. Daí haver lugar para se decidir o sentido, tanto da enunciação, quanto da escuta.

A virada lacaniana é, como vimos anteriormente, não colocar a voz do lado do sujeito, mas do objeto. Ela é herança do Outro, não está grudada ao corpo do enunciado, como se fosse possível retê-la. Mergulhada no que o Outro quer dizer, a voz não tem sua origem na boca, ela sempre vem de mais longe. Por isso incluímos aqui em nossa definição de voz, também o que se refere aos atos de escutar e de escrever¹²⁷. Desloca-se, desse modo, a voz do ouvido e da boca. É a voz do que se escuta, não só do que se ouve e se fala.

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

O psicanalista Michel Poizat¹²⁸ demarca que o canto tem como principal ponto privilegiado ser um efeito de limiar da significação, uma vez que realiza um entrelaçamento da palavra com o grito e o silêncio. O que dizer deste último? O que é possível dizer do silêncio?

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

¹²⁶Outro simbólico (representado por Lacan pela letra A=Autre), que demarcando a absoluta alteridade, articula-se com o registro dos significantes, com a dimensão simbólica da fala.

¹²⁷MILLER, J.A. "Jacques Lacan y la voz", in *Quarto*, 54, p. 17.

¹²⁸POIZAT, M. "La voix dans l'opéra", in *Aspects du malaise dans la civilisation*, p.112.

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

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

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

Poizat lembra que o silêncio que grasna, ao permanecer ininterrupto na continuidade que parece não ter fim, remete ao silêncio dos tempos míticos primordiais, sem lei e sem palavra “a presentificação de um ponto do real escapando a toda simbolização, a toda nomeação”¹²⁹.

Acreditamos que esse silêncio se apresenta na ópera pelos longos gritos que garantem aplausos da platéia. Daí, advém o valor do canto-grito que a arte da ópera veio enaltecer. Ele é o laço estrutural do sujeito com o gozo, que a cada vez quer repetir. O que Lacan sugere sobre a insistência pulsional com a expressão “mais ainda”¹³⁰, a Diva canta, encantando com seu agudo máximo. Desde a época do Barroco com o surgimento dos *castratis* (castrados), a ópera passou a valorizar os gritos agudos de vozes femininas.

José Miguel Wisnik, em seu ensaio “A Gaia Ciência- Literatura e Música no Brasil”, para apresentar um feliz encontro entre literatura e música popular brasileira,

¹²⁹POIZAT, M. “La voix dans l’opéra”, em *Aspects du malaise dans la civilisation*, p. 116.

¹³⁰LACAN, J. *O Seminário, livro 20: mais ainda*, p. 13.

elege a canção “A terceira margem do rio”. Com o objetivo de discutir a beleza da canção, Wisnik narra brevemente o conto homônimo de Guimarães Rosa que inspirou Milton Nascimento a fazer a música:

*Na estória d’ “A terceira margem do rio”, um homem pacato e “cumpridor”, silencioso pai de três filhos regidos “no diário” pela autoridade ostensiva da mãe, manda “fazer para si uma canoa”, e lança-se com ela ao rio “grande, fundo calado que sempre”, sem nenhuma explicação para o inusitado ato. Sem voltar à margem de partida, nem desembarcar na outra, permanece como efigie invisível “naqueles espaços do rio de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar mais”. O evento insólito resiste a todas as tentativas de explicação (...) assim como às tentativas de captura, real simbólica ou imaginária (...) O pai é inacessível, e habita agora (se é possível falar de um habitat radicalmente fora do hábito) um entrelugar (...) Entre todos, só o filho, que testemunha a estória como seu narrador, permanece na margem (“com as bagagens da vida) na espera do pai, sem se casar, “homem de tristes palavras” diante dessa ausência . (...) Ao final do conto, o vulto do pai atende ao chamado do filho, quando este se propõe a substituí-lo no barco. A visão é de tal modo aterradora (sinistra - estranha e familiar - no sentido freudiano) que o filho foge dela (...) e pede para si um destino: “Que, no artigo de mort , peguem em mim e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára (...)”.*¹³¹

Segundo Wisnik, um dos encantamentos deste conto de Guimarães Rosa, contido no seu primeiro livro “Primeiras estórias”, está em decantar a experiência do luto- melancolia em estado puro, sem designar a morte que lhe corresponde, pois esta não se localiza num tempo (quando de deu?), nem num lugar(não tem margem). Desse modo, não é literal nem metafórica, sendo, portanto, o impossível: uma terceira margem.

Dito de outro modo, é uma evidência insólita, o indizível que apenas o silêncio, enquanto escansão, é capaz de colocar luz. Guimarães Rosa contornou “esse impossível de se inscrever”, o real, quando escreveu tanto silêncio no conto. Contudo, o real sempre continua provocando novas enunciações. O silencioso Milton Nascimento não suportou o silêncio, que densamente percorre a escritura de Guimarães Rosa, e fez a música. Isto não bastou. Pediu a Caetano Veloso que escrevesse uma letra, da qual destaco algumas estrofes:

¹³¹WISNIK, J.M. “A gaia ciência - literatura e música popular no Brasil”, in *Ao Encontro da Palavra Cantada- poesia, música e voz*, pp. 192-193.

Oco de pau que diz/Eu sou madeira, beira/Silencioso sério/ Nosso pai não diz, diz/Risca terceira/ Água da palavra/Água calada pura/Água da palavra/Água de rosa dura/Proa da palavra/Duro silêncio, nosso pai/Margem da palavra/Entre as escuras duas/Margens da palavra/Clareira, luz madura/Rosa da palavra/Puro silêncio, nosso pai/ Asa da palavra/ Asa parada agora/Casa da palavra/Onde o silêncio mora/Brasa da palavra/Hora da palavra/ Quando não se diz nada/Fora da palavra/Quando o mais dentro aflora/Tora da palavra/Rio, pau enorme, nosso pai¹³². (grifo meu)

Se, para Wisnik, o que sobressai no conto é o luto não realizado, a morte não configurada, pode-se propor que o elemento forte de “A terceira margem” é o silêncio. É ele que provoca a busca de sentido no filho- narrador da estória, em Milton Nascimento que escreve a música e em Caetano que lhe dá um contorno com outras palavras. A voz é “água”, a “asa”, a “proa”, a “casa” e a “tora” da palavra, ao mesmo tempo que é “fora da palavra”, “silêncio”, “quando o mais dentro aflora”. É o exterior mais íntimo em uma trabalhosa tarefa de contornar o vazio que nenhum objeto alcança preencher. Enfim, tecemos escrituras, falamos, fazemos música, cantamos, dançamos em uma tentativa de cobrir a insuportabilidade do real que o objeto *a* revela . Isto é, como sopro de vida, enquanto objeto lacaniano, para além do som, a voz é a origem de todas as criações humanas.

O artista da cerâmica do Vale do Jequitinhonha, Medinho fala de sua arte:

Você sabe que, na verdade, o que o oleiro faz é cobrir o vento, o nada, porque uma peça de barro é isso: uma separação no vazio. Eu, quando estou trabalhando não penso no vaso...penso no espaço que eu estou tapando...Aí eu não penso no barro, mas como vai ficar o canto do lugar que eu vou cobrir.¹³³

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

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

¹³²VELOSO, C. apud WISNIK, J.M. em “A gaia ciência - literatura e música popular no Brasil”, in *Ao Encontro da Palavra Cantada- poesia, música e voz*, pp. 193-194.

¹³³WALTY, I., apud MAURANO, D. *Nau do desejo*, p. 127.

*O artista... dá forma bela ao desejo proibido para que cada um, comprando dele seu pequeno produto de arte, recompense e sancione sua audácia.*¹³⁴

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

Maurano destaca que Lacan parte da afirmação de Freud para caracterizar “a sublimação como um processo no qual se trata de elevar o objeto à dignidade de Coisa”¹³⁵. A “Coisa” a que Lacan se refere é *das Ding*, que está para além da significação, provocando, pela ilusão da recuperação, a construção de objetos. Assim sendo, a partir de Lacan, podemos responder à pergunta quanto ao ponto a que, audaciosamente, o artista dá forma com sua obra, dizendo que esse ponto é o vazio a que Medinho se referiu. Em seu processo de criação, o artista contorna o vazio. Enfim, para fazer sua arte, o artista precisa, com audácia, aproximar-se do enigmático furo do real, para cercá-lo com o seu ousado produto

4.3

Música e voz em Mário de Andrade

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

Lacan, no Seminário *As psicoses*, no capítulo X, seção sobre “A paz do anoitecer”, destaca o “milagre” do berro no caso de Schreber. Durante um dos momentos do seu delírio, Schreber se revela impelido a emitir um grito, tamanha a brutalidade por que é tomado num final de tarde. Lacan explica que a paz do anoitecer chega à revelia; por isso, ironicamente não é um sentimento de paz que

¹³⁴ FREUD, S. “O eu e o id”, in *ESB*, vol. 19, p. 253.

¹³⁵ MAURANO, D. *Nau do desejo*, p. 145.

desperta no sujeito. Para o falante, o anoitecer não se resume à mera apreensão sensível do declínio dos brilhos do dia. Nas palavras de Lacan:

*Podemos observar agora que se passa algo inteiramente diferente, se essa paz do anoitecer, nós é que a chamamos, se preparamos essa formulação antes de dá-la, ou se ela surpreende, se ela nos interrompe (...) É precisamente quando não estamos à sua escuta, quando ela está fora de nosso campo e de repente ela nos cai em cima, que ela ganha todo seu valor, surpreendidos que somos por essa formulação (...) que nos vem como um murmúrio do exterior, manifestação do discurso enquanto ele mal nos pertence(...)*¹³⁶

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

*Ele não pode impedir-se de deixar escapar um grito prolongado, que o atinge com uma tal brutalidade que ele próprio nota que, se tiver algo na boca, isso pode fazê-lo cuspir... Fenômeno bastante surpreendente se vemos nesse grito, a borda mais extrema, mais reduzida, da participação motora da boca na fala.... Se há alguma coisa por que a palavra falada venha a se combinar a uma função vocal absolutamente a-significante, e que contém, no entanto todos os significantes possíveis, é justamente o que nos faz sentir arrepios ao ouvir o uivo...*¹³⁷

O grito, para Lacan, é a ponte para entender o universal de toda linguagem. É o que, do discurso, desemboca no ponto para além da significação. Conclui então Lacan: “Chegamos agora ao limite onde o discurso, se ele desemboca em alguma coisa para além da significação é sobre o significante dentro do real”¹³⁸.

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

¹³⁶ LACAN, J.(1955-1956). *O Seminário, livro 3:as psicoses*, p. 160-161.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 162.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 161.

Cumpra neste ponto, pontuar que *Amar verbo intransitivo* ilustra bem o grito nesta perspectiva lacaniana.

Fräulein é um ser bipartido que alterna dois princípios: o homem da vida e o homem do sonho. Enfim, um sujeito, como a psicanálise define, dividido. Mário de Andrade antecipa Lacan ao mostrar que toda ética é sempre do desejo. O encarceramento do deus de Fräulein está intimamente ligado à submissão do “homem do sonho” ao “da realidade”, que prático, racional traça uma linha e não diverge. Pode-se dizer que o conflito de Fräulein é entre ela e o Outro dentro dela, o seu desconhecido desejo. Tanto que para este desejo romper seu cárcere é preciso que lhe anteceda a fragilidade, que confirma a precariedade do humano diante do inusitado da vida, sua castração. Como revela o trecho a seguir: Fräulein deste minuto é uma mulher desfeita, uma Fräulein que sofre... E porque sofre está além de Fräulein, além da alemã: é um pequenino ser humano (AVI, p.69-70).

O idílio e a precariedade vão crescendo juntos, até que no meio de um passeio com a família Costa ao Rio, na Floresta da Tijuca, Fräulein se dilacerou em um berro: (...) Tanta sensação forte ignorada... a imponência dos céus imensos... Enervada ainda pretendeu sorrir. Não pôde mais. O corpo arreventou. Fräulein deu um grito” (AVI, p. 137).

Telê Porto afirma que “como os expressionistas, Mário admite com Freud a existência do inconsciente (...) Esse narrador é, por assim dizer, um brasileiro melhor, de olhos abertos, sabendo de si e sabendo dos outros. Sabe que Fräulein não apenas admira a natureza, mas, se confunde com ela primitivamente”¹³⁹. Sem dúvida, Mário de Andrade está desperto para os afetos e a complexidade do ser humano. A ligação dessa seqüência com o expressionista Munch é clara.. Mário recria, literariamente, a pintura munchiana “O grito”.

Para Lacan, o grito está no limite da linguagem, marcando o ponto mais elementar da voz como objeto da pulsão invocante. Como é impossível a satisfação plena, o sujeito grita apontando a aparição do seu desejo e sua castração frente ao desejo do Outro. Quando Fräulein é tomada pelo grito, pode-se dizer que é a

¹³⁹ LOPEZ, T. “Uma difícil conjugação”, in *Amar, verbo intransitivo-idílio*, editora Villa Rica, 16ª edição, p. 14.

manifestação do “homem do sonho”, ou melhor, o princípio do prazer, e a força da pulsão erótica, retira a mordada do seu desejo até então sufocado. Para além de Fräulein, Elza é “um pequenino ser humano” (AVI - p., um sujeito desejante que, de acordo com o percurso de atravessamento que realiza através do idílio, grita o seu desejo.

Em uma articulação entre o texto andradiano e a psicanálise a partir de Lacan, pode-se pensar que a música, sem as palavras, também é significante no real, isto é, um significante puro que pertence à cadeia significante e, como o berro, desemboca em algum ponto para além da significação. Assim, a música, como a voz, também oferece ao sujeito uma experiência mais próxima do inconsciente¹⁴⁰.

Para Weil a invocação musical ocupa lugar central na psicanálise. Para sustentar sua tese, remete-se à formulação lacaniana, no *Seminário 9*,¹⁴¹ que diz que a psicanálise é esse terceiro que ainda não foi classificado “...apegado à ciência por um lado, assumindo a textura da arte por outro lado”¹⁴². Segundo Weil, nesta afirmação, Lacan apresenta o objeto da psicanálise. Nas palavras do autor:

*Eis que no instante em que soa a música, uma estranha metamorfose se apodera de mim: até então eu podia passar meu tempo na minha relação com Outro, marcando meus limites para instruí-lo quanto ao limiar que ele não deveria violar para não pisar em meu território íntimo – e eis que agora um Outro se dirige a mim solicitando um ouvinte inaudito a quem faz ouvir essa novidade siderante “em ti estou em minha casa”*¹⁴³

Dito de outro modo, o sujeito, ao escutar a música, invoca e é por ela invocado, quando, de seu inconsciente, diz sim à estranha absoluta que a música é para ele (o ouvinte), mas que não pode ser estranha ao estranho que ele, sujeito, verdadeiramente é, aonde ele não se sabe. Como Lacan definiu, “Eu sou ali onde eu não penso”.¹⁴⁴

¹⁴⁰LACAN, J., apud WEIL, D. *Invocações*, p. 10.

¹⁴¹LACAN, J., apud WEIL, D. *Invocações*, p. 10.

¹⁴²WEIL, D. *Invocações*, p. 11.

¹⁴³Ibid., p. 11.

¹⁴⁴LACAN, J., apud WEIL, D. *Invocações*, p. 15.

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

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

Na figuração $S \leftrightarrow a$, Lacan representa a estrutura do desejo do sujeito como desejo do Outro.

A partir do matema da fantasia, Lacan formula que o sujeito está sempre colocando para o Outro a questão de sua existência. Questão essa jamais respondida, uma vez que falta ao Outro o significante que dê conta de oferecer toda a significação do sujeito. A resposta à demanda subjetiva, portanto, é falta. Por isso, só resta ao sujeito se apoiar no objeto a para não sucumbir à demanda de um significante impossível.

No pólo oposto à fala, a música, como significante no real, libera o sujeito de sua demanda, ao Outro, de respostas. Ao soar, os “porquês” dão lugar a uma nova posição subjetiva, a de simplesmente crer na existência, sem pedir respostas aos seus enigmas. Se a simplicidade da afirmação originária, o sim primordial, a *bejahung*, só

aparece ao sujeito pela via da denegação, como Freud¹⁴⁵ defende, com a música e com a voz que canta sem palavras, somos transportados para o mundo no qual somos ali onde não pensamos. De acordo com Weil, dissemos anteriormente que ao ser invocado é como se o sujeito dissesse: - Sim, eu não sou estranho a essa estranha que é a música. Em outras palavras, falamos do arrebatamento do instante quando a música, ao ser escutada pelo sujeito, arranca-o dele mesmo. O sujeito escuta a música mas é a música que volta como voz e invoca-o. Esta transmutação subjetiva radical da posição de invocado em invocante, que intervém e constitui a escuta musical, permite compreender a assertiva lacaniana quanto à voz ser a experiência mais próxima do inconsciente, por conta do modo e da intensidade com que toca o sujeito. Não é mais preciso ao sujeito perguntar: quem sou, de onde vim, para onde vou? É preciso apenas dançar guiado pelo ponto azul, a nota azul. Mas afinal que nota seria essa?

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

Weil assevera que para que mais um falante surja, é preciso que o significante dessa primeira coisa humana “(...) *das Ding*, no nível da qual, aquilo que era

¹⁴⁵ FREUD, S. (1925). “A negativa”, in *ESB*, vol..XIX, p. 295-300.

absolutamente exterior, a música da voz materna” encontre lugar, absolutamente íntimo, “onde as notas podem dançar (...)”¹⁴⁶ A música, portanto, desde esse primeiro instante, vai dançar na “ex-timidade”.

Com a palavra a voz de Roberto Corrêa provocando sideração:

*Sem
perceber*

*a pele
racha,*

*A carne
rompe:*

*o there is
das coisas*

(aguardai)

*por si
formar-se,*

*ao expandir-se
a alma.¹⁴⁷*

O poeta, com sua escritura confirma Freud, pois, audaciosamente, sintetiza a força pulsional que rompe com pressão o corpo, mesclando interior e exterior. E como é um processo, exige tempo de elaboração, por isso “aguardai” “o there is das coisas” “por si formar-se”. Isto só acontecerá no momento exato. “Ao expandir-se a alma” floresce o delicado trabalho “de dar forma ao desejo proibido”.

Propondo uma escritura da paixão, Barthes fala da força da voz na criação artística:

O grão é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa. Se capto o grão de uma música e a ele atribuo um valor teórico(é a assunção do texto na obra), terei que refazer meu critério de avaliação, critério sem dúvida individual, pois que decidi ouvir minha relação com o corpo daquele ou

¹⁴⁶WEIL, D. *Invocações*, p. 16.

¹⁴⁷ CORRÊA, R. “Campo” em *Dúzia Poemas*, p. 10.

*daquela que canta ou executa, e essa relação é erótica mas não é subjetiva, não é o sujeito psicológico que escuta em mim, o prazer que ele espera não vai fortificá-lo, exprimi-lo, mas ao contrário vai perdê-lo ...*¹⁴⁸

Muitos autores lacanianos compreendem o grão da voz em Barthes como uma unidade positiva, imaginária e enganosa. Contudo, a partir do texto acima, pode-se ler o grão como o constructo de Barthes para o impensável. Do mesmo modo que o “objeto a” laciano, o grão expressa a pulsão atravessando os corpos dos sujeitos. Continuemos com Barthes:

*Indo mais além, não apenas na voz, mas também na música instrumental persiste o grão, ou sua ausência; na música instrumental não há língua para abrir sua significância em toda sua amplitude, mas há pelo menos o corpo do artista que me impõe uma avaliação: não julgarei uma execução segundo regras de interpretação... mas segundo a imagem do corpo que me é apresentada: tenho certeza do gozo do corpo- de que o cravo de Wanda Ladowska vem do seu corpo interno e não do movimento digital de tantos cravistas*¹⁴⁹.

É esse gozo da pulsão, através da voz em qualquer discurso (musical, vocal, ou escritural), que a voz afirma o poder de vigor da obra. Assim se escreve o reconhecimento de uma dimensão invisível e inaudível. Tal invisível é testemunhado pela possibilidade de ser deixado a mostra pelo trabalho do artista. O poema, a música, o escrito, a fala, o canto, ao transmitirem a experiência de um real que escapa ao simbólico, expressam a ex-sistência de uma escritura do invisível e inaudito. Essa escritura é o terceiro sentido, simultaneamente teimoso e fugidio, que Barthes se propôs a chamar de “obtusos”.

Exatamente essa sobre, esse sentido teimoso e fugidio da significância, que se revela no “não sei bem o que me toca tão fundo (nessa cantiga, nessa música, nessa poesia etc.) que parece não tocar a outros”. É a voz, enquanto objeto *a*, que contorna o vazio da subjetividade dando ao negativo alguma positividade, e por isso toca o

¹⁴⁸BARTHES, R. “O grão da voz”, in *O Óbvio e o Obtuso*, p. 244

¹⁴⁹Ibid., p. 244-245.

sujeito intimamente, denotando o espaço da “ex-timidade”¹⁵⁰ que Lacan observou. Como o sujeito é uma entidade vazia não há separação radical entre o dentro e o fora, íntimo e exterior. Lacan utiliza a imagem do laço para ilustrar a extimidade, a exterioridade íntima que funda o sujeito em seu vazio. Este *extimo* é que a voz como objeto *a*, no seu curto-circuito, incansavelmente contorna.

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

A poesia da música revela que a canção não é minha, eu não a encontro, é ela que vem encontrar-me na invocação.¹⁵¹ Dito de outro modo, o sujeito, ao escutar invoca e é por ela invocado, quando, de seu inconsciente, diz sim à estranha absoluta que a voz é para ele, mas que não pode ser estranha ao estranho que ele, sujeito, verdadeiramente é, aonde ele não se sabe. Como Lacan definiu, “Eu sou ali onde eu não penso”.¹⁵²

Se a simplicidade da afirmação originária, o sim primordial, a *bejahung*, só aparece ao sujeito pela via da denegação, como Freud¹⁵³ defende, com a arte através da voz somos transportados para o mundo no qual somos ali onde não pensamos. Ao ser invocado é como se o sujeito dissesse: - Sim, eu não sou estranho a essa estranha que é a voz (música, poesia, cena, escultura etc). Em outras palavras, falamos do arrebatamento do instante quando a voz do artista, ao ser escutada pelo sujeito,

¹⁵⁰Conceito criado por Lacan para definir a exterioridade mais íntima, do vazio da subjetividade que o objeto *a*, no seu curto circuito, incansavelmente, contorna.

¹⁵¹A capacidade da música de tocar o exterior-íntimo do sujeito e invocar abordaremos na “Nota Azul”, capítulo 7, que nos dedicamos a esse recorte da voz..

¹⁵²LACAN, J., apud WEIL. D., in *Invocações*, p. 15.

¹⁵³FREUD, S. “A negativa”, em *ESB*, .XIX, p. 295-300.

arranca-o dele mesmo. O sujeito escuta a voz, mas é a obra que pela voz invoca-o. Esta transmutação subjetiva radical da posição de invocado em invocante, que intervém e constitui a escuta, permite compreender a assertiva lacaniana quanto à voz ser a experiência mais próxima do inconsciente, por conta do modo e da intensidade com que toca o sujeito.

Pode-se observar que, em seu deslizar na arte, o objeto voz salienta para o campo psicanalítico que qualquer criação aponta para uma vicissitude pulsional, a sublimação, cujo produto criado, tendo ou não o status de científico ou artístico, é um objeto que jamais preencherá o furo de *das Ding* (a Coisa). Feita a partir do nada, pelo movimento pulsional da sublimação, qualquer criação pulsa, apontando para o vazio que a provocou.

No caso mais específico da escrita, a musicalidade poética é reveladora do desejo que move seu criador, eis a questão. Se recriar no espectador uma comoção análoga é o caminho poético, o motor de sua criação, seus paradoxos e procuras estarão inscritos para que “a obra de arte chegue ao destino a que foi destinada”:¹⁵⁴

Esse ensinamento a Bandeira atravessa todas as produções de Mário. O enigma deslizando na escritura está presente desde o primeiro poema, escrito aos dez anos, misturando sons e verbos musicais, a que o poeta chama, carinhosamente, de “cantiguinha”:

Fiori de la pá
Jení- transféli gúidi nus- pigórdi
Jení- transfelí- güinórdi,
*Jení!*¹⁵⁵

A “cantiguinha” não opera significado, nem referência. Sem dúvida a poesia é singular, a enunciação não revela o objeto, nem o sujeito. Assim sendo, é incapturável. Mário, já adulto, escolhe dar o poema de presente para a amiga Oneyda Alvarenga, junto com ele vai um bilhete:

¹⁵⁴ ANDRADE, M. *Cartas a Manuel Bandeira*, p. 108.

¹⁵⁵ ANDRADE, M. apud ALVARENGA O. in *Mário de Andrade um pouco*, p. 115.

Esta foi a nota lírica de minha infância. Só iria escrever versos conscientes muito depois, certamente com mais de dezoito anos. Este poema foi escrito mais ou menos pelos dez anos, como lhe diz o título. Cantarolava-o sempre, e ficou imperecível dentro de mim. Não sei o que quer dizer, e, sobretudo me assusta esse “Jení”, pela coincidência das sílabas, pois que é absolutamente certo jamais ter passado alguma geni em minha vida.¹⁵⁶

Enigmático bilhete. A explicação mostra ainda mais, o quanto que o texto resiste incapturável. Pode-se argumentar que o que seduz, o que atíça o desejo, na obra de Mário, já está no primeiro poema: há um “não escrito” na escritura, uma suspensão do sentido que provoca uma busca no leitor que, físgado, passa a tentar descobrir o que pode estar nas reticências, alusões, supressão de frases. Mário contagia com sua própria busca, acenando que o grande prazer não está no óbvio, mas no obtuso.

Barthes define que o óbvio é o sentido simbólico, “impõe-se ao meu espírito por dupla determinação: ele é intencional (é o que quis dizer o autor) e é tomado de uma espécie de léxico geral, comum... é um sentido que vai a minha frente”¹⁵⁷. Contudo há um sentido, “aquele que é demais, que se apresenta como um suplemento que minha inteligência não consegue absorver bem, simultaneamente teimoso e fugidio, eu proponho a chamá-lo de o” sentido obtuso.”¹⁵⁸

Parafraseando Caetano Veloso, a obra andradina é a mais perfeita tradução do óbvio e do obtuso se entrelaçando. Talvez daí tantos paradoxos.

João Luís Lafetá denota:

Mário vive com particular dramatismo a tensão entre sua sensibilidade de artista, cômico das exigências de sua escritura, e seus impulsos de intelectual à procura do melhor desempenho no papel de formador da nacionalidade e/ou no trabalho da construção social.¹⁵⁹

¹⁵⁶ ANDRADE, M. apud ALVARENGA O. in *Mário de Andrade um pouco*, p. 115.

¹⁵⁷ BARTHES, R. *O Óbvio e o Obtuso*, p. 48.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 49-50.

¹⁵⁹ LAFETÁ, J. L. *1930, a crítica do Modernismo*, p. 154.

Foi justamente essa tensão, em sua vivência dramática cotidiana, enfrentada com uma notável honestidade, que torna Mário um homem a frente de sua época. No *Prefácio Interessantíssimo*, Mário enfatiza o lirismo em detrimento da técnica: “A inspiração é fugaz e violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece. Arte que somada a Lirismo, dá Poesia, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico”.¹⁶⁰

De acordo com os expressionistas, Mário afirma a existência do inconsciente. Logo, a criação é uma obediência aos impulsos inconscientes, contudo a obra não é apenas inspiração. Há necessidade de uma concepção de técnica para escrever poesia. Embora seja o ponto mais polêmico, e porque não dizer, criticado do *Prefácio Interessantíssimo*, a natureza psicanalítica do lirismo que Mário tão bem nomeia, não elimina a presença do lado estético. Ou seja, o *Prefácio* também traz uma explicação estética da linguagem nova modernista. Lafetá sintetiza:

*A poesia para Mário é artifício, ordem, linguagem, isto significa que seu enfoque da literatura, não obstante mantenha o fundo psicologista, é também estético. As duas abordagens são complementares.*¹⁶¹

Em “O artista e o artesão”, Mário de Andrade ressalta:

*(...) puseram de lado essa importantíssima parte do artesanato que deve haver na arte, que tem de haver nela pra que ela se torne legitimamente arte.*¹⁶²

Para Mário, portanto, a inteligência trabalha com o lirismo (o aspecto pulsional) que embora a preceda não pode existir sozinho. Em sua obra *A escrava que não é Isaura*, o lado pulsional da criação é nomeado de “expressividade pessoal” e o aspecto artesanal é recolocado na inteligência:

O paisagismo sentimental... já vai aos poucos terminando porquê a inteligência é orgulhosa de e manda que cada coisa conheça o seu

¹⁶⁰ ANDRADE, M. “Prefácio Interessantíssimo”, in *Poesias Completas*, pp. 13-32.

¹⁶¹ LAFETÁ, J. L. 1930, *a crítica do Modernismo*, p. 163.

¹⁶² ANDRADE, M. “O artista e o artesão”, in *Obras Completas*, p. 30.

*lugar...quando a ela cabe sinão superioridade e prioridade, cabe domínio, a orientação e a palavra final.*¹⁶³

Em um longo artigo intitulado “Os compositores e a língua nacional”, Mário de Andrade expressa as dificuldades na relação canto e poesia, linguagem verbal e linguagem musical. Ele define:

*Dizem os arqueólogos e etnógrafos que o arco primitivo foi ao mesmo tempo instrumento de morte e de música. Desferindo a flexa, o arco servia ao homem para matar mas dedilhado e vibrante servia para dar sons musicais. Como o arco primitivo, o instrumento vocal (que aliás também é mortífero...), tem dois destinos profundamente dissemelhantes: a palavra e a música. Como o arco que vibra tanto pra lançar perto o som: a voz humana tanto vibra pra lançar perto a palavra como pra lançar longe o som musical. E quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo, e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral para ser instrumento musical.*¹⁶⁴ (grifo meu).

Embora, no mesmo ensaio Mário de Andrade deixasse claro que a voz humana enquanto instrumento oral tem destino e exigências diferentes de sua utilização como instrumento musical, há a possibilidade de aproximá-los pela musicalidade que a voz porta. A demonstração disso é que em *A escrava que não é Isaura*, o lirismo aparece complementado pela técnica, isto é, a vivência psíquica, a inspiração precisa da técnica para se apresentar na obra. Contudo, também a condiciona, pois é da transfiguração estética do lirismo que nasce a poesia. Como, então, trabalhar com dois aspectos tão radicais? “Pela fluidez musical da palavra”¹⁶⁵, nos ensina Mário. Lafetá demarca que em *A Escrava que não é Isaura*, Mário de Andrade expressa uma consciência da linguagem enquanto organização estética específica, procurando mostrar como a palavra, em função do descritivismo, pode ser abandonada em função do puro som. Temos, assim, em Mário a palavra enquanto música.

¹⁶³ ANDRADE, M. “A escrava que não é Isaura”, in *Obras Completas*, p. 299.

¹⁶⁴ ANDRADE, M. *Aspectos da música brasileira*, p. 43.

¹⁶⁵ ANDRADE, M. “Castro Alves”, in *Obras Completas*, p. 116.

É interessante observar que em sua primeira poesia já estava o caminho que seria definido no *Prefácio Interessantíssimo*: “Entre o artista plástico e o músico está o poeta”.

O poeta Mário busca o equilíbrio uma vez que “o fundo obscuro do inconsciente”¹⁶⁶ sempre revela ambigüidades:

*O assunto, em poesia, tem que ser o que é a melodia infinita em música, um elemento geral e genérico, dentro do qual os movimentos do ser vagueiam entre descaminhos, encruzilhadas, quedas em abismos, vagabundagens de sentimentos, sensações, idéias e juízos. Ao passo que o tema em poesia é a restrição do assunto a um ponto só da sua caminhada, da mesma forma que a música é um elemento retirado da melodia.*¹⁶⁷

Apesar de Mário apelar para a ordem da técnica, o torvelinho da imaginação seduz com outro tipo de ordem. As associações apresentam outro tipo de linguagem que não é gramática e não é obediente ao rigor dos usos comuns. A linguagem ganha elasticidade e as palavras liberdade. O aspecto da melodia predomina, sem dúvida na obra poética de Mário.

Temos a música no seu aspecto mais rebelde na musicalidade das palavras que aparecem rompendo com as regras gramaticais.

Consciente das possibilidades da palavra, Mário adverte que “há musicalidade musical e musicalidade oral”¹⁶⁸. É a poesia no limite da linguagem se querendo música e no poeta mora um trovador:

*Sentimentos em mim do asperamente
dos homens das primaveras eras (...)
(...) Outras vezes é um doente, um frio
Na minha alma doente como um longo som redondo...
Cantabona! Cantabona!
Dlorom...
Sou um tupi tangendo um alaúde!*¹⁶⁹

¹⁶⁶ ANDRADE, M. “Prefácio Interessantíssimo”, in *Obras Completas*, p. 15.

¹⁶⁷ ANDRADE, M. “Castro Alves”, in *Obras completas*, p. 119.

¹⁶⁸ ANDRADE, M. “A escrava que não é Isaura”, in *Obras Completas*, p. 257.

¹⁶⁹ ANDRADE, M. “O trovador”, in *Poesias Completas*, p. 83.

Entretanto, mesmo admitindo o ambíguo, o paradoxo, o obtuso que resiste a significação, a poesia precisa comunicar. Na poesia de Mário, é preciso destacar a exigência expressionista que não concebe arte sem destinatário. A comunicação acontece como necessidade de transitar: “A esta necessidade de expressão inconsciente junta-se a necessidade de comunicação de ser para ser, tendente a recriar no espectador uma comoção análoga a do que a sentiu primeiro.”¹⁷⁰

Mário, o trovador, acredita na arte do inacabado. A obra precisa se abrir a infinitas possibilidades de leitura. Essa diversidade criativa permite um dimensionamento da vida a partir de um ponto de vista erótico, que já foi mencionado anteriormente. Não se trata aqui de uma perspectiva restrita de sexualidade, mas do seu sentido psicanalítico em que Eros expressa o movimento pulsional para a vida, para a criação. Assim, é possível dizer que Mário eroticamente provoca seu leitor a buscar sentido.

Embora tenha sido acentuada a ambigüidade do poema que, do mesmo modo que seu criador, desliza entre a produção determinada do artista plástico e o inconsciente do seu caráter musical, como um homem de seu tempo, Mário de Andrade está imerso em um contexto de grandes transformações, suas idéias quanto à literatura e à música correspondem ao turbilhão de início do século XX. Do turbilhão na música ,cabe agora então tratar.

4.4

As vozes no arsenal tecnológico do século XX

H. Valente ao afirmar que uma nova paisagem sonora toma conta dos grandes centros urbanos remete-se a Pierre Schaeffer:

*Aprendemos a associar o alaúde à Idade Média, o cantochão ao monastério, o tam-tam ao selvagem, a viola da gambá aos trajes de corte. Como não esperar que a música do século XX seja a das máquinas e das massas?*¹⁷¹

¹⁷⁰ ANDRADE, M. “A escrava que não é Isaura”, in *Obras Completas*, p. 203.

¹⁷¹ SHAEFFER, P apud VALENTE , H., in *Os Cantos da Voz- entre ruído e silêncio*, p. 29.

Em outras palavras, o século XX é marcado, desde os primeiros anos, pela invasão do barulho: máquina a vapor, locomotiva, serra elétrica, caldeira, automóvel, britadeira, motocicleta, bate-estacas, avião a jato etc. A ilusão do domínio humano da natureza, que a tecnologia trazia embutida, realizou a façanha de ser bem recebida por um número considerável de intelectuais.

Sobretudo após o advento do automóvel e do avião, a euforia toma conta do Ocidente diante dos avanços técnicos científicos. A máquina foi bem recebida pelos artistas, sendo inclusive a mola propulsora do Futurismo que tanto influenciou o movimento modernista¹⁷².

O Futurismo foi diretamente responsável pela instauração de uma sensibilidade nova, nas diversas manifestações artísticas. Para Marinetti, líder do movimento, nenhum homem seria capaz de chegar à perfeição da máquina. Valente adverte que esta foi sem dúvida uma posição extremada que teve conseqüências funestas.

Em 1909 Luigi Russolo juntou-se a Marinetti para constatar que o ruído possui sons mais harmônicos que o periódico, escrevendo *A Arte dos Ruídos*. Em 1910 cria uma série de instrumentos, os entoa-ruídos: crepitador, zumbidor, gotejador, sussurrador, sibilador, trovejador, dentre outros.

A euforia de Russolo pela máquina era extremada:

*O ouvido humano chegará ao estágio em que os motores e máquinas das nossas cidades industriais serão um dia conscientemente atonais e então todas as fábricas serão transformadas numa orquestra intoxicante de ruídos*¹⁷³

Desse modo, fica claro que o Futurismo foi diretamente responsável pela penetração do ruído, do som considerado não musical, no universo da linguagem musical. Não cabe discutir aqui se o saldo da associação do desenvolvimento tecnológico e da conseqüente industrialização à música foi ou não favorável. Cumpre

¹⁷²O movimento modernista e as vanguardas européias que o influenciaram foram abordados na Exposição.

¹⁷³RUSSOLO apud VALENTE, H., in *Os Cantos da Voz- entre ruído e silêncio*, p. 30.

destacar que graças a esta vinculação futurista honomatopéias, ruídos, e até as próprias palavras (além da rima convencional) passam a ser exploradas em construções poéticas e musicais.

Em 1913, Stravinsky, na *Sagração da Primavera*, cria o acorde-ruídos. Dois anos depois, Milhaud baseia-se na orquestra de percussão com voz declamada para realizar sua obra *As Coéferas*. Enquanto Satie, em *Parade* (1917) inclui máquinas de escrever e sirenes. No *Balé mecânico* (1924), Antheil coloca hélices de avião na orquestra. Sem falar, em obras, como as de Bartok, que tratavam os pianos como instrumentos de percussão.

É fundamental lembrar que o século XX não marca apenas o surgimento de uma nova estética da linguagem musical, mas também o fato da música passar a fazer parte do cotidiano doméstico com o gramofone (1900) e o rádio (1930): a musicalidade da palavra nas vozes cantantes de artistas e radialistas apaixonam fãs e ouvintes assíduos do rádio.

A ensaísta Ivone Maya, referindo-se ao Modernismo brasileiro, fala do fascínio exercido no ambiente intelectual do início do século pela palavra, a imagem e o som: “Quase todos sucumbiram ao encanto da mistura dessas artes, numa espécie de projeção narcísica em que um vê o outro mais detalhadamente, compreende melhor sua atuação estética, seu estar-no-mundo através da reciprocidade dos gestos, do intercâmbio enriquecedor”.¹⁷⁴

Foi todo um universo da voz em uma nova linguagem musical que permeou a obra andradina. Mário de Andrade era tão sensível à musicalidade da palavra que intuía em Manuel Bandeira essa capacidade de procurar ressonâncias inerentes à palavra poética associando-a ao ritmo musical. Em carta datada de 7 de maio de 1925, Mário comenta o poema de Manuel “Não Sei Dansar”:

Não Sei Dansar é bem das tais poesias que não são poesias, são lirismo. São pinceladas deliciosas todas, porém eu hoje estou querendo mais poesia, você sabe. Mas si você organizasse em forma de rondó já ficava mais construído. E o rondó não é

¹⁷⁴MAYA, I. “Musicalidades subentendidas no modernismo brasileiro”, in *Ao Encontro da Palavra Cantada- Poesia, Música e Voz*, p.153.

*nenhum artifício pois está historicamente provado que é forma popular universal e vem da nossa própria organização psicológica.*¹⁷⁵

Esta carta de Mário revela a mixagem que marca o início do século XX: misture música, literatura e psicanálise, agite bem. O produto dá lirismo moderno.

Todo este cenário musical envolveu Mário de Andrade e influenciou suas criações. Ele cita, em diversos momentos de *Amar, verbo intransitivo*, composições musicais. Embora seja Wagner, o criador do pathos grandioso e do drama lírico, o ponto chave do texto, encontramos, também, Lied, e outras canções alemães, além da presença da canção folclórica brasileira que, repetidamente, Carlos entoava “Tatu subiu no pau”. Há, contudo, um momento ímpar em que Fräulein, em seu devaneio com o homem do sonho, constrói seu programa de concerto da Filarmônica: Temos o concerto da Filarmônica amanhã. Diga o programa. Abertura de Spohr, a Pastoral de Beethoven, Strauss, Hino ao sol de Mascagni e Wagner. (AVI, p. 64)

Mário de Andrade, em *Compêndio de História da Música*, considera que o motivo condutor possui um valor dramático lógico, desse modo pode-se compreender que o motivo condutor é a célula temática da construção sinfônica. Telê Porto propõe que, em *Amar, verbo intransitivo*, a construção sinfônica foi substituída pela estrutura da narrativa. Ela afirma:

*A ligação do projeto com a música está no projeto do Narrador que vai nos oferecer, muitas vezes, o andamento, o compasso da cena que está registrando, como se pusesse nas mãos do leitor, não a partitura, mas o libreto de uma ópera de Wagner que completa o texto com o movimento musical. (...) as onomatopéias são inúmeras. **Ecos dos barulhadores de Russolo? A verdade é que, se por um lado, tem-se um narrador erudito, derramando teorias, por outro, recebe-se um texto que se concretiza visual e sonoramente, que transmite, recupera sensações, narrativa nova, moderna.***¹⁷⁶ (grifo meu)

¹⁷⁵ ANDRADE, M. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*, p. 77.

¹⁷⁶ LOPEZ, T. “Uma difícil conjugação” em *Amar, verbo intransitivo*, 16ª edição, p. 31.

O texto de *Amar, verbo intransitivo* apresenta, sem dúvida, a musicalidade da palavra que Mário anunciou no “Prefácio Interessantíssimo”. Por isso que, para a autora desta Tese, no romance- idílio Mário compôs uma *fuga*, em que a exploração de onomatopéias e ruídos de toda espécie, além, é claro, das vozes dos personagens, que cantam conversando com o narrador e com o leitor, são elementos musicais que enriquecem a ficção.

No devaneio musical de *Fräulein* (AVI, p. 65), Mário rege a cena, marcando o movimento musical ao dizer: “Lagsam”, devidamente acompanhado da nota de rodapé que esclarece “Lento”. De todos os sons, contudo, a voz, como música, ora canta como gaita desafinada (AVI, p. 92), ora entoa como flauta no pensamento (AVI, p. 51), ora xilofone, ora berimbau, etc. Transportado pela voz, o leitor desliza na fluidez musical da palavra e escuta uma composição musical no arranjo das letras.

A voz, como material de expressão, tem sido o elemento a que o medievalista e poeta Paul Zumthor tem se dedicado nos últimos anos, para tecer uma configuração a respeito do corpo e sua relação com a estética da recepção desde a Idade Média até os nossos dias.

Em seu livro, *A Letra e a Voz*, Zumthor amplia a noção de texto literário, uma vez que realiza uma grande síntese de teorias contemporâneas. Assim temos, a estética da recepção e da teoria da comunicação de MacLuhan conjugadas em uma configuração na qual “O texto se tece na trama das relações humanas múltiplas, que, sem dúvida, na experiência vivida foram tão discordantes quanto contraditórias”¹⁷⁷.

Partindo do reconhecimento da participação da voz na criação, Zumthor nos leva a mergulhar no mundo medieval, onde o erotismo e a oralidade integravam as formas poéticas. A literatura medieval foi, sobretudo, obra da voz e não da letra. Trovadores, jograis, pregadores, recitavam, cantavam, gestualizavam, enfim atuavam para um público que, próximo, vibrava. Com o advento e difusão da imprensa, caem os últimos obstáculos que impediam até a Idade Média a constituição do que podemos chamar de “nossa literatura”. Ou seja, ela se instaura, enfim, na época que chamamos de clássica, quando as diversas partes do discurso social serão dissociadas

¹⁷⁷ZUMTHOR, P. *A Letra e a Voz- A “literatura” medieval*, p. 285.

por causa de competências, a partir daí, descontínuas, política, moral, religiosa. Essa descontinuidade do saber ameaçava deixar um vazio que pela preservação social é fundamental preencher. É necessária a presença de um discurso totalizador e homogeneizador capaz responder pelo destino da coletividade. Foi para ser este discurso que a literatura se estabelece e se torna instituição, pois caberá a ela o exercício de hegemonia sobre as representações socioculturais. Com isso se deslocará para o praticante literário a noção de *auctor* que a tradição medieval referia às fontes permanentes de saber. Enquanto a sociedade medieval ignorava todo monopólio de poder, o discurso poético falava o universo da liberdade. Contudo, no século XII, os reis estabeleceram o monopólio desse poder do discurso. As primeiras emergências literárias surgem quando as monarquias absolutas se fortalecem.

Ao ler o político através das práticas poéticas, Zumthor leva suas reflexões sobre literatura até as últimas conseqüências. Primeiro destaca que no período medieval ao contrário do que muitos colocam não se pode falar em objeto literário, pois a maior parte das criações deste período não pode ser considerada literatura. Ao diferenciar as formas poéticas medievais da literatura, Zumthor demarca:

*Uma parte das proposições enunciáveis a propósito de nossa literatura é aplicável aos textos medievais. Mas não saberia tomá-los como ponto de partida. Não me vejo, exprimindo-me assim, formulando um juízo de valor, mas tentando discernir um fato. A literatura é o que veio depois; num período da história ocidental em que se transformavam enfraqueciam, por vezes viciavam, os antigos costumes a partir dos quais se geraram as formas poéticas da Idade Média.*¹⁷⁸

Ao questionar se sua reflexão sobre as culturas medievais é proveitosa para pensar a difusão contemporânea a respeito do sentido e função do fato literário no futuro, responde a pergunta, dizendo que Sartre já havia colocado em questão a perenidade da literatura. Por isso, Zumthor revela que mais do que simplesmente preservar a literatura a qualquer preço é preciso pensar que há três séculos há uma

¹⁷⁸ZUMTHOR, P. *A Letra e a Voz- A "literatura" medieval*, p. 285.

decadência da cultura livresca vinculada a acessos recorrentes de uma nostalgia da voz viva:

Em nossos dias deslocam-se os lugares dessa voz: séries radiofônicas, televisivas, e mais sutilmente nas revistas em quadrinhos onde a palavra aparece como contraponto a uma imagem oferecida à percepção direta e bruta, reduzindo a quase nada a operação de decodificação.¹⁷⁹

Se a voz era um elemento decisivo para que a sociedade medieval, que na sua maioria analfabeta pudesse se deleitar com a poesia, hoje a voz retorna. Em trabalhos anteriores a *A Letra e a Voz*, Zumthor já apontava que a poesia medieval se aproxima dos meios de comunicação de massa. Como na arte medieval, a TV, o rádio, o cinema se dirigem a um público através do olhar, da voz e do gesto. Conclui Zumthor:

Dessa experiência que o medievalista faça seu mel. É de uma cultura de massa que se ergue globalmente a poesia medieval, e não de uma “literatura”. Os clérigos, escritores, gente de escritura no exercício de sua função, precursores certos do mundo moderno, formam na sociedade européia dos séculos medievais uma minoria ínfima – de influência, é verdade, considerável, mas não é isso que está aqui em causa. Os jograis, os recitantes, os menestrelis, gente do verbo forma imensa maioria daqueles para quem a poesia se insere na existência social: ela aí se insere por obra da voz, único mass medium existente então.¹⁸⁰

Ao conjugar tão intimamente meios de comunicação de massa e formas poéticas medievais, a partir da importância da teatralidade e da voz nesses espaços de comunicação, Zumthor mostra que, embora distantes no tempo, a experiência contemporânea e a medieval destacam a necessidade de algo vivo que movimente o texto para a recepção. Zumthor esclarece: “Através da voz , a palavra se torna algo exibido e doado, virtualmente erotizado, e também um ato de agressão, uma vontade de conquistar o outro, que a ela se submete, pelo **prazer de ouvir**”.¹⁸¹ (grifo meu)

¹⁷⁹ZUMTHOR, P. *A Letra e a Voz- A “literatura” medieval*, p. 286.

¹⁸⁰Ibid., p. 285.

¹⁸¹ZUMTHOR, P. A permanência da voz, *Correio da Unesco*, número 10 outubro, p. 8.

O que aproxima as duas experiências é a produção do corpo, do gesto e da voz, em um grande conjunto que revela a permanência do que de mais rico há na experiência humana: a comunicação orientada por sua dimensão afetiva. É o poder da invocação. O professor e crítico literário Júlio Diniz resume poeticamente esse poder da voz de sedução e volatilidade. No ensaio “A voz como construção identitária”, diz:

A voz que virou mercadoria malandramente joga (com ironia, crítica e bom humor) com a indústria cultural. “Legitimar o renome de seu dono” - sentença Adorno. Nome e renome de que dono? Do dono da voz ou da voz do dono? A voz tamanha ganha força, dribla a gravadora, escapa pela fresta da censura, se redescobre poderosa entre seus ouvintes, celebra a sua estranha vontade de continuar marcando no corpo da música a letra de seu bem guardado e secreto desejo.¹⁸²

Entretanto, ver que a voz insiste em voltar à cena não é a única contribuição de Zumthor, o grande valor de renovação de sua teorização está em nomear que há um forte movimento da cultura ocidental, desde o fim da Idade Média, de *refouler* (ou seja, recalcar, reprimir) todos os pontos que são considerados contraditórios ao desenvolvimento cultural. Entretanto, como todo recalque sempre falha, nos adverte Freud, a Arte encontrará novos caminhos para que o desejo na contradição do ser humano continue a se apresentar. Na criação literária caberá a polifonia a apresentação do múltiplo e do eternamente inacabado do homem. Tratarei dessa questão a partir das conceituações de Bakhtin sobre Doistoiévski e da construção andradiana de polifonia musical no Estreito que se segue.

¹⁸²DINIZ, J. “A voz como construção identitária” em *Ao Encontro da Palavra Cantada- Poesia, Música e Voz*, p. 213.