



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

PAULO ALVES PARENTE JÚNIOR

**A METAPSICOLOGIA DA VOZ E DO RITMO: UM ESTUDO SOBRE A
SIMBOLIZAÇÃO**

FORTALEZA

2017

PAULO ALVES PARENTE JÚNIOR

A METAPSIKOLOGIA DA VOZ E DO RITMO: UM ESTUDO SOBRE A
SIMBOLIZAÇÃO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, do Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Psicologia. Linha de pesquisa: Psicanálise e Práticas Clínicas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Karla Patrícia Holanda Martins.

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

P252m Parente Júnior, Paulo Alves.
A metapsicologia da voz e do ritmo : um estudo sobre a simbolização / Paulo Alves Parente Júnior. –
2017.
109 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-
Graduação em Psicologia, Fortaleza, 2017.
Orientação: Profa. Dra. Karla Patrícia Holanda Martins..

1. Psicanálise. 2. Voz. 3. Ritmo. 4. Palavra. 5. Música. I. Título.

CDD 150

PAULO ALVES PARENTE JÚNIOR

A METAPSIKOLOGIA DA VOZ E DO RITMO: UM ESTUDO SOBRE A
SIMBOLIZAÇÃO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, do Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Psicologia. Linha de pesquisa: Psicanálise e Práticas Clínicas.

Aprovada em ___/___/___.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Karla Patrícia Holanda Martins (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^ª. Dr^ª. Laéria Bezerra Fontenele
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^ª. Dr^ª. Maria Celina Peixoto Lima
Universidade de Fortaleza (UNIFOR)

Prof. Dr. Daniel Kupermann
Universidade de São Paulo (USP)

Para Alice.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Paulo Parente e Edvânia, pelo cuidado e pela presença-ausência em minha vida;

Aos meus irmãos, Priscila, Patrine e Luís Pedro, por me ensinarem acerca de semelhanças e diferenças;

À Hortência, com quem compartilho a vida e o amor, por sempre me lembrar do que é mais importante;

À Alice, minha pequena filha, por já estar em busca da nota azul;

À Karla Patrícia, minha orientadora nesta dissertação, por ser uma verdadeira interlocutora, por ter acreditado na minha proposta e por sua atenção generosa que tornou possível a realização deste trabalho;

À Celina Peixoto, minha primeira e sempre orientadora, por ter apostado na minha trajetória desde os primeiros anos da graduação e, assim, ser um suporte da perseverança deste sonho;

À professora Laéria Fontenele, por ter me dado textos de Didier-Weill, pelas valiosas contribuições nas bancas e pelos ensinamentos nas aulas do mestrado;

Ao professor Daniel Kupermann, pelo prazer em tê-lo como leitor do meu trabalho e por ter aceitado contribuir na banca de defesa;

À professora Eliane Diógenes, por ter me apresentado à psicanálise de forma tão fascinante, pela amizade e pelas prometidas parcerias acadêmicas;

Aos queridos colegas de linha de pesquisa, Rebeca, Larissa, Rodrigo e Gabriela, pela amizade, pelo compartilhamento de dificuldades e celebração das vitórias. Em especial, à Gabriela, pela revisão textual e pelos importantes apontamentos sobre o meu trabalho;

À CAPES, pela concessão da bolsa com seu crucial incentivo financeiro;

Ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFC que me proporcionou esta experiência de aprendizado e formação em um ambiente acolhedor e incentivador. Aos professores Pablo Severiano Benevides, Idilva Germano e Cássio Braz de Aquino, que nos ajudaram a construir e avançar a pesquisa ao longo das disciplinas do mestrado. E ao assistente em administração Hélder, pela gentileza ímpar.

“Minha mãe que falou
Minha voz vem da mulher
Minha voz veio de lá, de quem me gerou
Quem explica o cantor
Quem entende essa voz
Sem as vozes que ele traz do interior?

...Ele vai sempre lembrar
Da lenha do fogão
E das melodias vindo lá do quintal
As vozes que ele guardou
As vozes que ele amou
As vozes que ensinaram: bom é cantar”
(Milton Nascimento – *A feminina voz do cantor*).

RESUMO

A proposta desta pesquisa é elaborar uma reflexão sobre a simbolização, que é a conquista da palavra, através de uma investigação sobre as incidências da voz e do ritmo na teoria freudiana, também chamada de metapsicologia. A pergunta pelo papel da voz e do ritmo na simbolização primordial dispara este trabalho e recebe contornos a partir das problematizações psicanalíticas da constituição psíquica. O solo de onde parte a pesquisa são três textos que compõem a chamada era neurológica de Freud, mas que, aqui, são tomados, sem receio, como fundadores de valiosos aportes metapsicológicos. Destaca-se como, no âmago desses textos, Freud rompe com as teorias localizacionistas da época com suporte em seu pouco reconhecido interesse original pela linguagem e pelo sonoro. Primeiro, faz-se necessário girar nos polos representacionais da coisa e da palavra, para ali reconhecer uma dívida da palavra para com a voz, por sua impossibilidade de transliterar, transcrever e traduzir todos os elementos sensíveis da natureza corpórea da voz. Essa mesma impossibilidade que faz limite à ciência da língua constitui um incógnito poético musical para a psicanálise, que se interessa pelos defeitos constitutivos da língua. A simbolização, em Freud, não irá se aportar na aquisição de um conjunto positivo de signos, mas através de uma captura primordial pela melodia da voz materna. Freud introduziu no mundo uma teoria sobre a constituição psíquica em que pesa a urgência do auxílio do semelhante e a construção do psiquismo mediante a relação com um outro ser de linguagem. Ao apontar para o que se fundamenta no campo da alteridade, este trabalho também visa a acompanhar o percurso do próprio sujeito. O grito do bebê é o seu cartão de chegada ao mundo e, tão logo, convoca uma ligação comunicativa com o outro que será permeada por um ritmo presença-ausência. Para assinalar os desdobramentos simbólicos do ritmo, sua incidência sobre o recalque originário é tematizada especialmente a partir de Laplanche e Didier-Weill. A leitura de Didier-Weill conduz a pensar sobre o ritmo musical e sobre como sua insistência pode representar uma saída do estupor de uma sideração originária da lei. Assim, a música é abordada não em suas construções formais, mas como uma experiência que articula a nostalgia e a aposta no porvir, sendo assim, uma via de simbolização.

Palavras-chave: Psicanálise. Voz. Ritmo. Palavra. Música.

ABSTRACT

This research proposes to elaborate a reflection about symbolization, which is the conquest of the word, through an investigation of the incidences of voice and rhythm in Freudian theory, also called meta psychology. The question for the role of voice and rhythm in the primordial symbolization triggers this work and receives outlines from the psychoanalytic problematizations of the psychic constitution. The research departs from the ground made of three texts that make the purported Freud's neurological period; these are taken here, without fear, as founders of valuable meta-psychological contributions. It is highlighted how, at the core of these texts, Freud breaks with the localization theories of that period, supported in his little recognized original interest for language and sound. First, it is necessary to spin at the representational poles of matter and word, to recognize there a debt from the word to the voice, for its impossibility of transcribing and translating all of the sensorial elements of the corporeal nature of voice. This same impossibility, which limits the language science, composes a disguised musical poetic for the Psychoanalysis, which takes interest on the constitutive defects of the language. The symbolization, in Freud, is not anchored in the acquisition of a positive set of signs, but through a primordial capture of the maternal voice. Freud thrust to the world a theory of the psychic constitution in which is it weighed the urgency of the assistance from the similar and the construction of the psyche through the relationship with another language being. Pointing to what is fundamental in the field of otherness, this work also aims to follow the route of the self. The cry of the baby is its arrival card to the world, and it summons up a communicative connection with the other that will be permeated by a presence-absence rhythm. To point out the symbolic unfoldings of the rhythm, its incidence over the originating repression is themed particularly from Laplanche and Didier-Weill. The reading of Didier-Weill leads to thinking about the musical rhythm and how its insistence can represent one exit from the stupor of a fulmination originating from the law. Thus, music is approached not in its formal constructions, but as an experience that articulates nostalgia and bets it on the tomorrow, being one channel of symbolization.

Keywords: Psychoanalysis Voice. Rhythm. Word. Music.

SUMÁRIO

1	PRELÚDIO.....	9
2	O ESTATUTO REPRESENTACIONAL DA VOZ.....	15
2.1	A noção freudiana de representação	16
2.2	O aparelho-poema.....	17
2.3	A representação-coisa (voz) e a representação-palavra: o processo de simbolização.....	23
2.4	Da voz à palavra: um problema de transcrição, tradução e transliteração ..	26
2.5	A gênese do símbolo freudiano e o intraduzível.....	30
3	DO GRITO AO RITMO: A ORIGEM DO EU-PRAZER.....	35
3.1	Da necessidade à função invocante.....	36
3.2	Da representação-Coisa ao circuito pulsional	39
3.3	Do umbigo da coisa à voz.....	42
3.4	Poucos passos para inventar a linguagem: do grito à fala	46
3.5	A noção de <i>período</i>	51
3.6	A origem do eu pelo ritmo	53
4	O RITMO E A LEI SIMBÓLICA.....	59
4.1	As definições do ritmo.....	59
4.2	Do não primordial ao <i>Fort!Da!</i>	61
4.3	A temporalidade arcaica.....	64
4.4	Ritmo, memória e esquecimento.....	66
4.5	Ritmo e recalque originário.....	68
4.5.1	<i>O recalque originário em dois tempos: o enigmático e o siderante</i>	70
5	MÚSICA: A ORIGEM E O PORVIR.....	80
5.1	Passar das sereias ao canto.....	81
5.2	O perigo da música	86
5.3	A musicalidade como linguagem primitiva: a influência de Hughlings Jackson.....	88
5.4	Da protolinguagem à nota azul: o samba ainda vai nascer.....	91
6	POSLÚDIO.....	97
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102

1 PRELÚDIO

A dívida da palavra, que é o campo do sujeito, com a voz, que é o campo da mais longínqua relação entre o bebê e o materno, constitui o ponto central de nossa interrogação neste trabalho. O espaço maternal é, desde já, mediado pelo ritmo e pela melodia da voz que conduz à simbolização primordial, ou seja, à humanização. Mas, não se trata apenas do tom que vem do Outro. Ao pequeno, é preciso representar suas torrentes pulsionais por meio da sua própria voz. Lançado ao mundo, o grito é o verdadeiro cartão de chegada do bebê.

A psicanálise concebe a subjetivação do *infans* mediante as conquistas e os impasses na tradução de elementos sonoros da voz em uma dimensão significativa e temporal da palavra. Dentre estes registros, a ritmicidade imposta pela presença-ausência do objeto; pelo silêncio-som; tempo de fala e pausa, funciona como uma mediação que conserva, por um lado, uma inscrição simbólica e, por outro, uma ligação com a natureza sonora afetiva e pulsional da voz. Qual a importância do fato de que os primeiros encontros com este Outro materno se deem através da musicalidade de sua voz e do ritmo de sua presença-ausência? A música, em seu aspecto mais elementar, está presente desde a fundação do mundo para cada humano. Ao bebê, é transmitido um mundo que guarda as propriedades do contínuo e do descontínuo desde o encontro com a voz maternal. Por essa voz, na melhor das circunstâncias, soa a música coberta de intraduzibilidade, mas que já nos embala um contínuo do vir a ser em suas vogais e transmite a inconstância da lei significativa através das consoantes (DIDIER-WEILL, 1999).

Em Freud, a constituição psíquica não se dá de uma vez por todas, mas necessita que algo faça laço entre o contínuo e descontínuo. Supomos que esse laço se perfaz mediante a captura do sujeito muito precocemente pela voz materna. Embora a fala articulada não prepondere ainda sobre a indeterminação do real primordial em que se encontra um bebê, é instaurada uma modalidade de ligação simbólica capaz de arrancá-lo da inércia e da intemporalidade, precisamente através da lei da ritmicidade. O interesse sobre a origem, em psicanálise, conduz à interrogação sobre os limites do infantil e da historicização do sujeito, que ocorre precisamente a partir do momento em que ele assume a condição de falante, transformando a voz humana em palavra. Como há uma irreduzível prematuridade do ser humano, animal que nasce sem nenhuma condição de sobreviver com apenas seu código de aprendizagem filogenética, ele é fadado a advir primeiro como um estrangeiro numa terra desconhecida e com uma linguagem outra. Suas primeiras necessidades de sobrevivência precisam ser traduzidas por um próximo acolhedor que, ao grito, acrescenta a função

invocante. Talvez o ser humano seja isso em sua essência: portador de uma irredutível estranheiridade que lhe obriga a ter que, tão logo, nascer de novo, como um filho da linguagem.

A língua, por sua vez, fornece condições de representar o mundo, sem, no entanto, deixar de criar um novo mundo, onde os signos passam a se sustentar não apenas com relação à materialidade dos objetos, mas também em relação aos outros signos. A sustentação dessa articulação entre o signo e a realidade exige uma teoria da representação, que em sua extensão abrange os campos da filosofia, ciência, linguística e psicanálise. Entretanto, qual é, de saída, a grande contribuição psicanalítica quanto ao tipo de ligação que é possível realizar entre a linguagem e o mundo dos objetos construídos, em grande parte, por ela mesma? A psicanálise aposta que a relação que se estabelece entre um traço e a realidade resulta de uma captura do infante na teia do desejo. Aqui, apostamos, ainda, que essa captura está relacionada aos elementos melódicos e rítmicos que se veiculam na voz. Foi assim que Freud se antecipou a muitos achados daquela linguística nascente e da nova ciência do cérebro.

Hoje em dia, não se pode mais dizer que a ênfase dada à relação primordial entre a criança e o desejo dos que lhe acolhem seja algo específico da psicanálise, quando a epigenética, também, confirma a participação decisiva do relacional nos rumos da neuroplasticidade (BEZERRA JR, 2013). A linguagem do desejo, no entanto, não é transmitida com significações prontas. Há um fator primordial de indeterminação poética em sua forma de ser transmitida para cada um. A respeito dessa incrível possibilidade de complexificar associações entre os signos, Freud ([1891]2013), muito cedo, escreve *Sobre a concepção das afasias: um estudo crítico*. Em momentos posteriores da sua obra, Freud ([1895]1996; [1896]1996; [1925]2007) poderá destacar outra forma pela qual se funda um aparelho representacional. Por exemplo, mediante o movimento, som-gesto: o grito como inscrição primordial, em uma teoria que se baseia na escrita. Ou, também, destacará o visual no centro de uma cena primária (FREUD, [1918]2010). Ele inaugura, entretanto, a primeira e resistente teoria da representação, primando pela oralidade da palavra na construção de um aparelho de linguagem que emerge rompendo com o localizacionismo anatômico.

No primeiro capítulo deste trabalho, nos detivemos, principalmente, em dois textos proto-fundadores da metapsicologia freudiana, especialmente localizados na última década do século XIX: os citados estudos sobre as afasias e a *Carta 52 a Fliess* (FREUD, [1896]1996), com o ensejo de revisitar alguns momentos germinais da abordagem de Freud acerca da representação sonora. Seja no contexto das afasias (FREUD, [1891]2013) ou da histeria (FREUD, [1893]1996), Freud reconhece os limites das teorias localizacionistas,

concedendo a elas a alcunha de teorias projetivas, pois elas estariam comprometidas com a ideia de que o som das palavras, e, logo, as representações são armazenadas nas células, projetando no sistema nervoso uma cópia fiel do mundo dos objetos. Como forma de se contrapor, Freud ([1891]2013) apresenta uma teoria da representação psíquica cujo estatuto associativo opera-se com arrimo na associação entre o poema e o alfabeto. Ou seja, no psiquismo inscrevem-se as experiências com os objetos existentes (alfabeto), mas a associação psíquica, que lhe fornece o estatuto de representação, é da ordem do rearranjo poético.

Freud ([1891]2013) introduz, ainda, uma concepção de simbolização com suporte na articulação da representação-palavra (*Wortvorstellung*) com a representação-objeto (*Objektvorstellung*), posteriormente chamada representação-coisa (*Sachvorstellung*) (FREUD, [1915]2010a). As palavras, antes de se organizarem arbitrariamente na consciência, possuem sua formação dependente de uma série de elementos sensíveis que são extraídos da relação com o próximo, também possuidor da linguagem. Dentre esses elementos sensíveis, destacamos a imagem acústica – o traço que se inscreve da voz – como crucial para compreendermos a associação dos objetos no inconsciente, que é a representação-coisa.

O segundo texto basilar da metapsicologia freudiana que foi abordado – a *Carta 52* (FREUD, [1896]1996) – foi escrito após o *Projeto para uma psicologia científica* (FREUD, [1895]1996). Este último ficou guardado durante toda a vida de Freud, mas fornece, hoje, uma perspectiva sobre questões que foram reiteradamente presentes em sua obra. Trouxemos primeiro a *Carta 52*, pois ela faz ressurgir a importância do aparelho da linguagem apresentado nos estudos sobre as afasias, à medida que recupera a teoria da simbolização da coisa pela palavra através de um modelo de estratificação sgnica da memória. O que dá toda a especificidade do símbolo freudiano é que ele deixa restos intraduzíveis atrás de si. Se, inicialmente, a simbolização é a captura da representação-coisa pela representação-palavra, ela é, também, paradoxalmente, constituída pela deficiência tradutiva da voz em palavra. O recalque de elementos da coisa na voz mediante a palavra abre a dimensão da história, impondo uma derrota ao infantil. É então que a música, junto à poesia, tem seu primeiro destaque neste trabalho. A ritmicidade que constitui o fenômeno poético musical é algo fundamental também para a vida psíquica. A articulação rítmica demonstra ser uma forma simbólica que antecede o recalque. Isso explicaria porque recorreremos à música e à poesia para recuperar um prazer da língua.

A primeira experiência do sujeito com a própria voz, no entanto, dá-se através do grito visceral no nascimento e ante o surgimento das tensões do corpo e da necessidade. A

ritmicidade é função do Outro e resultado das interações com a dinâmica da ausência-presença do próximo. É da conquista da invocação que tratamos no segundo capítulo ao abordar o *Projeto para uma psicologia científica* (FREUD, [1895]1996). É possível que o ritmo e a voz participem da constituição do eu. O *eu* que Freud ([1895]1996) apresenta no *Projeto* é uma primeira organização psíquica ainda distinta do que virá a ser a definição do eu em 1923, em *O eu e o id* (FREUD, [1923]2011). Porém, permanecerá reiterada a ideia de que o *eu* representa um primeiro momento de diferenciação psíquica e de superação de um caos disperso. O que *eu* retiraria da voz para a sua formação? A voz serve ao eu com uma pulsão que tende a articular-se, ligar-se, embora ao preço de, nessa articulação, ser recalcada, tornar-se “pura potencialidade, gerando a palavra, diferenciada e significante” (BOLOGNA, 1987, p.58).

Bologna (1987) reúne, na Enciclopédia Einaudi, algumas definições de voz e suas relações com a palavra e com a linguagem. Ele destaca que, antes de tudo, a voz necessita ser diferenciada da palavra, em sua expressão oral e escrita, e também da linguagem, esta como conjunto de signos, fonéticos ou não. Isso porque a voz pré-existe à sua articulação em palavras e mesmo à linguagem, por possuir uma natureza essencialmente corpórea. Além disso, essa natureza se encontra no limiar do simbólico junto aos pares rítmicos como a vida e a morte, a noite e o dia. A voz emana dos mesmos órgãos que garantem a sobrevivência, como a respiração e a alimentação, e permanece, mesmo agora sob a condição de suporte da palavra e da linguagem, como “um imperioso grito de presença” (BOLOGNA, 1987, p.58). A voz seria, então, o ponto mais central da combinação entre a natureza e a cultura, entre o íntimo e o exterior.

Se, no *Projeto* (FREUD, [1895]1996), o lugar da alteridade ocupado pelo semelhante permite uma passagem do grito ao ritmo, ou ainda, ao eu, isso vai se reatualizar na vida do sujeito na cultura. No capítulo três, indicamos as relações entre o ritmo e a lei simbólica. No segundo capítulo, a principal formulação metapsicológica do ritmo é a noção de período, que revela a temporalidade como condição para a qualificação do objeto e para a ligação dos representantes psíquicos. No terceiro, entretanto, que segue tratando da metapsicologia do ritmo, a problemática assentou-se inicialmente sobre a formulação freudiana do *Fort!Da!*. O *Fort!Da!* é apresentado por Freud ([1920]2010) justamente quando tratava da dimensão traumática das pulsões e introduzia o *Para além do princípio do prazer*. Ou seja, ele é uma dimensão simbólica do ritmo que se funda sobre a negatividade do trauma constitutivo das pulsões. Por isso, vamos pensar o papel do *Fort!Da!* partindo da entrada na simbolização que Freud ([1925]2011) concebe como resultado de um não primordial, tendo já

havido um sim imemorial. A origem do eu simbólico é resultado da explosão do polo homeostático do prazer-desprazer. Se, no segundo capítulo, apresentamos as condições da afirmação primordial sob a forma de uma experiência de satisfação, no terceiro, vieram as consequências da negação primordial, com a introdução do simbólico.

Como o simbólico se constitui em relação à lei cujo tempo transcende o do relógio, seria sempre necessário reencontrar uma metáfora da temporalidade arcaica (DENIS, 1995). Mas, quando Freud ([1913]2012) teoriza sobre a unificação das pulsões eróticas em torno de um objeto amado, pensando isso no contexto da vida adulta e da análise, depara-se com o retorno de um símbolo memorável que, na verdade, faz frente a um traço imemorial. A relação entre a repetição da memória e de um esquecimento sobre a qual ela se funda, apresenta-se no ritmo pela marca da recorrência e da diferença. O ritmo fornece condições de metaforizar o tempo arcaico, ao mesmo tempo estará submetido à lei simbólica, na condição do esquecimento inesquecível, como nos apresenta o psicanalista Didier-Weill (1997). Colocamos, ainda, o que teria sido uma possível interlocução entre Didier-Weill e Laplanche (1988), para refletir sobre os destinos do recalque originário. Como o recalque secundário ou o Édipo não equivalem a tudo que se pode dizer sobre a simbolização em psicanálise, discutimos os efeitos da instauração de uma *situação originária* (LAPLANCHE, 1988) entre o bebê e o adulto como paradigma universal da primazia simbólica. Através da obra desses dois psicanalistas, pudemos dizer que o recalque originário pode ter sua instauração pela via do significante enigmático de Laplanche (1988) ou também do significante siderante de Didier-Weill (1997). Enquanto um significante do enigma convoca à significação que virá com o recalque secundário, o outro siderante convoca ao riso, ao para além ou aquém do sentido, que pode retomar uma via estética de subjetivação, por exemplo, pelo ritmo musical.

As ideias de Didier-Weill permeiam todo o escopo deste trabalho. Podemos reconhecer, aqui, uma transferência com a presença viva de seus textos. Inspira sua autêntica criatividade teórica, sua abertura ao novo, mesmo no que excede a este texto, sua militância no ofício psicanalítico para desamarrar os efeitos inquisitórios da institucionalização da psicanálise. Efeitos deletérios esses que, no Brasil, foram bem apontados por Kupermann (2008). Entretanto, a maior contribuição de Didier-Weill para este trabalho é metodológica. Trata-se da forma como uma pergunta é enviada para Freud. Contribui, então, na forma como construímos a maneira de abordar a teoria de Freud, que nem mesmo é necessariamente à maneira de Didier-Weill, já que ele não se detém muito nos textos proto-metapsicológicos que foram, aqui, abordados. Então, talvez tenha sido relevante mesmo fornecer bases freudianas para reinterrogar essa inspiração. Importante assinalar que o curso de mestrado permitiu-me

trabalhar com uma questão que me acompanha desde a iniciação científica na graduação. Ela diz respeito à relação que é possível traçar entre elementos musicais, como a melodia da voz e o ritmo, e a constituição psíquica. No fundo, tal questão revela-se como a questão de uma vida, pois o amor musical é isso ao que esse trabalho aponta: constituinte e inesgotável fonte de uma renovada nostalgia.

No último capítulo, tratamos da música, da forma como ela aparece a Freud e da forma como ela está implicada nos desafios da simbolização da voz e do ritmo. Safatle (2006) nos revela que a tradição psicanalítica quase não produziu trabalhos que se articulem e preservem uma interrogação sobre a construção da forma musical. Então, devemos dizer que este trabalho também não vem para isso. No quarto capítulo e nas inserções que fizemos da musicalidade no seio da voz e do ritmo ao longo desta dissertação, estamos pensando apenas na “análise psicanalítica da escuta” (SAFATLE, 2006). É sobre como a experiência com a voz e com o ritmo nos remonta à situação originária em que uma alteridade se inscreve. Ou melhor, como povoamos com o sonoro nosso desamparo e solidão.

2 O ESTATUTO REPRESENTACIONAL DA VOZ

“Toda alma é uma melodia, que se deve reatar; e para isso, são a flauta ou a viola de cada um”.
(MALLARMÉ – *Crise do verso*)

Em uma reinterpretação do problema filosófico da representação (*Vorstellung*), Freud ([1891]2013, [1895]1996, [1915]2010a) constrói uma metapsicologia cindida entre a ordem sonora que representa o campo da exterioridade ou a abertura ao relacional, e a ordem visual, onde se forma uma representação interna do desejo. Como, então, as leis da associação entre sons, com suas alturas, durações, tonalidades, poderiam fornecer um modelo para uma associação dos representantes psíquicos, de modo que o psiquismo funcionasse como uma linguagem? A esse respeito, Freud ([1891]2013) faz uma analogia do psiquismo com a forma como um poema pode conter as letras do alfabeto. Existe, todavia, uma dimensão musical no poema, que articula um modo de ressoar e pulsar a toda possibilidade de significá-lo. Logo, a voz e o ritmo devem ser elementos importantes da formação de um vínculo representacional. A questão que irá nos guiar a partir de agora é justamente sobre a participação da voz no contexto de sua ligação por representantes.

Neste capítulo, vamos abordar as primeiras indicações do que é da voz e do sonoro na metapsicologia freudiana, em que a voz compõe o campo do representante-representação (*Vorstellungrepräsentanz*). Em primeiro lugar, muito antes de esse conceito aparecer no âmago da divisão psíquica fundamental nos textos metapsicológicos de 1915 (FREUD, [1915]2010a, [1915]2010b, [1915]2013), seus delegados – representante-coisa e representante-palavra – são fecundados no estudo sobre as afasias (FREUD, [1891]2013). Outro lugar em que a voz comparece na metapsicologia freudiana é no estrato do primeiro signo da percepção, no modelo da *Carta 52* (FREUD, [1896]1996). Ali, vamos nos defrontar com os limites do representável por meio do que é intraduzível da voz na palavra. Do modelo de um aparelho de linguagem para o aparelho de memória estratificada, podemos compreender o que é simbólico para Freud e o que faz limite à simbolização em sua teoria. Desde já, a afinidade das elaborações freudianas sobre o psiquismo com o poema revela um interesse original da psicanálise pela ritmicidade, nela resistindo o intraduzível que perfaz a música e, também, a poesia.

2.1 A noção freudiana de representação

A maioria dos tradutores de Freud optaram por traduzir a palavra alemã *Vorstellung* (que também pode significar “noção”, “ideia”) pelo termo representação. É importante, inicialmente, destacar que este conceito desenvolveu-se na obra de Freud de maneira distinta de como ele aparece na filosofia clássica. A noção clássica de representação sugere uma segunda apresentação: em seguida ao aparecimento do objeto no campo da realidade externa do sujeito, este apreende o objeto em sua mente, constituindo assim, uma reapresentação. Embora toda a filosofia da modernidade tenha se empenhado na desconstrução de um mero comparecimento, na mente, do objeto – especialmente quando a partir de Kant ([1781]1996) os fenômenos passaram a ser revestidos dos limites da apreensão – a representação continuava a se definir em relação à coisa em si.

Alguns autores, como Garcia-Roza (2004) e Gabbi Jr (1991, 1994), retornaram às *Afásias* (FREUD, [1891]2013) para discutir sua concepção de linguagem, ou como esta obra antecipa teorias no campo da linguagem. Outros autores, como Campos (2010), acreditam que o objetivo de Freud não era propriamente teorizar sobre a linguagem, mas aplicar estas concepções para formular especificamente uma teoria sobre a dinâmica psíquica do inconsciente. O fundamental é que os primeiros trabalhos freudianos inauguraram uma trilha inovadora no que diz respeito à compreensão das relações entre a linguagem e o psiquismo. Freud, mesmo sem ter esta intenção *a priori*, introduz um campo de pensamento linguístico que define o estatuto do signo, assim como Saussure ([1916]2008) iria apreender um pouco depois, como legitimamente de ordem psíquica. Para Saussure ([1916]2008), o signo é arbitrário; está sustentado em relação com outros signos e não fundado sobre uma representação de um ponto externo. Em *Sobre a concepção das afásias: um estudo crítico*, Freud ([1891]2013) apresenta uma teoria que explicita a representação psíquica no âmbito de suas investigações sobre os distúrbios de linguagem. Essas hipóteses tanto foram influenciadas pela anterior experiência com o ensino de Charcot, como avalizaram a concepção sobre a histeria que veio posteriormente, no texto *Algumas considerações sobre um estudo comparativo entre as paralisias motoras orgânicas e histéricas* (FREUD, [1893]1996). Assim, não obstante o caráter neurológico que apresentam as questões trabalhadas na monografia sobre as afásias, não se pode requerer o isolamento dessas ideias iniciais do restante da metapsicologia. Segundo Rossi (2013), tradutor da nova edição brasileira das obras de Freud, este texto possui elementos fulcrais que servem de arrimo teórico para todo o edifício psicanalítico.

A noção de representação surge nos primórdios da conceituação freudiana com notável influência do associacionismo nominalista de Stuart Mill (ASSOUN,1996). *Sobre a concepção das afasias: um estudo crítico* (FREUD, [1891]2013) torna-se, desde então, obra imprescindível para o debate sobre uma teoria da dinâmica inconsciente na linguagem. Mais do que em outras obras pré-psicanalíticas, entretanto, no ensaio sobre as afasias, se faz notar a ausência do conceito de pulsão. Sobretudo por ainda não ter desenvolvido a dinâmica pulsional do aparelho psíquico, o modelo representacional retratado na obra é compreendido em sua parcialidade, no sentido de um patamar metapsicológico. Apesar disso, no texto, há um germe do conceito de repetição que é crucial para pensar a articulação entre a pulsão e o seu representante no inconsciente. Além disso, bases das noções de repetição e de temporalidade estão também presentes na teoria freudiana sobre o psiquismo desde o início. Os conceitos de regressão [*Regression*], de repetição [*Wiederholung*] e de só-depois [*Nachträglich*] são germinados nesse texto de Freud, também profundamente influenciado pelo neurologista Hughlings Jackson (ROSSI, 2013).

Aqui, nossa primeira incursão pela proto-metapsicologia freudiana nos permite lançar a hipótese de que a voz pode estar para a palavra assim como, na teoria da representação, uma representação-objeto está para as representações verbais. Voz e representação-objeto/coisa são apreendidos, aqui, como conceitos basais. Para avançar nessa hipótese, é preciso investigar o papel do universo sonoro na teoria da representação.

2.2 O aparelho-poema

De acordo com Lecourt (1997), o interesse de Freud pelo universo sonoro é um dos aspectos mais remotos de que se tem notícia em seu trajeto de formação. Freud assistiu ao curso sobre a fisiologia da voz e da linguagem ofertado pelo psiquiatra Wilhelm Brücke, de quem também foi aluno e trabalhou no seu Instituto até 1881, sendo ali onde veio a conhecer Breuer. O ambiente de pesquisa alemã na segunda metade do século XIX era de entusiasmo com o surgimento dos novos laboratórios de anatomia e fisiologia cerebral. Ficou bastante conhecida a característica laboratorial dos alemães em contraste com a tradição predominantemente clínica que se estabeleceu entre os franceses (ROUDINESCO, 2016). Para Freud – que se apaixonou pela clínica de Charcot e foi aprender com ele na França –, uma das possibilidades de revigorar seu interesse pelas questões mais próprias à alma humana, em contraste ao contexto mecanicista alemão, teria sido seu encaminhamento para a área da neurologia que tratava das afasias, das questões da linguagem que articulam o aparato

cerebral com o campo psicológico. Após uma temporada em Paris, exerceu a neurologia em Viena, trabalhando no instituto público de pediatria do professor Max Kassowitz (ROUDINESCO, 2016). Decorridos cinco anos neste que foi o primeiro serviço público de pediatria, viria a publicar sua obra sobre as afasias (FREUD, [1891]2013). Embora não tenha apresentado nessa obra nenhum dado clínico extraído de sua prática, certamente seu encontro com as coreografias da representação na histeria impulsionou seu ensaio crítico em *Aufassung*.

Em seu estudo sobre as afasias, Freud ([1891]2013) pretendeu tecer armas com Karl Wernicke, Ludwig Lichtheim e ainda arranhar o construto poderoso de Theodor Meynert. De antemão, deixou claro que as teorias de Hughlings Jackson e de Jean-Martin Charcot seriam seus bastiões nessa sua batalha. Freud ([1891]2013) inicia sua pesquisa seguindo a pista da hesitação de Wernicke em estender para as funções psíquicas a ideia de centro. Paul Broca consagrou a referência ao centro motor, enquanto Wernicke denominou um centro sensorial. Os estudos de Wernicke complexificaram-se, ao demonstrar, ainda, afasias decorrentes de lesões não somente nos centros, mas também advindas da destruição das vias de condução. Freud ([1891]2013), por sua vez, destituiu a dignidade dos centros para explicar a ocorrência de todos os sintomas afásicos, especialmente os que estão referidos à afasia de condução. Diante da constatação de que a interrupção de uma via privilegiada entre a área de Broca (centro motor) e a área de Wernicke (centro sensorial) acabaria por inviabilizar definitivamente os próprios centros, Freud ([1891]2013) levantou-se contra as duas principais teses de Wernicke, amplamente aceitas na neurologia até aquele instante. A primeira concebia uma separação entre afasias de condução e as afasias de centro. A segunda afirmava que a linguagem estava contida inteiramente dentro dos núcleos da fala, supondo que localizações anatômicas pudessem conter funções psíquicas.

A teoria localizacionista antecipa uma separação que Freud ([1891]2013) manterá na duplicidade das inscrições em sua teoria da representação no psiquismo. Para os localizacionistas, as imagens mnêmicas são como restos de excitação dos sons e gestos linguísticos nos centros corticais. A hipótese sobre a afasia de condução de Wernicke propõe que haja uma lesão nos articuladores anatômicos – especialmente a ínsula – das imagens sonoras e visuais da fala. Freud ([1891]2013), então, busca demonstrar que os sintomas afásicos que atrapalham a articulação destas imagens podem ser funcionais, frutos de uma resposta como um todo do sistema da fala perante perturbações no aparelho. Diante de uma lesão, espera-se que uma parte do sistema nervoso seja destruída totalmente, enquanto outras fiquem ilesas. O funcionamento do aparelho, por sua vez, demonstra que, na maioria dos

casos, o organismo reage como um todo e solidariamente às lesões; a lesão é respondida por um outro distúrbio de função.

A apropriação sensorial dos traços mnésicos visuais e sonoros foi discutida por Freud ([1891]2013) mediante um caso de afasia amnésica, conhecido como o caso de Grashey. Tratava-se de um homem de 27 anos que, após uma queda da escada, teve uma fratura craniana. Dentre tantas complicações nervosas e musculares, ele teve uma restrição da visão e quase chegou a perder a audição. Uma vez que a faculdade da linguagem se recuperava, foi observado, no paciente de Grashey, um distúrbio de linguagem: ele reconhecia objetos, mas não conseguia encontrar os nomes que os designavam. No fluxo das palavras, as quais ele podia contextualizar e compreender, os substantivos desapareciam. O paciente se destacou por sua incapacidade de fixar na mente, ainda que por pouco tempo, as imagens de objeto e as imagens sonoras. Freud ([1891]2013) observou que “pelo fato de que a imagem de objeto precisa, em todo o caso, apenas de um instante para ser constituída, ela é igualmente produzida no caso de curta duração da imagem de som” (FREUD, [1891]2013, p.58). Um distúrbio ligado a uma lesão que interferisse diretamente na duração de sua memória prejudicaria todas as associações. O paciente conseguia partir das imagens de som para as imagens de objeto, mas as imagens de objeto não excitavam suficientemente as imagens sonoras, com exceção de uma situação em que as imagens e o som se apresentassem de forma simultânea e contígua. Nessas condições, é exigida do psiquismo uma compreensão de um todo instantâneo.

Cabe ressaltar que a imagem visual da palavra (a letra) exige um intervalo, uma vez que é seu aparecimento de forma sucessiva que lhe garante a passagem à dimensão do sentido. Freud ([1891]2013) criticou Wernicke por encerrar o som à matéria unívoca. A emissão, no entanto, dos sons das letras permite um corte que divide e marca (espacializa e temporaliza) a inefável totalidade dos sons. A concepção de som da neurologia da época permite compreendê-lo como uma totalidade pré-linguística, conceito que, evidentemente não era trabalhado por Freud.

Se, por um lado, a conquista da fala ocorre mediante o resguardo das possibilidades de associações e do apoio mútuo entre funções cerebrais, Freud ([1891]2013) deixava antever, por outro, que também estava em jogo a estrutura da própria linguagem. Freud ([1891]2013) vai apontar a existência de uma afasia que não está circunscrita a nenhuma lesão localizada no cérebro. Ele supõe que a afasia de condução de Wernicke não existe enquanto um problema situado na ínsula, mas que os sintomas dessa modalidade de afasia (confusão entre as palavras) podem ser resultado de uma queda de desempenho no

processo associativo ocasionado por situações banais, como a fadiga. Freud ([1891]2013) introduz a ideia de que qualquer pessoa, sob o efeito de *afetos perturbadores*, apresenta semelhante confusão de palavras. Posteriormente, na doutrina da metapsicologia freudiana, o afeto será reencontrado nas margens da representação, como a expressão da libido, a pulsão bruta, sob o qual recai a sombra do corpo (ASSOUN, 1996).

Até aquele momento, a neurologia explicava o sistema nervoso por uma metáfora óptica. De acordo com Freud ([1891]2013), Meynert defendia que o corpo era reproduzido no córtex cerebral através de vias específicas que ligavam cada ponto do corpo a um ponto do cérebro. Dessa forma, o corpo seria projetado no aparelho central cortical. Freud ([1891]2013), ao deparar-se com uma série de novas descobertas anatômicas e clínicas que corrigiam em diversos pontos essenciais tal concepção, passa a rejeitar a ideia da reprodução topograficamente exata do corpo no cérebro. Pesquisas demonstravam um abalo na preponderância dos processos corticais para explicar, sem interrupções e alterações subcorticais, os processos corporais em toda sua extensão, ponto a ponto. A base da ideia de projeção é que, para cada elemento dos segmentos distais, periféricos do corpo, há um correspondente direto no centro cortical. Todavia, dos segmentos proximais do centro cortical, especialmente provindos das regiões sub-corticais, existem muitos feixes que se representam em apenas um elemento cortical. Freud ([1891]2013) propõe, então, que se substitua a ideia de projeção pela de representação (*Repräsentation*), para explicar algumas parafasias. Com a ideia de representação, acolhe-se a possibilidade de associações resultantes das inúmeras ligações e ramificações que as excitações nervosas podem fazer pelo caminho entre a periferia e o centro cortical.

Conforme Gabbi Jr (1991), a tese da localização cerebral só seria válida se os sons da fala estivessem contidos em células. Segundo Freud ([1893]1996), isso pode ser válido para funções psíquicas simples, especialmente, aquelas geradas a partir dos segmentos distais do corpo. Porém, quando se trata de conceitos ou ideias, sua geração se dá pelas associações entre representações, constituídas pelo trabalho de vários sistemas que se interferem mutuamente. É importante destacar que Freud ([1893]1996) não nega a existência dos centros corticais, muito menos ignora que há afasias que decorrem de lesões anatômicas. Sua objeção refere-se à necessidade de diferenciar as ditas afasias de centro daquelas que se instauram mediante a interrupção das vias de condução. Diante disso, apresenta a hipótese da existência de outra modalidade de afasia, que, segundo ele, seria mais bem denominada como parafasia, para explicar os sintomas observados que extrapolavam essa concepção localizacionista.

Em objeção à hipótese da projeção do corpo no córtex, Freud ([1891]2013) apresenta um outro modelo, uma metáfora, que detém a marca do que será proposto como o inconsciente. Em detrimento do modelo óptico, Freud ([1891]2013) lança mão da metáfora do aparelho-poema que representa, rearranja como lhe convém, o alfabeto que é o corpo. Um poema contém o alfabeto, mas lhe reordena segundo propósitos peculiares e possibilita que, na dinâmica da representação, alguns elementos sejam representados várias vezes, enquanto outros pareçam estar ausentes. Para tanto, Freud ([1891]2013) toma emprestado um modelo do próprio objeto a que ele se dedicava compreender, a saber, a linguagem. Assim, rejeita de uma vez por todas a ideia de que a representação possa estar contida em células. O poema é, definitivamente, um arranjo funcional-ficcional. Embora se mantenham as relações topográficas, as exigências que formalizam associações são embasadas na linguagem e, com ela, regem o funcionamento do aparelho.

Freud ([1891]2013) entende por representação psíquica o resultado de uma interação interna entre traços mnésicos. Ao se relacionarem entre si, formam um composto complexo, tal como o modelo do psiquismo-poema. É possível sugerir que esse psiquismo-poema de Freud embora esteja absolutamente *en passant* em seu texto sobre as afasias, seja um resistente aporte de sua metapsicologia. Aqui, Freud ([1891]2013) concebe um aparelho que é a condição da apropriação da linguagem. Mas será que, de alguma maneira, este aparelho de linguagem anteciparia o inconsciente? A esse respeito, pode-se referir à afirmação de Freud ([1888]1996) que, para a histeria, é necessário um período de incubação, durante o qual a causa desencadeante continua atuando no inconsciente. Diante disso, podemos dizer que o inconsciente não é procurado por Freud, mas, desde muito cedo, insistentemente achado.

Ao conceber que as parafasias estavam intimamente relacionadas com a condição da existência de um aparelho de linguagem, que reagia com distúrbios funcionais sob o efeito de afetos perturbadores (ou até mesmo sob o cansaço), torna-se decisivo compreender estes distúrbios como constitutivos. Os restos de linguagem e os rebaixamentos de eficiência não são meramente defeitos; eles são indicativos de um modo particular de funcionamento de um aparelho de linguagem em suas relações com o outro semelhante e possuidor de outro aparelho de linguagem. O mais profícuo desse estágio da teoria freudiana parece ser a sintonia já afinada entre o constitucional da linguagem e do afeto (elemento sensorial em que se implica a simbolização). A troca do universal da anatomia pelo da linguagem permite a Freud ([1891]2013) articular a psicopatologia e a constituição subjetiva na mesma teoria.

Interessante apontar que, antes mesmo da publicação do estudo sobre a concepção das afasias, Freud já havia definido o que entende por afasia e por histeria, relacionando-as com a origem acústica da aprendizagem da linguagem. Originalmente publicado como contribuição acerca das afasias para a Enciclopédia Villaret, o verbete *Histeria*, de 1888, contém a seguinte definição de palavra:

A palavra não é uma representação simples, mas um complexo que se compõe de quatro elementos, dois sensoriais e dois motores. Os dois sensoriais são a imagem mnêmica da palavra ouvida (representação acústica) e a imagem óptica da palavra vista (escrita ou impressa); os dois motores são a representação motora (dos órgãos de fonação) da palavra falada e a representação motora da palavra escrita (pela mão direita). O segundo e o quarto desses elementos só desempenham um papel no sujeito instruído. Aprende-se a linguagem por via auditiva (FREUD, 1888 citado por LECOURT, 1997, p. 62).

A concepção de que a palavra é composta por elementos sensoriais e motores permitiu fazer uma distinção entre a surdez verbal, consequência de distúrbios sensoriais que afetam a audição, e a surdez histérica, que afeta somente as partes motoras. Enquanto a surdez verbal é experimentada como uma linguagem ruidosa que acarreta o emprego inadequado das palavras, a histérica é, na verdade, um mutismo. Curiosamente, Freud ([1893]1996) observa que, nas afasias históricas, há um esquecimento de palavras e a troca por outras que possuem uma sonoridade semelhante. A histeria faz uma composição sonora com seu sintoma, o que indicou a importância das relações dos sons entre si para as formações sintomáticas.

O papel do sonoro na construção de uma teoria da representação ganha maiores contornos quando Freud ([1891]2013) divide em três os distúrbios de linguagem, encontrados na clínica das afasias. O primeiro tipo é chamado de afasia verbal, pois compromete associações entre representações-palavra. Freud ([1896]1996) afirmará, posteriormente, que estes são problemas de tradutibilidade, perturbações das relações, dos jogos, das trocas entre palavras. O segundo tipo é denominado de afasia assimbólica. Aqui, encontramos uma primeira definição do que é o processo de simbolização para Freud. A afasia assimbólica compromete as associações entre representantes-palavra e os representantes-objeto. O terceiro tipo é a afasia agnóstica, que compromete a associação entre o representante-objeto e o objeto, sendo então uma perturbação da ordem perceptiva.

O primeiro nível em que Freud ([1891]2013) destaca uma operação propriamente simbólica consiste, portanto, na capacidade de articular os representantes-objeto e os representantes-palavra. Existe um elemento que os articula, o elemento que se destaca do representante de objeto para constituir a palavra: a imagem acústica. A imagem acústica é o componente realístico na metapsicologia que ata a representação-objeto à representação-

palavra – o par basilar da teoria representacional freudiana. Dado que o sofrimento psíquico será o indicativo do colapso na ligação entre estas modalidades de representação, desde então podemos encontrar, na imagem acústica, uma pungência real que pode emergir aquém ou além da simbolização. A simbolização consistirá na operação que ata essas duas representações.

2.3 A representação-coisa (voz) e a representação-palavra: o processo de simbolização

O texto freudiano sobre a concepção das afasias é considerado proto-fundador da razão metapsicológica (ASSOUN, 1996), uma vez que nele se apresenta a articulação central que vai ser replicada em toda a elaboração posterior sobre o inconsciente. Trata-se da articulação entre dois complexos associativos: o representante-palavra e o representante-objeto, que mais tarde, no texto *O inconsciente* (FREUD, [1915]2010a), passa a ser chamado de representante-coisa. Será mediante a concepção da palavra enquanto uma complexa unidade composta por elementos acústicos, visuais e cinestésicos que Freud caminhará da patologia verbal em direção a uma lógica da representação.

Para Freud ([1891]2013), permanecerá como possibilidade de articulação entre a consciência e o inconsciente, a junção de uma imagem sonora da palavra (elemento consciente) com a imagem visual do objeto (elemento inconsciente). Toda troca simbólica parte dessa ligação entre duas grandes ordens, qual seja, a visual e a sonora. Enfatiza-se, assim, o visual como o domínio privilegiado para o inconsciente, pois o elemento inconsciente passa a ser justamente a imagem visual do objeto; ou seja, o sonoro também contribui para a formação de um complexo imagético (imagem acústica, imagem visual) no inconsciente. As razões para isso estariam no compromisso inicial de Freud com uma teoria da reminiscência para explicar o trauma na histeria (FREUD; BREUER, [1893-1895]1996).

Nesse momento, a representação é moldada em uma concepção estritamente psicológica. No entanto, a oposição entre palavra e coisa antecipa e fundamenta aquela entre consciente e inconsciente – que está presente na concepção da primeira tópica freudiana. Assim, mesmo com as reformulações ao longo de sua obra, a teoria da representação será sempre relacionada com a primeira tópica, especialmente no que concerne à divisão do aparelho psíquico. Em pleno advento da segunda tópica, Freud ([1923]2011), no texto *O eu e o id*, vai reiterar um antigo aspecto da representação-palavra: “a palavra é, afinal, um resíduo mnemônico da palavra ouvida [imagem acústica]” (FREUD, [1923]2011, p.25). A palavra, para Freud ([1891]2013), retira sua significação por sua associação com a representação de

coisa. Isso quer dizer que a palavra, mesmo sendo uma unidade básica da linguagem, necessita de um conglomerado de elementos articulados. Seus componentes são quatro: a imagem acústica, a imagem visual das letras, a imagem motora da fala e a imagem motora da escrita. Ao se deslocar do universal da biologia para o universal da linguagem, a materialidade do objeto de pesquisa freudiano é a imagem acústica, o componente que a representação-objeto cede à palavra (GABBI JR, 1991). Nesse sentido, a representação-voz e a representação-imagem serão os elementos constituintes da palavra que Freud mais destaca na problematização metapsicológica.

O colapso entre componentes da palavra (a imagem acústica, a imagem visual das letras, a imagem motora da fala e a imagem motora da escrita) passa a ser o verdadeiro índice da localização do adoecimento (FREUD, [1891]2013). Algumas considerações são tecidas sobre o processo de associação desses elementos no aprendizado da língua. Interessa-nos, sobretudo, os primeiros laços associativos anteriores à leitura, em que se destaca o cruzamento inicial das imagens sonora, visual e motora da palavra. As crianças parecem demonstrar bem isso quando possuem “uma linguagem própria”, que acaba por se assemelhar a uma afasia motora. O som que retorna de diversas lalações não representa, de saída, algo para um adulto. Aprender a falar exige o esforço de reconhecimento de que o som que produzimos corresponde ao som que ouvimos dos outros. Eis aí o papel da identificação primordial com o Outro na conquista da própria voz e de seu lugar na linguagem. Trata-se de um jogo rítmico de dois tempos essenciais. Na própria produção da voz, há um movimento entre locução e seu destinatário. A modulação da voz apenas é possível através de seu retorno, o que garante um certo suspense (no sentido mesmo de uma extensão temporal), visto que a voz fará um circuito antes mesmo que se possa dela se apropriar (ASSOUN, 1999).

A representação do movimento da fala necessita de um entre-tempo do resto mnésico de uma inervação sonora que esteve associado a uma imagem acústica; ou seja, depois que falamos, recebemos outra imagem sonora. Freud ([1891]2013) dirá que a segunda imagem de som, aquela que retorna, não será igual à primeira. Em outros termos, o som da voz se constitui enquanto presentificação da perda da imagem sonora, pois ela, inevitavelmente, existe fora.

A representação-objeto engloba elementos mais heterogêneos possíveis, como visuais, acústicos, táteis. No entanto, para o que interessa à formação da palavra, não é qualquer elemento que a representação-objeto fornece, mas sim a imagem acústica. Destaca-se, todavia, que uma primazia dos registros audíveis só se verifica na representação-palavra, enquanto que sobre a representação-objeto recaem principalmente componentes visuais. O

conceito de representação-objeto possui uma ubiquidade e será diferenciado apenas no texto metapsicológico *O inconsciente* (FREUD, [1915]2010a). O referente que Freud chamava de “representação-objeto” passa à “representação-coisa”, mas o conceito de “representação-objeto” permanece, agora, para denominar a junção da “representação-coisa” com a “representação-palavra”.

Freud recolhe de Stuart Mill ([1843]1979) a ideia de uma “representação-objeto” como o afluente inesgotável de impressões sensoriais novas em torno de uma mesma cadeia associativa. Isso quer dizer que, do lado da experiência com os objetos, reside a possibilidade do surgimento do novo. Já a representação-palavra se compõe como um sistema definido, embora passível de extensão. O objeto traz a dimensão do infinito, enquanto a palavra tem a finitude da representação. Entende-se que a infinidade das associações de objeto se deve exatamente ao fato de que são associações, e não porque os objetos do mundo são inesgotáveis. Na verdade, o conceito de associação de objeto refuta o conceito de projeção exata do corpo no córtex. Freud extrai do filósofo Stuart Mill uma lógica subjacente às associações de objeto, segundo a qual as associações se fazem pela atitude expectante que a mente desenvolve. Assim, além das percepções, a mente é capaz de realizar as associações possíveis com base na expectativa. A matéria não se apresenta de forma pura. O mundo, desde sempre, é atravessado por possibilidades de associações, fruto dos caminhos do sujeito. Nesse sentido, podemos entender o aspecto permanentemente aberto das associações de objeto.

O principal intuito de Stuart Mill ([1843]1979) era apontar que a existência do mundo exterior não se dissocia de sua apropriação enquanto crença. As leis de associação são regidas por quatro princípios: semelhança, contiguidade, frequência e inseparabilidade. Pela semelhança, há um princípio fundamental que possibilita compartilhar uma sensação com ideias do mesmo conjunto. A contiguidade possibilita que uma associação de objeto seja atingida por uma ideia anteriormente associada de forma simultânea com outra. A frequência aprimora esse processo. Quanto mais experimentamos simultaneamente ideias e associações, elas tendem a se repetir, o que, por fim, gera uma associação inseparável. O estado permanente de possibilidade de associação, considerado inesgotável, acaba conduzindo a simultaneidade não contraditória das experiências sensoriais até uma rede sobredeterminada que produz uma lei das sucessões, chamada crença. A linguagem não é, antes de tudo, uma crença?

Logo, importa assinalar que Freud ([1891]2013) reuniu condições para uma nova teoria da representação que assimila dinamicamente os traços mnésicos do objeto sonoro

diferentemente das teorias localizacionistas que trabalhavam com as hipóteses do aparelho projetivo e do psíquico como epifenômeno do físico. O aparelho de linguagem freudiano, funcionando sobre a infraestrutura das associações de objeto e de palavra, já levaria em conta que o sonoro é refratado também desde o interior pelas infinitas possibilidades de ser representado no psiquismo. A voz na teoria da representação freudiana se apresenta como um resto mnésico passível de ser associado internamente pelas leis próprias do aparelho de linguagem.

2.4 Da voz à palavra: um problema de transcrição, tradução e transliteração

Nas formulações freudianas, o primeiro aparato psíquico pode ser denominado aparelho de linguagem (FREUD, [1891]2013), o segundo, um aparelho neurônico¹ (FREUD, [1895]1996) e, no ano seguinte, Freud ([1896]1996) apresenta um novo esquema, por meio de uma carta a Fliess, a *Carta 52*, que pode ser considerado o terceiro modelo teórico de aparelho psíquico no período de germinação metapsicológica de sua obra. O aparelho de memória por estratificação sígnica ali apresentado engendra, definitivamente, na teoria da constituição psíquica, os desafios metapsicológicos impostos pela temporalidade, sendo este o mais próximo do aparelho apresentado por Freud ([1900]1996) em *A interpretação dos Sonhos*, que inaugura a primeira tópica.

Na *Carta 52*, Freud ([1896]1996) anuncia a Fliess:

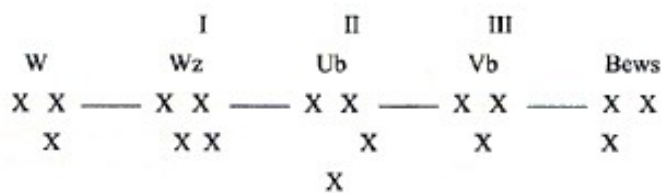
Estou trabalhando com a hipótese de que o nosso mecanismo psíquico tenha se formado por um processo de estratificação: o material presente em forma de traços da memória estaria sujeito, tempos em tempos, a um rearranjo segundo novas circunstâncias – a uma *retranscrição*. Assim o que há de essencialmente novo a respeito da minha teoria é a tese de que a memória não se faz presente de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos; que ela é registrada em diferentes espécies de *indicações* (FREUD, [1896]1996, p.281).

Este modelo explicativo da memória está em continuidade com aquele que ele havia proposto para explicar as afasias. O aparelho de linguagem já nos indicava que os restos mnésicos da experiência com o objeto, especialmente divididos em visuais e acústicos, não eram armazenados como cópias fidedignas ou unívocas. Eram, portanto, superassociados em feixes de possibilidades abertas aos rearranjos posteriores. Na *Carta 52*, contudo, Freud ([1896]1996) passa a nomear a relação entre os conteúdos linguísticos dispostos em estratos a partir de operações de retranscrição e tradução. Alouch (2005) aponta ainda um outro tipo de

¹ Será abordado no próximo capítulo.

rearranjo chamado de transliteração. Dessa forma, Freud ([1896]1996) deixa claro que os estratos psíquicos se apresentam como diferentes registros de linguagem, e não dispostos em uma topografia cerebral.

De acordo com Dunker (2013), a *Carta 52* constitui o modelo de aparelho psíquico que melhor resiste à tentativa de espacialização das instâncias psíquicas. Ali, a memória é definida por Freud ([1896]1996) como a capacidade de articular signos² de formas múltiplas. Eis a forma como Freud ([1896]1996) apresenta esse esquema:



Fonte: Carta 52 (FREUD, [1896]1996, p.281).

O W (*Wahrnehmungen*) é referente às percepções. Aqui, trata-se do tempo da folha branca. Freud ([1896]1996) situa um tipo de ligação da consciência às percepções sem que, no entanto, conservem algum traço da experiência, em razão da diferença absoluta entre os processos da consciência e da memória.

O primeiro estrato Wz (*Wahrnehmungszeichen*) é o registro do primeiro signo de uma percepção na forma como aparece para a memória. Esse signo, inacessível ao consciente, forma um tipo de associação unicamente devido aos processos de simultaneidade em que se inscrevem.

No segundo estrato Ub (*Unbewusstsein*), temos o registro do inconsciente. Freud ([1896]1996) supõe que (talvez) aqui os signos perceptivos passem a se organizar segundo uma relação de causalidade, ainda que inacessíveis à consciência.

Em Vb (*Vorbewusstsein*), temos a pré-consciência como a terceira modalidade de transcrição. Agora, chegamos às representações verbais que podem se articular entre si e corresponder, nos termos da temporalidade, ao tópico do eu reconhecido. Nesse estrato, os investimentos psíquicos se dão no sentido de forçar sua representação na consciência; no entanto, isso só ocorre segundo as novas leis do processo secundário, que, por sua vez, envolvem o pensamento e a função judicativa.

² A tradução *Standard* brasileira utiliza o termo “indicações”. Cotejando-a com a tradução francesa, que difere da primeira por ser uma tradução direta do idioma alemão, podemos substituir o termo “indicações” por “signos”: “*la memoire est présent non pas une seule mais plusieurs fois et qu'elle se compose de diverses sortes de signes*” (FREUD, [1896]2002, p. 154).

Freud ([1896]1996) supõe que as representações verbais são provenientes de um rearranjo dos investimentos da alucinação primária. Ou seja, o que divide todo o aparelho psíquico é o processo de transcrever em palavras os traços deixados pelas vivências fundamentais, que são aquelas que estruturam uma dinâmica representativa própria do prazer-desprazer. O primeiro estrato composto pelo signo da percepção é, de acordo com a nossa hipótese, o lugar mnêmico pré-linguístico do grito no complexo associativo da experiência de satisfação. Tal hipótese será melhor abordada no próximo capítulo. A primeira formulação de causalidade no inconsciente, no segundo estrato, indica a transformação do signo visceral do grito (desprazer) e das melodias da voz materna (prazer) em representações-coisa.

Quando Freud ([1896]1996) encerra a apresentação das transcrições entre os materiais psíquicos e passa a falar de como eles devem se suceder diacronicamente na história pessoal do indivíduo, o termo tradução emerge para indicar estas transformações. A tradução, portanto, é uma operação que coloca em jogo a diacronia. Freud ([1896]1996) separa estruturas clínicas distintas como sendo conseqüentes de uma interrupção ou de uma fixação de determinados materiais psíquicos; por exemplo, problemas de tradução ou transcrição. Cada estrato é ordenado por uma lei temporal distinta e, quando o aparelho não consegue realizar a transcrição ou tradução do material psíquico, ele fica sujeito à vigência das leis do período anterior. É dessa forma que Freud ([1896]1996) explica as “sobrevivências” e os anacronismos nos sofrimentos psicopatológicos.

De acordo com o artigo de Gouvêa, Freire e Dunker (2011), a tradução participa das formas mais simples de inscrição (*Niederschrift*), consistindo na mera passagem de um significante a outro. Podemos, então, localizar os processos de tradução ocorrendo a partir do estrato da pré-consciência (*Vorbewusstsein*) e afirmar que se trata de transformações ao longo das associações entre representantes-palavra. Já no que diz respeito às transcrições, estas remetem ao processo que ocorre entre os estratos do inconsciente e o da pré-consciência. Ou seja, onde se perfaz uma articulação entre o representante-palavra com o representante-objeto. É na ocorrência de uma ruptura desse laço, que Freud ([1891]2013) localiza a afasia assimbólica, como já posto anteriormente. Não se trata, então, apenas da substituição de uma ideia (*Vorstellung*) por outra, mas de dois meios de linguagem distintos. A transcrição permite que um traço verbal, acústico ou visual, seja transformado em outro tipo de signo (GOUVEIA; FREIRE; DUNKER, 2011).

Ainda resta, contudo, outro tipo de estratégia que é convocada aos rearranjos psíquicos: um meio de transformar um sistema de escrita em outro, chamado de transliteração (ALOUCH, 2005). Quando reescrevemos, em português, um texto originalmente escrito em

uma língua latina, estamos apenas traduzindo, pois usufruímos de um sistema de escrita que abrange um alfabeto semelhante. Entretanto, se devemos reescrever um texto escrito numa língua árabe ou em japonês, não apenas temos que traduzir, mas também transliterar, pois se trata de outro sistema de escrita. As escritas deixadas na pré-história pelos nossos ancestrais constituem outro exemplo que exige que se façam transliterações. A respeito dos estratos psíquicos, precisamos transliterar as primeiras indicações da percepção para transformá-los em significantes. A pura voz, nesse caso, é um tipo de sistema de escrita vocal que precisa ser transliterada para a fala, como produção discursiva. A voz é primeiramente inscrita no corpo do infante como resíduo perceptual-mnêmico da relação com o próximo acolhedor. Enquanto essa voz presumir simultaneidade, identidade e continuidade, ela encontra-se no nível do traço. Quando passar a ser dialetizada pela relação rítmica do descontínuo, a voz poderá ser significantizada, digamos assim, pela diferença, negação e oposição (GOUVEIA; FREIRE; DUNKER, 2011).

Freud ([1896]1996) apresenta, ainda na *Carta 52*, uma noção de recalçamento importantíssima: o recalque é uma falha na tradução. Ele impede as traduções, em palavras, de conteúdos que estão associados à escrita dos afetos. No recalque pode haver, entretanto, um relativo sucesso da transliteração e da transcrição. A partir disso, inserimos um questionamento: a psicose, o autismo e as problemáticas que envolvem alterações na ritmicidade e na entonação melódica da fala seriam decorrentes de dificuldades em operar rearranjos num outro nível, como na transcrição e transliteração? Esta parece ser uma questão clínica promissora. O recalque, por exemplo, indica que mecanismos de substituição de representações escamotearam uma representação do desejo; um escamoteio falho, já que esta representação sobrevive. Por outro lado, Freud ([1915]2010a) trará que, na psicose, a palavra é tomada como a própria coisa, indicando que não houve uma transcrição desses meios de linguagem. Aqui, outra questão pode ser lançada: no autismo, o sujeito fica impedido de transliterar os traços pré-históricos (sonoros, visuais) deixados pelo encontro com o Outro em uma produção de linguagem? Infelizmente, no âmbito do presente trabalho, tais questões podem apenas ser indicadas.

Agora, podemos tomar globalmente a passagem entre os estratos como algo possível mediante a formação de compromissos de tradutibilidade. Por isso, cada obstáculo tradutivo e transcritivo é considerado como um entrave ao rearranjo em palavras de elementos sonoros, visuais, cinestésicos que devem permanecer vinculados somente ao objeto. Estes obstáculos, no entanto, delimitam o campo do psiquismo, porque são, justamente, os impasses

na tradução que impedem um desfiladeiro desordenado de representações, como ocorre no automatismo delirante.

De um não traduzível originário, resistiria uma força que se manteria insistente em direção ao simbólico. Seria o ritmo um operador a serviço das transformações associativas, especialmente no caso da ligação da voz e seus destinos na linguagem? A partir da investigação sobre a psicose infantil, Dunker (2013) aponta que, devido à verificação de uma fissura sîgnica – desprendimento do significado e do significante – na clínica das psicoses, as condições intermediárias de articulação entre a palavra e a voz são imprescindíveis. Dentre essas condições intermediárias, o autor cita o ritmo e o canto. Seguimos nessa perspectiva e buscamos dar relevância, na ritmicidade, ao trabalho mediador que esta impõe ao movimento pulsional da voz em direção à simbolização.

Em *Psicanálise do autismo*, Jerusalinsky (2012) chega a afirmar que o autista fica submerso no real devido à redução da palavra à voz, o que nos leva a interrogar como se opera essa ligação entre a palavra e a voz. A palavra precisa do suporte da coisidade da voz para funcionar diacronicamente produzindo significantes. Todavia, a palavra, para simbolizar a dimensão real da voz, vela a coisa. O aspecto de representação-coisa na voz é o que a reveste do sensível, ao mesmo tempo, tornando-a imemorável. A voz enquanto traço precisa ser recalcada para que emerja a palavra como cadeia de significantes. Então, voltando ao problema mais seminal da teoria freudiana, podemos dizer que, entre a voz e a palavra, temos a ponte mais crucial entre a natureza e a cultura, entre o íntimo e o exterior.

2.5 A gênese do símbolo freudiano e o intraduzível

Diante do exposto até aqui, não há dúvidas da importância que assume a palavra na técnica psicanalítica e de que muito da sua teoria é acerca da fala do sujeito como sintoma resultante do próprio processo de sua humanização. O sujeito, para a psicanálise, é aquele que conquista um lugar na linguagem – primeiramente no discurso dos que lhes antecedem; depois, em primeira pessoa. Portanto, um trabalho que se esmere em questões sobre a constituição subjetiva recebe da teoria freudiana a fala enquanto sintoma, e o sintoma como resultado de um processo de simbolização. Com isso, consideramos que a dimensão propriamente sonora por onde se propagam as palavras merece um destaque. Afinal, antes de se compreender o sentido e se forjar as significações e equívocos do sintoma, o ritmo e a melodia da voz humana já capturam o sujeito no circuito desejante do Outro.

A dimensão melódica na língua tem um papel crucial na subjetivação e insiste por toda a vida humana através da irresistível atração pela música, pela dança e pela poesia. Essa atração se reveste da expressão nostálgica do encontro primordial do sujeito com o Outro. Freud ([1895]1996) introduziu no mundo uma teoria sobre a constituição psíquica em que pesa a urgência do auxílio do semelhante e a construção do psiquismo mediante a relação com um outro ser de linguagem. Após a primeira grande aproximação da psicanálise com a linguística, através de Lacan, nos últimos anos um renovado interesse surgiu a partir dos estudos linguísticos sobre a interação sonora entre a mãe e o bebê (CATÃO, 2009; LAZNIK, 2004). Por outro lado, embora as duas disciplinas – psicanálise e linguística – compartilhem o mesmo material (linguagem, vocabulários e, aparentemente, alguns conceitos), convém assinalar que isso constitui, em grande parte, um problema cheio de ambiguidades e de impossível redução. Por isso, sempre foi imprescindível, como assinalam trabalhos como de Michel Arrivé (1994), apontar seus traços distintivos e suas possibilidades de encontro, a despeito da euforia com que se parte de um campo ao outro.

Embora a materialidade da linguagem na psicanálise possa ser a mesma da linguística saussuriana, a primeira se voltou às formações simbólicas, e a segunda, com pouco interesse pelo símbolo, angariou o domínio das formações sígnicas. A razão para que a linguística saussuriana não tenha privilegiado o símbolo talvez tenha sido o fato de tomar a própria linguagem como o grande sistema simbólico de onde se podem filiar todos os signos. Se, para a linguística, tudo é o simbólico da linguagem, esta deveria se dedicar a uma de suas facetas remontáveis, observáveis, que é a relação dos signos. A psicanálise custou, até Lacan, para perceber que seu único campo possível na ciência é o da linguagem, e o símbolo para esta tornou-se o resquício histórico do problema original entre o mundo da representação e o Real além da linguagem.

O conceito de símbolo que encontramos até aqui em Freud é uma das suas três concepções encontradas na obra freudiana pelo *Vocabulário da Psicanálise*, de Laplanche e Pontalis (2001). A mais remota caracterização do símbolo freudiano é justamente o símbolo mnêmico que estamos abordando aqui com suporte na *Carta 52* (FREUD, [1896]1996). O trabalho de simbolização que ele impõe é o de transformar o traço mnêmico em palavra. As outras duas concepções de símbolo em Freud remetem ao processo de formação do simbolismo onírico e ao símbolo como termo de um processo de simbolização. Neste último termo, o símbolo pode se confundir com a noção de um simbólico como conjunto de produções do inconsciente (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001). Essas produções do inconsciente podem ser pensadas como um conjunto de articulações entre significantes e

significados; entretanto, o símbolo mnêmico, aqui abordado, longe de ser dividido como o signo linguístico é, com efeito, a condição de seu surgimento.

Importante destacar que a representação-objeto, o grito, os primeiros signos da percepção estão sendo considerados, aqui, como nomes para o traço mnêmico ainda a ser traduzido em palavra (campo da articulação significante/significado), no sentido em que ele ainda não está dividido em relação ao seu significado, mas em relação direta com a pulsão. Por isso, também podemos tomar a teoria da emergência do pulsional na voz como uma abordagem do pré-linguístico.

Conforme indica Octave Mannoni (1992), a linguística não se interessa pelas imperfeições da língua, pois a toma como um sistema já estabelecido e positivo. Não obstante, o psicanalista aprende com o poeta a remunerar os defeitos constitutivos da língua. Não remunera a língua no sentido de recompensá-la, mas em extrair um prazer em jogo, reencontrado pelas crianças, pela poesia, pela música e, enfim, pela psicanálise. Dito isto, seguindo as considerações de Arrivé (1994) e Campos (2010), a diferença entre a formação do símbolo freudiano e o signo linguístico para Saussure também reside na modalidade de laço que os ata. O signo saussuriano é unido por arbitrariedade e por semelhança, enquanto o símbolo freudiano possui uma gênese, é articulado por uma motivação inconsciente, sendo sobredeterminado e possuidor de uma dimensão energética e sexual.

É incontestável que a criança conhece o ritmo e a melodia prosódica muito antes de falar ou de compreender a fala. No processo de aquisição linguística, as crianças primeiramente brincam com os sons e inventam, com sua aparente defasagem, combinações de palavras que ainda nem sequer compreendem o sentido. Todavia, é preciso alterar o ponto de observação na psicanálise, pois aqui, o que a criança precisa para entrar na significação é necessariamente aprender a perder com as palavras. Em cada significação, ocorre o cozimento balizado pela arbitrariedade do signo de um significante com o significado, a despeito do que fica recalcado neste processo, ou seja, as várias significações possíveis. Mas, se voltarmos a nossa atenção para a música e para a poesia, veremos que elas não cedem a essa derrota do infantil, na medida em que a forma de combinar os sons não depende desse recalque.

Não conhecendo ainda nosso Manoel de Barros e já tendo citado Baudelaire, para quem o gênio é aquele que reencontra a infância à vontade, Mannoni (1992) segue indicando a importância dos poetas para a psicanálise:

Sim, Mallarmé tem razão: a poesia “remunera” a imperfeição das línguas. Faz e desfaz o equívoco, e resulta daí um prazer arcaico – o qual remonta à infância. Rimbaud tinha fixado em sete anos a idade dos poetas. É demasiado tarde. A música

nos faria remontar, sem dúvida, ainda mais atrás. Diz Mallarmé: “impõe-se a música limitar o mistério, quando o escrito pretende isso.” É esse mistério que retém Mallarmé (MANNONI, 1992, p.68).

Mannoni (1992) assinala que o interesse da psicanálise para com a língua é bem distinto do interesse do linguista, para quem a língua é revestida de uma objetividade visando à ciência, apontando, assim, que existem riscos quando se atrai a psicanálise para o neopositivismo, por exemplo. Ele destaca, ainda, que Freud e Lacan interromperam em algum ponto crucial seus notáveis esforços acadêmicos de relacionar a psicanálise com a neurologia e a linguística, respectivamente.

Há algum tempo, pesquisas em neurologia pré e neonatal têm despertado interesse na psicanálise (BUSNEL, 2002), especialmente aquelas que demonstraram as possibilidades de enlaces entre o bebê e o materno, através do desenvolvimento primitivo de capacidades sensoriais do feto, em especial, as auditivas. O mais sugestivo é que o bebê combine o imutável lugar primordial da formação dos órgãos auditivos com o interesse pela voz humana, em especial, dos seus próximos. Além disso, novos estudos constataam que o bebê reage à música com um grau de sensibilização de áreas corticais que só músicos profissionais parecem manter. A mesma aptidão universal já conhecida para os fonemas há de se verificar para a música. Nas experiências de Busnel (2002), há, ainda, um momento em que não é a voz da mãe que é tomada como estímulo, mas o ritmo cardíaco enquanto esta ouve música. Tais estudos têm sido uma aposta para os psicanalistas que acreditam que isso representa um frutífero campo de pesquisa das ciências, pelo qual se priorizam aspectos relacionais e significantes que a psicanálise já valorizava anteriormente. O desafio, entretanto, é que as relações com a psicolinguística não venham a ser de um apelo de prestígio para a psicanálise, tal como, em outro momento, tornou-se a farmacologia para a psiquiatria.

Apostamos, aqui, que a neurologia, a linguística positivista e a psicolinguística não encerram a teoria psicanalítica sobre a relação entre o homem e a fala. Isso em decorrência da afinidade que a psicanálise possui com as imperfeições constitutivas da própria língua e não apenas da aquisição dela – afinidade apenas compartilhada pela poesia e pela música. O musical parece ser capaz de nos introduzir no mistério do falante, que cede seu gozo para a linguagem e depois corre para recuperá-lo. Então, dito isso, como podemos afirmar que há um papel do elemento musical na formação do traço mnêmico anterior até mesmo a toda significação, se a música só existe pela articulação da sincronia e da diacronia próprias à linguagem em toda a sua potência?

A palavra é a fonte de sofrimento para o sujeito, pois ele sofre dos próprios limites da sua reconstrução narrativa, rememorativa, em dar conta do inominável. Acontece algo interessante com a música, do ponto de vista da imersão do sujeito no fenômeno musical, seja na escuta ou em sua fruição: por seu poder além das palavras, ele revela que o traço não se traduz, apenas nomeia o real. A música permanece no horizonte como algo que as palavras também não alcançam. Ela não precisa ser traduzida. E é por isso que, ao não precisar ser traduzida, ela não é fonte de sofrimento para o sujeito. Do contrário, ela faz do que é imemorável um motivo para comemorar (DIDIER-WEILL, 1999). Seguindo essas considerações, concebemos que o sujeito pode, durante certo tempo em que a música perdurar, não pagar o preço neurótico de ter que se haver com as suas contradições – preço que todos pagam para advir na palavra.

O elemento musical, que também pode se apresentar na voz dos pais, na voz do analista ou no ritmo das sessões, pode se relacionar ao traço. Não porque lhe rememora, lhe retranscreve ou traduz, mas porque demonstra que podemos viver com esse incógnito e, dele mesmo, retirar um entusiasmo. Nesse âmbito, o musical é também uma conquista que passa pela simbolização da voz, ou seja, pelas suas possibilidades representativas; todavia, nele resiste uma insistência repetitiva não rememorativa, de um estado originário em que o humano desafia sua condição informe, de onde ele emerge pela pura voz – o grito.

No próximo capítulo, vamos indicar como a questão da simbolização comparece na metapsicologia do bebê, ou seja, na forma como Freud empreende uma teoria da constituição psíquica a partir de sua clínica. Nos estudos sobre as afasias (FREUD [1891]2013) e na *Carta 52* (FREUD, [1896]1996), revelou-se que, se o neurótico repete o afásico em um modo específico de refratar a palavra e o som, é porque a linguagem do sintoma é justamente seu monumento à intraduzibilidade dos elementos pré-linguísticos, ou seja, do traço. A seguir, iremos discorrer sobre esse traço como a inscrição do grito visceral do bebê e sobre como suas possibilidades tradutivas dependem do auxílio do semelhante, que o engendra na linguagem mediante a ritmicidade de sua ausência-presença.

3 DO GRITO AO RITMO: A ORIGEM DO EU-PRAZER

“Yeaaaaaaah!”

(Grito de 13 segundos de Bruce Dickinson na música *The Number of the Beast*, 1982)

Nos anos que se seguiram ao seu trabalho na clínica de Kassowitz, primeiro serviço público de Viena para tratamento de doenças infantis (ROUDINESCO, 2016), Freud produziu importantes obras sobre a constituição psíquica, com inspiração neurológica e clínica. Além de diversos ensaios, artigos, verbetes para enciclopédia, surgiu o já abordado estudo crítico sobre as afasias, em 1891, que trouxe o aparelho de linguagem, ou, conforme designamos, o aparelho-poema. Mas, apesar da manutenção de um viés neurológico, no ano de 1895, quando Freud escreve e guarda para si o *Projeto para uma psicologia científica*, aprofunda a importância da relação com o outro, o semelhante, para repensar os limites do psíquico.

O texto do *Projeto* (FREUD [1895]1996) que, a princípio, pareceu apenas uma fábula neurológica, hoje é cada vez mais considerado antecipatório da compreensão da estrutura relacional que se impõe pelos cuidados parentais e que interferem de forma decisiva nos rumos da constituição epigenética e psíquica. Se o aparelho neurônico apresentado no *Projeto* (FREUD [1895]1996) é apegado fortemente, por um lado, ao que ocorre no plano das associações físico-anatômicas, acaba, por outro, por denotar a função essencial do que ocorre no nível das experiências com o semelhante. Além disso, se havíamos considerado a linguagem como crucial para Freud já nos estudos sobre as afasias (FREUD, [1891]2013), agora, introduziremos sua relevância com suporte na função invocante. Assim, no presente capítulo, apresentaremos um percurso constituinte que parte do grito, que, ao ser recebido pelo próximo acolhedor, desprende-se da mera reação a uma necessidade, para introduzir o bebê na dinâmica das relações inter-humanas. Essa dinâmica se mostrará portadora de um poder relacionado ao ritmo com que se operam seus encontros e desencontros, capaz de introduzir o pequeno na tarefa de construir uma memória, logo, seu psiquismo. A constituição do eu-prazer³ como uma primeira organização psíquica deve se insurgir a partir das garantias que o próximo lhe fornece, para então, transformar o seu grito visceral, a pura voz, nos primeiros passos para conquistar a linguagem. Ou seja, conquistar a sua subjetivação pela invocação.

³ A nomenclatura eu-prazer ainda não é utilizada por Freud no *Projeto* (FREUD, [1895]1996), apenas no texto *Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico* (FREUD, [1911]2004). Contudo, o eu-prazer, posto como o primeiro eu, fundado pela experiência de satisfação e pela dinâmica prazer-desprazer inicial, parece ser uma boa definição *a posteriori* desse eu que nos aponta o *Projeto*.

3.1 Da necessidade à função invocante

No *Projeto para uma psicologia científica*, Freud ([1895]1996) mostra como a construção de um aparelho psíquico é correlacionada ao processo de entrada na linguagem e na simbolização primordial. De tal modo que esta obra poderia muito bem receber a alcunha de uma “metapsicologia do bebê” (MARTINS, 2014). O objetivo inicial de Freud ([1895]1996) era descrever o aparelho psíquico exclusivamente em termos quantitativos. A sua psicologia lidava apenas com espacialidades, massas e movimentos, até que foi preciso que ele introduzisse o eu como a primeira organização psíquica, determinada pela capacidade de parte do psiquismo em se apropriar de uma ritmicidade. Ou seja, formular uma economia rítmica sobre os tempos apropriados para a descarga, de modo a evitar o desengano e, ao mesmo tempo, suportando certas doses de desprazer.

Freud ([1895]1996) elabora uma arquitetura hipotética para um sistema nervoso primitivo, totalmente ficcional, visto que regido unicamente pelo princípio da inércia, no qual se buscaria a todo instante anular qualquer quantidade excitatória no psiquismo. Acontece que, se nos remontarmos ao que Freud ([1891]2013) já havia desenvolvido com a sua teoria da representação, esse sistema primitivo só poderia ser equivalente ao modelo projetivo de uma correspondência exata entre representação interna e o estímulo externo. Visto que se trataria da maneira mais fácil pela qual algo propagado pela parte sensorial desembocaria na parte motora, sendo a verbalização umas dessas possibilidades motoras. A fim de garantir a lei da descarga pelos caminhos mais curtos, é forjada a diferenciação entre reflexo e inibição, com base no modelo arco-reflexo, amplamente utilizado pelos fisiologistas contemporâneos de Freud, onde tudo que entra, sai. Parece que, longe de ser um tratado fisiológico da vida psíquica, Freud ([1895]1996) elabora o *Projeto* com o real intento de mais uma vez tecer uma contestação à neurologia de sua época.

Desde o *Estudo sobre as afasias*, Freud ([1891]2013) trabalha com um psiquismo *alfabeto/poema*. É coerente, então, assinalar que o modelo primitivo de sistema nervoso, no qual, por exemplo, as funções do que viria a ser o *eu* estariam totalmente ausentes, não é algo que o nome primitivo pode fazer pensar, pois, nenhuma criança nasce provida apenas com um sistema como esse, de puros *outputs* e *inputs*. Segundo Gabbi Jr (1994), a razão pela qual Freud recorre a essa hipótese é exclusivamente porque está interessado em formular a ideia de uma origem do eu. Para o autor, caso estivéssemos, no início, subjugados unicamente a esse império da descarga, ou mesmo da alucinação do desejo, não haveria como jamais escaparmos dele. A nosso ver, é exatamente por isso que a gênese freudiana do eu precisa ser

abordada como efeito de linguagem, pois, ao que tudo indica, o psiquismo está subordinado a ela, desde o início.

A constituição psíquica, da forma como é apresentada no *Projeto* (FREUD, [1895]1996), possui, assim, dois pilares fundamentais. Primeiramente, um campo da suposta e mítica relação indiferenciada entre o eu-prazer e o próximo. Em paralelo, dá-se a introdução do campo da alteridade, ao passo que o eu se funda como uma primeira organização psíquica. A experiência com a alteridade é, do *Projeto* (FREUD, [1895]1996) ao *Mal-estar na civilização* (FREUD, [1930]1996), marcada por uma vivência dolorosa. Em suas elucubrações sobre a gênese do eu, Freud ([1895]1996) toma como fundamental a noção da primeira experiência de satisfação. Mas, não seria o caso de pensar que, para haver uma experiência de satisfação, já seria necessária a existência de algo como um eu-prazer? Essa noção é também crucial para entender o que Freud ([1925]2011) chamará de *Bejahung* (afirmação primordial); e, enquanto a vivência dolorosa impulsiona o pequeno sujeito a lidar com uma inconsistência do saber acolhedor do próximo, surge também uma *Ausstossung* (expulsão primordial). Consideramos importante assinalar, portanto, que não há apenas uma concepção de eu na teoria freudiana. Inicialmente, há um *eu-prazer* que é efeito de presença, de um “sim” doado pelo próximo; mas, apenas com o “não”, com a ausência no lugar materno, o pequeno poderá simbolizar a falta e engendrar sua condição de *eu-realidade*. O eu freudiano que assumirá as feições do sujeito da linguagem é precedido por um eu não reconhecido enquanto tal, visto que, na experiência da coisa (*das Ding*), uma parte desse eu primordial será para sempre expulsa.

A subjetividade nasce no ninho dos afetos, assim como, a moralidade e a ordem simbólica, nascem do confronto com o desamparo inicial, apenas sanado pelo papel crucial da alteridade mediadora. É na condição de carente de recursos próprios que a criança primeiramente recebe uma ação desiderativa. Uma grande quantidade excitatória se acumula, forçando o bebê a gritar, a espernear. A prematuridade com que o bebê humano é lançado ao mundo, obriga-o, mediante a vocalização mais visceral, a experimentar o desamparo e a finitude no próprio gesto vocal que lhe humaniza. O sujeito é possuído pela voz para atrair o socorro de outro agente externo. Esse próprio desamparo inicial pode, já ali, ser sustentado como efeito de uma doação de sentido. Os gestos vocais que buscam sinalizar o aumento da tensão convocam um outro para suprir esse estado de carecimento do bebê. Uma vez que a alteridade entra em cena, ocorre uma atribuição de sentido a essas manifestações do bebê, que enodam a função do auxílio com a da comunicação.

Ao longo de sua obra, Freud assinala três exemplos de intensidades somáticas que rompem a função primária do sistema nervoso e introduzem o pequeno no campo da exterioridade. São elas: a respiração, a sexualidade e a alimentação. À época da escrita do *Projeto*, como ainda não havia formulado a hipótese da sexualidade infantil para abordar as condições primitivas da constituição psíquica, Freud ([1895]1996) escolhe o exemplo da alimentação. Existe, porém, outra razão especial para essa escolha: a nutrição permite a Freud abordar a importância da relação com outro ser humano para a constituição psíquica.

O primeiro modelo freudiano do desejo é extraído da fome. A fome corresponde aos estados de privação que alavancam enormes quantidades de tensões internas sobre o bebê, fazendo com que a descarga seja solicitada em caráter de urgência. Seguindo o princípio da inércia, o organismo sempre busca se desvencilhar das moções pulsionais pela via mais urgente, que é a motora (expressão das emoções, gritos e inervação muscular). Freud ([1895]1996) demonstra que, quando uma tensão é exógena, o organismo tenta produzir uma barreira no núcleo do psiquismo e uma descarga motora que representa uma alteração interna. Entretanto, quando se trata de uma exigência endógena na fonte, a interrupção do processo somatório só é possível mediante uma ação específica a ser realizada no exterior, uma alteração na realidade. É, então, que se destaca o papel da alteridade como propulsor dos processos da constituição do sujeito. Se o pequeno ainda é incapaz de solucionar por conta própria o desprazer, a função do auxílio do próximo consiste em, no instante em que elimina a fonte da tensão, conceber o grito como a primeira nomeação do mal-estar. O mal-estar, então, é já estar lançado à condição mundana. Com isso, a pura voz se torna o signo inicial da instauração de um circuito da demanda. Ao estado de necessidade se acrescenta a função invocante.

A voz deixa uma marca na primeira experiência da satisfação, mas também corresponde a um operador metapsicológico a partir de sua tomada como signo. Há uma grande implicação dessa vivência na formação de um complexo de signos que fundamentam a memória do estado de desejo. Ainda de acordo com Freud ([1895]1996), após a *ação específica* perpetrada pelo outro, inscrevem-se três operações sígnicas: (1) a sensação de prazer obtida pelo abaixamento da tensão, ou o registro do movimento que faz cessar o desprazer; (2) a formação de um registro da imagem do objeto; (3) o registro da interrupção do processo somatório. Ou seja, pulsão, objeto do desejo e a notícia da interrupção. Formar um processo amplo que começa com a somação e se realiza com uma interrupção possibilita marcar uma ritmicidade nos processos de facilitação da descarga, ou, em outros termos, no estabelecimento dos caminhos preferenciais para a ocupação em uma próxima situação de

semelhante tensão. Desse modo, a vivência da satisfação não consistirá apenas no momento da intervenção do próximo auxiliador e no alívio subsequente, mas ela é situada como modelo de um processo associativo complexo. Para Freud ([1895]1996), é a totalidade do evento que constitui a experiência de satisfação. Ou seja, leva em conta especialmente as três variáveis apontadas acima e atribui a elas o trabalho propriamente psíquico de distinguir uma nova informação qualitativa sobre a interrupção da tensão somática. Nesse âmbito, o aspecto temporal é revelado como a apropriação do sujeito de um período, um ritmo, entre a presença-ausência do objeto do desejo. Saber operar com a periodicidade torna-se a função mais refinada do aparelho psíquico.

Conforme indica Bezerra Jr (2013), Freud diferencia os modos de trabalho da pulsão e do desejo situando o papel que exercem no circuito da descarga. O desejo terá a ver com “o impulso psíquico para ocupar as imagens mnêmicas (representações) do objeto que propiciou a vivência de satisfação original” (BEZERRA JR, 2013, p.137). Se, por um lado, o desejo é um impulso orientado em relação ao objeto, por outro, a satisfação obtida nesta experiência original está perdida para sempre. De forma mais didática, o desejo sempre conta com a imagem de um objeto, um rosto, uma melodia da voz. A pulsão, no entanto, ela não se orienta para a satisfação em um objeto específico originalmente. Ela é uma fonte permanente de excitações que buscam o prazer ou o além do prazer através do próprio circuito. Vejamos o que Freud ([1895]1996) afirma: “a informação sobre a descarga reflexa surge porque cada movimento, através de seus resultados subsidiários, torna-se uma oportunidade de novas excitações sensoriais” (FREUD, [1895]1996, p.370). Ou seja, cada descarga produz condições para o surgimento de um novo processo excitatório, de maneira que, consistirá ali em uma força perene. É, então, que Freud ([1895]1996) realiza o grande passo de abrir o campo da representação para ser pensado a partir da dinâmica pulsional.

3.2 Da representação-Coisa ao circuito pulsional

As origens do desejo e da pulsão associadas à vivência de satisfação colocam em evidência a função dos registros que se inscrevem primordialmente no psiquismo. Freud ([1891]2013), desde *A concepção das afasias*, pensa um modelo de aparelho que, na exigência de articular representação e linguagem, torna-se um aparelho de memória. As palavras convivem com seus restos mnésicos, sua própria defasagem ao não poder servir a memória com todos os elementos disponíveis da experiência com o objeto, este que Freud ([1891]2013) situava do lado de um sistema sempre aberto, infinito. Do objeto ainda emanam

imagens táteis, visuais e acústicas, muitas das quais intraduzíveis pela palavra. Entretanto, essas experiências, segundo Freud ([1895]1996), deixam no psiquismo um registro indestrutível.

A teoria representacional anteriormente apresentada havia derivado da psicologia associacionista uma concepção possível para a linguagem. Como Freud ([1888]1996) acreditava que os processos patológicos da histeria possuíam um período de incubação, em que registros psíquicos poderiam se associar de forma autônoma, sua teoria sobre a memória era uma teoria sobre a memória inconsciente. Os conceitos de representação de objeto e palavra e de aparelho de linguagem são compreendidos como uma demarcação da relação entre um sistema organizado de maneira complexa (fala, escrita) que integra em si “modos de reações” (voz, imagem) que fazem referência a etapas anteriores do desenvolvimento funcional (ANZIEU, 1989). Tais demarcações indicam, desse modo, a divisão mais estrutural entre o consciente e o inconsciente, onde a fala coloniza aspectos sonoros da voz enquanto outros restam inconscientes.

No *Projeto* (FREUD, [1895]1996), entretanto, há uma importante contribuição à teoria da representação sonora, além do par objeto/palavra. Através de uma transformação do estatuto do vínculo palavra/objeto, Freud ([1895]1996) modifica o estatuto da representação inconsciente a partir da relação que ela estabelece com a Coisa (*das Ding*). Conforme anteriormente sinalizado, Freud ([1891]2013), ao beber na fonte de Stuart Mill ([1843]1979), acerca da “possibilidade permanente de sensação”, redefine uma representação-coisa a partir da relação entre as sensações e a expectativa. Ou seja, ele acredita que a experiência com os objetos da realidade se dá mediante um fundo de expectativas possíveis. Conforme Garcia-Roza (2004) assinala, “a crença no mundo exterior prende-se não apenas às sensações dadas presentemente, mas a um número enorme de possibilidades de sensações” (GARCIA-ROZA, 2004, p.51). Essa infinidade advinda do campo do objeto é resultado não mais do contato direto do sujeito com o objeto, mas de uma rede associativa de *facilitações* relacionada à memória. Ou seja, a memória influencia o campo da percepção, pois o desejo a inunda.

A função expectante estrutura o complexo das representações-coisa e também articula os traços mnêmicos para a memória. Entretanto, vemos também que, da abertura permanente à fonte de sensações da representação-coisa, articula-se a força constante do circuito da pulsão. A associação dos signos pré-linguísticos e linguísticos, apesar de continuarem se dando por arbitrariedade (pois não são unidos por nenhuma coincidência natural) são, a partir de agora, empuxados por um circuito pulsional. Segundo Loffredo (1999), na vivência de satisfação, temos as seguintes representações atuando: “a de coisa,

representante da pulsão; a de objeto, representa o objeto desejado; a de palavra, representa a palavra ouvida; e a quarta, que indica que parou o processo de somação no aparelho psíquico” (LOFFREDO, 1999, p.174-175). A esse respeito, Freud ([1891]2013) já afirmava em seu estudo sobre as afasias:

Da filosofia aprendemos que a representação do objeto não compreende senão isto, e que a aparência de uma "coisa", de cujas diferentes "propriedades" falam aquelas impressões sensoriais, surge apenas na medida em que no leque das impressões sensoriais obtidas por um objeto incluímos também a possibilidade de uma longa sucessão de novas impressões na mesma cadeia associativa (FREUD, [1891]2013, p.71).

A forma como o objeto aparece para o psiquismo é mediada pelo signo da percepção, que, em Freud ([1896]1996), também é chamado de traço. As propriedades sensíveis da coisa, e não mesmo a Coisa, fundam uma cadeia, pois elas passam a se referirem entre si. Este processo de representar/significar não será necessariamente consciente, pois, de início, já há algo perdido para sempre no campo da exterioridade da Coisa. Dito isso, a pulsão talvez não seja mesmo aquilo que visa à propriedade essencial da Coisa, mas sim, um circuito que instaura as propriedades do objeto, pois existirá uma relação de concomitância entre o circuito pulsional e a sua representação do desejo.

Na experiência com o objeto, existe um princípio básico de *associação por simultaneidade* que permite, das propriedades infinitamente variáveis do objeto, poupar simultaneamente algumas delas, estabelecendo uma facilitação para retorno dessa via pelas barreiras de contato. Nesse processo de associação, a formação de um complexo de uma *representação-coisa* passa a ser o primeiro índice de qualificação do objeto. Qualificação que parte das propriedades pré-linguísticas, ou não linguísticas, e passa a compor uma rede simbólica, mediante a longa sucessão de novas qualidades na mesma cadeia associativa.

Uma vez que o estado de urgência reaparece, há um reinvestimento nas lembranças que levaram à satisfação; o psiquismo buscará, recriando essa situação, alcançar o prazer uma vez obtido. Porém, a reativação do circuito do desejo, por si, não é suficiente se o objeto não comparecer no real. Acontece, então, o primeiro grande passo em direção à constituição do eu e à demarcação de um espaço psíquico em dentro e fora. O lugar do *eu* surge via vivência fundamental de satisfação; e o primeiro dentro emerge da experiência com o contínuo e o descontínuo. O surgimento do campo do fora, a realidade, é dependente da ação do tempo, enquanto adiamento da descarga pela espera do objeto apropriado da satisfação. O que implica, também, que o sujeito deverá suportar certa dose de desprazer e promover ligações (*Bindung*). A tensão sexual somática, que pode ser tomada como

essencialmente desprazerosa, precisa ser transformada num estímulo (*reiz*) para a vida psíquica. Que esse estímulo se constitua tomando o seio materno lança o pequeno sujeito a ter que substituí-lo por um registro psíquico (KEHL, 2009). As insuficiências desse registro – que é o protótipo da experiência alucinatória – constituem os limites para suportar o provisionamento energético, pois não estanca a pressão pulsional.

Essa primeira representação psíquica só se inscreve, no entanto, porque houve, em algum momento, uma doação do próximo, ou seja, uma ação específica. Tal ação, no mesmo instante em que cessa a dor da excitação que é expressa pelo grito, conserva nela os preparativos para que o pequeno sujeito encontre meios e destinos psíquicos. Destinação psíquica que é a entrada na órbita da relação com o outro, através do trabalho de representar a espera e de seu gesto sonoro que se transforma em ato originário. Antes de abordarmos mais propriamente a função sígnica do grito, vejamos ainda como a metapsicologia da voz está implicada na revalorização lacaniana do lugar sensível da Coisa freudiana.

3.3 Do umbigo da coisa à voz

Foi Lacan ([1959-1960]1997) o responsável por elevar a Coisa (*das Ding*) ao nível de um conceito. Ele a tomou como umas das chaves para explicar como as primeiras experiências com o objeto permitem que o sujeito seja afetado em diversas modalidades representativas. Em Freud ([1895]1996), o objeto é, ao mesmo tempo, representado pela imagem que recorda a primeira satisfação, pelo objeto hostil que reatualiza a dor psíquica, e o primeiro e crucial auxílio para um pequeno sujeito. Freud ([1895]1996) aborda isso como um complexo do próximo (*Nebenmensch*), que divide em duas partes: enquanto uma parte pode ser reconstruída pela atividade da memória, pelas associações que o corpo produzirá para induzir a satisfação, outra parte permanecerá como um núcleo duro, permanente, unido como uma Coisa.

Para Assoun (1996), o inconsciente freudiano não é metafísico, precisamente por ser um testemunho da Coisa. A psicanálise também não vai a nenhuma profundidade, mas vai ao mais longínquo que uma teoria pode ir acerca daquilo que nos humaniza. Ao que tudo indica, Freud está disposto a pensar que não há uma correspondência, em última instância, entre o objeto da percepção e a realidade, mas jamais estaria disposto a abandonar a hipótese de uma origem, que fundamenta a teoria da constituição do sujeito. Apesar disso, a coisa em si de que falam os filósofos não é, para Freud ([1895]1996), algo que já está lá anteriormente ao sujeito, mas constitui o resultado de uma formação metapsicológica ou uma expulsão no

núcleo do eu, para ser mais preciso. Eis a base da ideia do sujeito como um efeito. Também, a suposta unidade do objeto não indica mais do que uma aparência (uma imagem) constituída em uma estrutura de tramas e redes que se tecem fora da consciência. O que garante o princípio último da subjetividade é a materialidade desse núcleo invariável, que, de tão íntimo, não deixará também de levar à estranheza: o que será essa coisa tão minha que ainda insisto em reencontrá-la no outro, com algum espanto, quando sua representação revela sua materialidade?

A materialidade inescapável da Coisa, da qual a representação dá notícia, girará, ainda, nos polos pulsionais. Os objetos pulsionais que Freud ([1905]1996a) apontará, nos *Três ensaios sobre a sexualidade*, poderão ser apreendidos na dialética da separação entre o corpo do sujeito e o Outro quase sempre com algum êxito. São objetos apreensíveis, delimitáveis, como os registros oral e anal. No entanto, com Lacan ([1964]2008), a dualidade do inconsciente freudiano estará submetida às duas ordens fundamentais da Coisa. O olhar e a voz como objetos inapreensíveis.

A materialidade da coisa sonora ou visual traz, ao campo do Outro, estranhamento e familiaridade radical com a Coisa. O Outro e a Coisa, respectivamente na linguagem e no corpo, apontarão para uma invariância no núcleo do desejo e do gozo. Ao mesmo tempo, o que mantém esse estatuto não concerne ao sujeito, nem ao outrem, seu próximo, pois só se constitui pela confluência do encontro. O encontro fortuito esperado sem se saber. Sob a dimensão do audível e do visível, a alteridade marca sua presença quando o desejo do homem permanece como desejo do Outro e quando a Coisa inconsciente lhe constitui, mesmo sendo o que há de mais íntimo, pela sua expulsão. Dessa maneira, enquanto o Outro cava uma extimidade na linguagem, a Coisa cava extimidade na pulsão. Em outras palavras, a voz e o olhar, enquanto representantes-objeto (*Sachvorstellung*) são testemunhos do inconsciente, logo, da Coisa. Pois a elaboração metapsicológica ulterior de Freud, por Assoun (1996), vai exprimir que “a representação inconsciente é a representação da coisa só” (ASSOUN, 1996, p.114). Certamente, isso está relacionado à ideia de que, o recalque é, sobretudo, uma tradução dos elementos não verbalizáveis da coisa.

De forma distinta da noção de Outro, que, apesar de não existir, possui um estatuto de ficção como garantia de toda busca languageira, a coisa não possui nenhum estatuto ontológico. Ela não existe senão por ser um ponto em que a atividade representativa gira em torno da sua própria materialidade representante. Uma trama associativa sem palavra, ou seja, é a representação sendo somente a reapresentação da Coisa; por isso, só a conhecemos por sua denegação (*Ausstossung*). Ela é uma interseção vazia entre o campo da

percepção e do desejo. E o que é invariável nas duas modalidades de ocupação não é nenhum ente, mas uma constante relação com o que foi deixado vazio. Um resto que remete à noite do mundo.

A voz faz contraste não com a representação, mas com o eu especular, pois sua ligação com o intervalo vazio da coisa a torna um objeto sem referente, não especular, e, em última instância, resistente à simbolização, mas igualmente um empuxo para simbolização. Isso porque, para que a palavra entre em jogo, é preciso que haja um *ponto surdo* (VIVÈS, 2013), uma abertura ao inaudito pela separação entre o sujeito e o *topos* do seu desejo, cujo intervalo será ocupado pelo Outro. Nesse sentido, a voz vai se apresentar entre o que reina no real, a verdadeira delegada da Coisa, e se fazer representar, ainda, pelas palavras, tornando-se inaudita, em parte, para que o homem não atente ao seu poder incrivelmente sedutor, à sua familiaridade com a Coisa sexual, como demonstra a passagem de Odisseu pelo canto das sereias.

Segundo Vasse (1977), é a experiência analítica que ensina que a voz é o suporte pulsional da palavra, cuja presença, quando notada, por sobre o sentido que a vela, faz reabrir a fenda entre o objeto do desejo e sua imaginarização. A voz que resiste à sua objetificação reabre o enigma da alteridade que fez sua fundação nas vivências fundamentais do prazer e da dor. Ela terá o poder nominativo do contínuo-descontínuo do primeiro encontro e da primeira separação do Outro. O contato ritmado com os cuidados maternos fez um acento do princípio do prazer sobre o eu; entretanto, o inconsciente se revela onde a satisfação não é assegurada. A voz é, portanto, o primeiro elemento desalojador da humanidade de seu fechamento homeostático. A voz como pulsão ainda guarda para sempre um imemorial da articulação com o corpo, o umbigo da ligação primitiva do bebê ao espaço materno. Nesse sentido, a simbolização opera-se mediante a ritmicidade, através da recorrência da dupla filiação da voz humana. Por um lado, lembra ao homem sua condição umbilical no grito de dor, por outro, um infinito se abre desde que só ao homem é dada a possibilidade de fazer de sua voz inaudita. Ainda de acordo com Vasse (1977), a voz só pode ser ouvida no efeito de sua ressonância, indicando que ela ultrapassa, desde já, o clausurável e situa o sujeito na exterioridade, onde a palavra se articulará no Outro. Ela é um suporte da palavra, pois não abandona a sua condição de entremeio entre o corpo orgânico e o corpo da língua. Através da voz, o sujeito substitui a aliança do sangue umbilical pela aliança da linguagem, no sentido em que, também na tradição hebraica, a lei de Yahveh se materializa em uma nova aliança a partir da circuncisão.

A princípio, o grito é a única saída real para o circuito alucinatório, ao passo que ele pode convocar o outro a alterar a realidade dolorosa. Entretanto, a linguagem está longe de representar o abandono da órbita do princípio do prazer no qual o sujeito se lançou. No fundo, a linguagem será uma nova forma de alucinar o objeto e uma forma de obter certos níveis de satisfação pulsional exclusivamente pelo interesse da língua. Não há, portanto, razão maior para a conquista da palavra senão sua própria promessa de satisfação. Essa promessa, sem dúvida, é veiculada pela voz e repetida na grande atração pelo musical.

A voz é o lugar por excelência da ligação que ex-siste ao dito. Didier-Weill (1997) nos ensinou a buscar, na voz, o índice da relação mais primordial do sujeito com o Outro, no ponto em que este ainda é convocado a arrancar-se do silêncio. O inominável, o inaudível restará como marca do nascimento do sujeito por via de um recalçamento originário. Assim, o recalque do qual o sujeito emerge é também o corte umbilical do fluxo das primeiras ligações do eu. Estas ligações estão à margem da palavra e se dão essencialmente no nível da voz. Entretanto, como ressoa na clínica do autismo, a própria voz é marcada por sua exterioridade radical, quando, por exemplo, a criança leva as mãos aos ouvidos para tapar o timbre insuportável que vem da voz. Vivès (2016) assinala que, dentre os parâmetros musicais, há algumas formas de mensurar a voz: por *hertz*, para capturar a altura (grave, agudo); por segundos, para capturar a duração (curto, longo); e por decibéis, para capturar a potência (fraco, forte). Há, no entanto, o timbre da voz, que não encontra nenhuma unidade de medida. Não é a altura, a duração ou a potência que o autista, por vezes bastante à vontade com a voz de uma máquina, reluta ouvir, mas o que há de não mensurável: o timbre, traço vocal absolutamente singular e humano.

Laznik (2004), em *A voz da sereia: o autismo e os impasses na constituição do sujeito*, conta-nos como foi surpreendida ao voltar ao *Projeto* (FREUD, [1895]1996), depois de muito tempo trabalhando a noção de *apoio* em Freud, e deparar-se com a observação de que a voz materna estaria no centro do polo alucinatório de satisfação do desejo. Como Freud ([1905]1996a) deixa a entender nos *Três ensaios*, a satisfação pulsional vai além do âmbito das necessidades vitais do organismo. A experiência com o próximo assegurador (*Nebensmensch*) deixa traços mnêmicos das representações de desejo (*Wunschvorstellungen*), que também são acústicos e não apenas visuais, conforme a tradição clínica psicanalítica destacou ao longo de décadas. Laznik (2004) foi, então, motivada por trabalhos psicolinguísticos que abordavam a importância do *motherese* (manhês) a fazer uma releitura da metapsicologia seminal.

Alguns comentadores da metapsicologia freudiana, dentre eles Assoun (1999), Gabbi Jr (1994) e Garcia-Roza (2004), apontam a relação exclusiva que Freud desenvolveu entre os traços visuais e a representação de objeto/coisa (*Sachvorstellung*). Por outro lado, Freud ([1895]1996; [1923]2011) pensava as manifestações verbais e pré-verbais como porta de entrada para os processos secundários da pré-consciência/consciência. Anzieu (1989) também nos mostrou uma lacuna em Freud no que diz respeito à participação do sonoro no âmago do polo alucinatorio, que é o campo primordial do desejo. Temos que voltar sempre mais uma vez à função do grito, entretanto, para localizar o papel metapsicológico da voz na constituição do sujeito.

3.4 Poucos passos para inventar a linguagem: do grito à fala

Freud se inscreve entre autores que acreditam que a linguagem antecede o pensamento e não o contrário. Isso porque, para ele, é a fala que fornece os signos de qualidade necessários para qualquer atividade do pensamento (FREUD, [1895]1996). Segundo Freud ([1895]1996), a palavra é, antes de tudo, a conquista mais sofisticada de indicação de qualidade para os processos psíquicos que visam à satisfação do desejo. Assim, a palavra sempre está imbricada com os caminhos da satisfação. Das primeiras reminiscências alucinatorias da experiência de satisfação à assunção da fala, está em questão que o sujeito pode encontrar não apenas um substituto do objeto, mas uma realização específica (na palavra). É para reencontrar o objeto seio, a voz, o olhar, que o sujeito se introduz na linguagem, mas é também para perder sua pregnância, reinventá-lo, pois, na linguagem, ele descobre uma pulsação diferente que recria sua relação com seu desejo.

Conforme já assinalado, a força pulsional exige sempre uma antecipação expectante do sujeito com a finalidade de reencontrar o objeto da primeira satisfação, de tal modo que a realidade e o desejo podem se entrelaçar fortemente. Acontece que uma coincidência entre a *coisa*, que é o objeto de desejo mais primordial, e sua representação psíquica só poderia ocorrer se houvesse uma correspondência direta no psiquismo entre uma imagem-som e um neurônio, o que já fora refutado pelo próprio Freud ([1891]2013) com seu modelo de aparelho de linguagem tão poético musical, como caleidoscópico. Todo ato perceptivo passa a ser dependente da linguagem, o que implica que uma representação será sempre formada por, no mínimo, a *coisa* e um “predicado da *coisa*” (GABBI JR, 1994). Isso quer dizer que, se o objeto da percepção corresponder exatamente ao objeto do desejo haverá sempre uma descarga imediata. O início do processo de pensar, o juízo primordial e o

nascimento intelectual do ser humano partem desse desacordo a que o sujeito é levado a se dar conta entre o desejo, seu circuito rememorativo e a realidade.

Freud ([1895]1996) afirma que o processo secundário, no qual o pensamento atua, busca sempre encontrar uma *identidade*. É próprio do engodo do sujeito na linguagem almejar uma associação primitiva que elimine o desprazer, enquanto encontra o caminho do prazer. O princípio do prazer não só sobrevive à linguagem, como em sua órbita o sujeito entra por uma *Bejahung*, que não é um sim consciente, feito de pensamento, mas uma entrada na dança dos símbolos através dos embalos do Outro e da melodia da voz que o convoca a se deixar advir na linguagem. No entanto, faz parte do logro que sustenta o princípio do prazer no campo da realidade, onde ele pode ser amordaçado face às evidências do desamparo humano, acreditar que há uma identidade que isolaria apenas a face benéfica da *coisa*. Eis o que é o mítico, a mirada mais idílica do sujeito.

Há uma sequência associativa originária, porém, como é trilhada em simultaneidade – concepção corroborada também pela linguística saussuriana –, o elemento dissonante, separador, já deve estar presente no próprio momento de alienação do sujeito à linguagem. Com isso, apesar da busca do intelecto pelo circuito identitário do desejo, há uma indeterminação mais originária atuando no âmago do processo de reconhecimento do objeto. Esta indeterminação se arrima na maneira como a representação-objeto se forma a partir de associações simultâneas e diversas. O objeto da primeira satisfação se confunde com a representação (imagem-som) do próximo assegurador. Três funções podem associar-se simultaneamente, portanto. São elas: a de primeiro objeto de satisfação; a de primeiro objeto hostil e a de único auxílio que se torna a fonte de todos os motivos morais.

A sincronicidade é intrínseca ao nível basilar da linguagem subsistente, mesmo com a aquisição e o desenvolvimento de uma fala discursiva, diacrônica. Freud ([1895]1996) reconhece que não há como produzir *sinais de qualidade* psíquica senão através da linguagem, com toda a complexidade de elementos que a ela estão associados. As vivências fundamentais e seus complexos associativos já apontados anteriormente são reconhecidos apenas no contexto de sua expressão, embora, devemos destacar que a expressão sonora que interessa a Freud, não está limitada ao que é verbalizável.

A esse respeito, o verbal está intimamente relacionado à cadeia das representações acústicas que conseguiram se associar com as imagens motoras da fala. No *complexo do próximo*, a cadeia verbal é importante, pois consistirá em uma de suas partes, certamente aquela que poderá ser compreendida pela memória e rastreada pela experiência do sujeito. Para Freud ([1895]1996), a expressão verbal mitiga as lacunas entre os processos cogitativos

e perceptivos da linguagem. No nível da expressão verbal, deve haver um trânsito entre a realidade interior e a realidade exterior; isso porque, somente por via da linguagem, é possível que um índice de descarga possa servir para reproduzir processos perceptivos e possuir uma realidade na qual a memória possa se apoiar. Os pensamentos só deixam alguns efeitos, mas são insuficientes para fundar uma lembrança. Daí a importância de uma produção sonora que se exterioriza, que se faz importante do ponto de vista econômico (descarga) ao mesmo tempo em que deixa um rastro mnêmico no placó tópico (LECOURT, 1997).

É no contexto da expressão sonora que Freud ([1895]1996) apresenta o *complexo do próximo* e o início da função judicativa. O polo alucinatório do desejo é confrontado pelas consequências das novas conexões com o objeto a partir da exteriorização do grito. Na linguagem, há uma decomposição entre a fração do objeto que restará para sempre inassimilável e a outra que poderá ser predicada pelos processos cogitativos, perceptivos e de compreensão verbal. Entre o objeto e a sua predicação linguística, Freud ([1895]1996) situa o grito como uma expressão sonora que consegue articular, no psiquismo, a lembrança do objeto hostil e, ao mesmo tempo, as imagens motoras do movimento do próprio sujeito. Principalmente em seus estudos clínicos, Freud ([1905]1996b) destaca os representantes imagéticos como os representantes que trabalham para a função de rememoração dos estados de desejo. Mas, também, a dimensão puramente sonora e aquém do verbal faz sua aparição no momento mais crucial da teoria freudiana sobre a constituição subjetiva, no *Projeto* (FREUD, [1895]1996):

[...] existem, em primeiro lugar, objetos (percepções) que nos fazem gritar porque provocam dor; é imensamente importante que essa associação de um som (que também desperta imagens motoras da própria pessoa) com uma imagem perceptiva, que em si já é complexa, ressalta o caráter hostil daquele objeto e serve para dirigir a atenção para a imagem perceptiva. Numa situação em que a dor impede o recebimento de boas indicações da qualidade do objeto, a informação sobre o grito do próprio sujeito serve para caracterizar as lembranças que provocam desprazer e para convertê-las em objetos da atenção: está criada a primeira categoria de lembranças conscientes. Pouco falta agora para inventar a fala (FREUD, [1895]1996, p. 421-422).

O grito surge, na verdade, como um signo anterior e condicionante de toda possibilidade de representar. Se compreendermos a atividade de representar como aquela que interpreta psiquicamente os processos perceptivos vindos do exterior e da periferia do corpo, o que faz signo é a transformação de processos que já ocorrem no interior, quantidades afetivas inomináveis e hostis, em um sinal para o exterior. O grito é a primeira qualificação do objeto e, portanto, é a partir dele que se fundam as representações-coisa. O grito é, em Freud ([1895]1996), um sinal que também funciona como descarga. A serviço das moções

pulsionais, ele fornece as condições para uma saída da alucinação em prol de uma ação específica pelo próximo concernido. É então um ato de passagem para o campo da fala, instaurando a função comunicativa. Ainda de acordo com Freud ([1895]1996), são os próprios gritos do sujeito que conferem ao objeto suas características, no sentido de possibilitar a identificação de uma qualidade afetiva através do seu movimento expressivo e do marco que ele deixa. Toda memória assim é resultado de uma primeira convocação ao próximo.

Fica claro, até aqui, que, na base da oposição metapsicológica entre o consciente e o inconsciente, Freud ([1895]1996) localiza a oposição mais crucial: aquela entre os polos da alucinação e da palavra. Realmente, podemos nos tornar conscientes de uma representação apenas mediante a sua associação visual ou sonora. Por isso, no caminho para a função judicativa onde reina a palavra, Freud ([1895]1996) localiza um traço fundador no que ainda não é palavra, mas um gesto vocal visceral que se transforma em ação. Ele não atribui, entretanto, a essa modalidade de expressão sonora mais do que o estatuto de uma resposta afetiva automática. Portanto, para que uma função do juízo venha a se estabelecer, teremos que passar a uma nova sequência, os sons voluntários. Existem, então, dois tipos de vínculos a partir do enunciado da fala. O segundo é voluntário e decorre da tendência à imitação sonora. Nas palavras de Freud ([1895]1996):

Existem outros objetos que emitem constantemente certos sons – isto é, em cujo complexo perceptivo o som desempenha um papel. Em virtude da tendência à *imitação*, que surge durante o processo judicativo, é possível encontrar informações de movimento que correspondam a essa imagem sonora. Também essa espécie de lembranças pode agora tornar-se consciente. Só falta associar os sons intencionais com as percepções; feito isso, as lembranças de quando se observam indicações de descarga sonora tornam-se conscientes se como as percepções e podem ser catexizadas a partir de *psi* (FREUD, [1895]1996, p.422, grifo do autor).

Após os afetos serem qualificados através das ligações às representações-grito, a imitação ocupará a lacuna entre a pura descarga do grito e a fala articulada. A imitação sonora é um gesto que busca a identidade do objeto qualificado. O que, de início, eram puramente indicações sonoras de descargas passam a qualificar afetivamente o objeto, aferindo-o com uma lembrança da percepção auditiva. É, nesse sentido, que a linguagem falada e a musicalidade podem compartilhar de uma mesma origem nos processos de constituição subjetiva, pois, como afirma Lecourt (1997):

A música procura lembrar, pelas particularidades sensoriais sonoras, o próprio instante de compreensão e o prazer da descarga buscada inicialmente através de variações metonímicas entre o grito e a palavra, variações cujas regras são a imitação e a repetição, e cujos materiais são as relações de timbre, entonação e de duração (LECOURT, 1997, p.27).

Há, portanto, algo essencial na travessia dos dois modos primitivos de qualificar o objeto, a saber, do grito para a imitação. O grito parte de uma posição de desamparo, a imitação é o signo de um acolhimento no campo do compartilhamento do ritmo e da melodia com o outro. A imitação aponta que a criança capturou algo do objeto para si. Por ter tido, antes, o seu grito acolhido pelo próximo, a imitação será a forma de a criança lhe retribuir. Ela acolhe, assim, o Outro. Ao imitar o ritmo e a melodia que vem do próximo, a voz é transportada do mero prazer da descarga (grito) para as recorrências repetitivas das primeiras ligações, das primeiras sintonias e identificações com o outro, como o suporte das ligações das palavras.

Segundo Roussilon (2003) a instalação de um vínculo materno primitivo tem como base o compartilhamento de prazer que se dá em duas formas de sintonia. Toda a relevância que o outro pode assumir do ponto de vista afetivo para o bebê necessita estar em continuidade com a experiência de um ajustamento estésico. A criança assume, descobre a sua forma corporal a partir da imitação, do contato, das trocas, dos investimentos que o outro pode compartilhar ao nível dos movimentos sensoriais. Em Lacan ([1949]1998), podemos pensar que o reconhecimento da imagem do corpo no estádio do espelho também se decide pelas capacidades imitativas do ser humano. Seria pela função mimética o modo pelo qual se promove a famosa jubilação no espelho. Esta capacidade de “se apropriar de esboços de ritmos que se desprendem do movimento materno” (ROUSSILON, 2003, p.10), Roussilon (2003) creditou ao que chama de *ballet* do encontro.

A sintonia estésica estaria como duplo de uma outra forma de sintonia com o outro. D.Stern (1985 citado por Roussilon, 2003) chamou de sintonia emocional um processo que deve se estabelecer à medida que a mãe procura sintonizar a expressão e a intensidade emocional do bebê. Uma espécie de busca pela adaptação das respostas emotivas do bebê durante um certo tempo até que o este demonstre a capacidade de diferenciar um afeto que é representação de um estado interno (afeto-sinal) de outro que indica a afecção de uma percepção intensa (afeto-passional). Então, podemos dizer que a própria possibilidade de representar depende da rítmica do encontro. Talvez por isso Freud ([1895]1996) conclua que as quantidades afetivas somente podem ser apropriadas pela memória através dos *períodos*. Eles são a grandeza temporal que Freud elege para explicar como o ritmo é aquilo que pode assimilar, para o psiquismo, o que é da ordem do sensível.

3.5 A noção de *período*

A hipótese de uma compulsão à repetição (*Wiederholungszwang*) foi desenvolvida teoricamente somente a partir do texto *Além do princípio do prazer* (FREUD, [1920]2010); contudo, desde o *Projeto para uma psicologia científica* (FREUD, [1895]1996), a repetição é associada a uma reação obrigatória, com uma pressão (*Drang*) e uma defesa primária associada. Não é que a defesa primária apareça para combater uma repetição, mas que a própria repetição surge como um processo inconsciente que visa a inibir a dor. No entanto, a defesa primária não poderia ser eficaz, pois ela não permitiria um provisionamento de tensão psíquica imposto pela própria espera do objeto, que, por sua vez, seria necessário para produzir ligações e evitar a descarga imediata. A defesa primária só poderia produzir o desengano. Então, como é possível ligar representações do chamado *quantum* de afeto? Para Freud ([1895]1996), o psiquismo não guarda mesmo nenhum afeto dentro de si, ele só pode representá-los mediante os períodos, ou seja, através da ritmicidade.

É preciso estar atento à obra de Freud para perceber como o sentido de originário vai se deslocando da concepção de um único e definitivo acontecimento fundador para a compreensão de uma origem da organização psíquica como efeito da instauração de uma ritmicidade ante a pressão (*Drang*) constante da pulsão. O rompimento da barreira incipiente contra essa pressão constante ocasiona os sentimentos dolorosos; contudo, essa irrupção continuará ocorrendo continuamente criando também um processo de facilitação que dará origem ao prazer. Freud ([1895]1996) supõe que, ao lado do grupo de neurônios que facilitam a memória (*psi*) e a percepção (*phi*), um novo grupo, chamado *ômega*, forma-se com a capacidade de qualificar as experiências a partir da diferença entre prazer e desprazer. A única forma de fazer isso seria mediante uma indicação dos períodos em que incidem as interrupções do processo somatório. Com isso, o prazer e o desprazer passam a ser uma qualificação para processos rítmicos de continuidades e descontinuidades.

As qualidades psíquicas não surgem simplesmente de fora, já que, como afirma Freud ([1895]1996), o mundo externo não conhece outra coisa senão massas em movimento. Por sua vez, também não surgem de dentro, pois o sistema *psi* não é suficiente para explicar as qualidades psíquicas. O sistema *psi*, protegido por uma membrana permanente, não explica os processos qualitativos da consciência, pois está bastante comprometido em fazer com que o tempo não assole as conquistas espaciais, efeitos da possibilidade de acumulação e de organização de determinadas trilhas de descarga. A princípio, Freud ([1895]1996) acreditava que haveria uma forma de memória subjugada ao sistema homeostático primário. Entretanto,

é levado a propor um novo sistema capaz de explicar a experiência subjetiva. Trata-se de uma estratégia arriscada, pois vai ultrapassar suas bases biológicas e físico-mecânicas; e o desafio, desse ponto em diante, será a tentativa de não contradizer suas bases quantitativas anteriormente firmadas no *Projeto* ([1895]1996) e, ainda assim, dar conta dos processos qualitativos da consciência. Tudo funcionava perfeitamente segundo as leis da descarga, até que foi preciso introduzir o sistema *ômega*, cuja dinâmica de abertura e fechamento em suas barreiras de contato são regidas por um princípio excepcionalmente temporal.

Freud ([1895]1996) parte da querela da neurologia de seu tempo e da diferença estanque entre os processos memorativos e perceptivos. Pensados de forma dissociada eles seriam incapazes de fundar uma memória qualificada da experiência subjetiva, pois, na teoria mecanicista, os estímulos passam e não são retidos pela consciência. Se, de um lado, por seu fechamento em si, a memória não conheceria qualidades provenientes do exterior, de outro, a percepção, apesar de sofrer as quantidades, não conhece as suas origens (GABBI JR, 1994). Freud ([1895]1996) introduz, contudo, a noção de posteridade (*Nachträglichkeit*), pela qual se estabelecem novas relações do psiquismo com a temporalidade. A consciência pode fornecer sempre uma nova qualidade ao se deparar com um mesmo estímulo retido em um tempo anterior na memória. Freud ([1895]1996) nota que o problema se deve à tentativa de resolver as diferenças entre as categorias: quantidade e qualidade, privilegiando apenas o campo da espacialização, em detrimento da temporalização. O psiquismo primitivo é o espaço das forças, das partículas materiais submissas às leis do movimento. Mas, movimento pensado em sua relação cinética que inclui o tempo, e não apenas geométrico.

Há, portanto, uma qualidade especial que a memória conhece: os períodos. É por meio da noção de período que Freud ([1895]1996) opta por associar o movimento à temporalidade. Os períodos dos processos de excitação – uma forma muito especial de memória – constituem a propriedade que singulariza e introduz a diferença no seio dos processos psíquicos. Não se trata mais apenas da condução, facilitação ou resistência às passagens das excitações, mas também da capacidade de apreender diferenças temporais (BEZERRA, JR 2013). Os signos de qualidade são resultado das grandezas temporais que correspondem ao período das afecções psíquicas.

O esgotamento do modelo mecânico do movimento (princípio da inércia) abre a questão do ritmo em psicanálise, de modo que a problemática do advento da experiência subjetiva no seio dos processos objetivos passa a ser baseada no modelo da espacialização sonora – aqui, espaço e tempo juntos –, a mesma que fundamenta a periodicidade. Como é o ritmo que determina toda possibilidade de diferenciação entre quantidades e qualidades, as

próprias quantidades possuem uma incidência temporal, denominada de monótona. Há, portanto, uma divisão dos sistemas baseada na espacialidade (ocupação) e também uma baseada na temporalidade (período). Freud ([1895]1996) insiste em manter o horizonte tópico que diferencia os sistemas a partir da permeabilidade e da impermeabilidade, mas também começa a pensar o operatório psíquico a partir da relação entre o contínuo e o descontínuo.

3.6 A origem do eu pelo ritmo

A criança faz da ausência do outro, que constitui um intervalo rítmico, uma oportunidade para ocupar intensamente uma representação-coisa, que corresponde também a um traço mnésico que se inscreve primordialmente na experiência com a alteridade. Para Lacan ([1954-1955]1985), isso será a marca de um grande Outro da linguagem, pois está se criando uma possibilidade de endereçamento que ultrapassa a pessoalidade. Esse grande Outro deve, aqui, apoiar-se no que o próprio Freud ([1891]2013) dizia acerca do objeto: o objeto não é algo unificado, mas possui um leque de impressões possíveis, dos quais se destacam alguns traços associados simultaneamente, que se tornam o primeiro nível de uma futura cadeia.

Nos *Três ensaios sobre a sexualidade*, Freud ([1905]1996a) aponta como exemplo do gozo mais primordial a imagem de um bebê com bochechas rosadas virando sua cabeça para dormir após uma mamada. Essa experiência nunca se resume à saciedade de uma necessidade, pois enoda-se à eroticidade. Simultaneamente, a criança recebe uma marca da presença do Outro e de si, através do alimento e da voz.

Quando o bebê chega ao mundo, o seio é ofertado periodicamente para o início de um circuito da pulsão oral que subverterá a importante – mas não única – função nutritiva. Habitualmente, essa experiência é acompanhada ou intercalada de palavras de carinho que se dirigem melodicamente ao bebê. Esse investimento emocional da mãe revestido de musicalidade, também conhecido por manhês, foi abordado, em psicanálise, por diversos estudos (CATÃO, 2009; LAZNIK, 2004). A primeira experiência da criança, portanto, está atrelada à sensação de um ritmo e à recepção de uma musicalidade da voz materna. Esse ritmo coloca a criança em condição de receber algo da voz, envelope da palavra vindoura, e embalar-se na dança antes mesmo de falar. O bebê aprende a lidar com a rítmica da presença e da ausência do objeto, porque, em algum momento, ele foi seduzido pelos elementos melódicos contidos na voz materna. Não se trata, ainda, de um interesse sobre os conteúdos linguísticos de uma fala. O bebê não está interessado em querer receber algum presente; o que

lhe interessa é a forma como é doado esse presente, que é a música originária. Didier-Weill (1997) aponta que o laço mais primordial com Outro se dá mediante a voz. É por essa via que a mãe assume, além do lugar do próximo, o lugar de Outro simbólico.

No momento em que o bebê ganha seu primeiro movimento em direção à vida psíquica, o que ele faz: ele grita. A vida se irrompe sobre a inércia, as intensidades somáticas rompem a função primária do sistema nervoso, a fome e o amor passam o mover o mundo desde que a voz abre o pequeno ser humano para as leis do contínuo e do descontínuo. O grito é também a primeira separação do corpo mítico materno. A via aérea em que o sujeito encontra os ecos do desejo do Outro é um espaço contínuo da própria interrupção de si, representada pelo grito primordial, onde apenas a intervenção de um ritmo prazer/desprazer poderá recuperar um abrigo para o íntimo. Nesse contexto, também faz sentido a colocação de Butler (2015), pois “se o outro está presente desde o início no lugar onde estará o eu, então a vida se constitui por meio de uma interrupção fundamental e inclusive se interrompe antes da possibilidade de qualquer continuidade” (BUTLER, 2015, p.72).

O grito, então, será a marca desse corte, a interrupção fundamental da dor, que deve ser recebido pelo outro como apelo à costura do dentro e do fora. Há um passo do grito do recém-nascido ao que chamamos de choro. Talvez, seria melhor pensar que o próprio choro, com suas nuances sonoras, é uma conquista do advento da criança no laço com o Outro primordial. Estudos recentes em universidades da América do Norte passaram a considerar que o grito do bebê, em seus primeiros dias de vida, emite uma qualidade sonora que não se classifica nem como grave, nem como agudo (CREO, 2015). Ele nasceria totalmente desprovido dessa modulação, e o aspecto sonoro que se sobressai é chamado de dureza. A dureza sonora é semelhante aos alarmes e às buzinas, que se produzem com o intuito de fazer sinal. Há, todavia, uma transformação radical da qualidade sonora do choro do bebê após alguns dias ou meses. Partindo do mero sinal, propomos que se interrogue quando o choro vai ganhar um timbre melódico – o que já o caracterizaria do lado do apelo.

A esse respeito, o circuito da invocação é instalado como condição para atravessar a descontínua presença-ausência do outro assegurador em direção ao contínuo de uma formulação musical que constitui o sujeito, articulando o mais íntimo e o mais exterior dele mesmo. Assim como o seu choro não existia no princípio, pois era apenas o grito, também não existia seu próprio desamparo. Mesmo a fome não poderia ser o desamparo de que Freud ([1895]1996) nos fala. O desamparo inicial é função da própria compreensão mútua que a criança descobre ser necessária para a sua existência (COSTA, 2000). O desamparo passa a existir junto com a função da falta do outro.

As pessoas que cercam o recém-nascido tomam seu reflexo sonoro inicial como uma exigência, um apelo. Logo, uma função secundária ao alarme vocal é o entendimento ou a função do reconhecimento que enreda esse gesto num ato de comunicação. O grito é uma alteração interior que visa a uma descarga motora; e, com ela, à satisfação da moção pulsional. Em si mesmo, porém, não consegue aliviar a tensão que causa o desprazer, senão através de uma ação específica perpetrada no exterior (FREUD, [1895]1996). O início da troca simbólica dá-se quando o choro do bebê é tomado como demanda, e essa demanda é atendida ou não pelo outro. A supressão dessa tensão é a vivência de satisfação. O júbilo de um estado desiderativo é uma experiência constituinte tanto como a experiência da dor e do desprazer. Enquanto o estado da dor que rompe as resistências do sistema abre o campo da realidade, do exterior, o estado do desejo, que trouxe a satisfação, está na origem dos processos que darão origem ao eu. Na seguinte cadência: *o que me causa dor é o primeiro exterior. O outro socorre, pois me deseja, o que lhe falta sou eu.*

Acontece que não é pela via sonora que Freud ([1895]1996) aborda essa corrente do desejo, a qual lança o sujeito em permanente busca pelo reencontro com o objeto da primeira experiência da satisfação. Freud ([1895]1996) faz uso da imagem mnésica visual como modelo para a realização alucinatória do desejo, que ocorre tão logo a premência das tensões interiores demandem descarga. Em outro momento, no ritmo da presença-ausência do outro materno, o bebê tentará reevocar os traços mnésicos da vivência de satisfação pela via da alucinação. Freud ([1895]1996) supõe que a criança recorre aos restos de imagem. Mas, por que não pensar que, aqui, a melodia e o ritmo da voz do outro fazem inscrição e são incluídos na dinâmica da repetição alucinatória do prazer-desprazer?

Tudo indica que, para a voz, é reservada uma outra função especial no processo de simbolização primordial, distinta da alucinação: ela é o laço mais originário com o mundo exterior. Anzieu (1989) considera interessante observar o que chama de nível zero da simbolização: a articulação das sonoridades com as percepções. A simbolização primordial opera-se não apenas na associação das moções pulsionais com as imagens, mas, em primeiro lugar, sob a forma do grito, que a voz surge para anunciar a hostilidade como a primeira qualidade do objeto.

O tempo conseguinte é aquele em que os representantes de palavra podem incidir a respeito da forma de traços verbais sobre os processos secundários. Os circuitos da imagem e da palavra se revelam co-dependentes da ritmicidade e da voz. Freud ([1895]1996) afirma que, do grito – como percepção que qualifica o objeto hostil – para a aquisição da fala, estamos a um passo. Esse passo não é outro senão a instauração de uma ritmicidade, uma

presença-ausência, em que a própria palavra poderá ser uma sofisticada nova forma de representar alucinando o objeto. A palavra, então, vai se enredar em duas cadeias. Uma delas é a da rememoração, quando ela reevoca os traços mnêmicos do Outro, a causa de seus estados de desejo. Aqui, estão implicados os traços sonoros da voz materna que se inscrevem no corpo do bebê e que podem ser recuperados pela rememoração do circuito desiderativo. A outra cadeia é a da repetição, na qual nunca será possível reencontrar, reviver algo da experiência da perda da tensão original, perda que é, na verdade, uma conquista para o bebê. A repetição tem a ver com o objeto em sua face mais interna, que, no entanto, foi expulso de maneira decisiva e vive agora no campo da alteridade radical. Essa alteridade, chamada *das Ding*, engendra todos os movimentos do sujeito na repetição, visto que ela é um núcleo do desejo para Freud (mais tarde, do gozo, para Lacan), que permanecerá como lugar tenente nas aventuras com os objetos substitutivos. Além disso, é através dessa relação com a Coisa que o circuito se abre para novos objetos desconhecidos do eu, até então. Segundo Martins (2014):

Se, por um lado, a experiência de satisfação produz em parte o distanciamento da *coisa* (posto que ela criará vias de interesse e conexão direta com as partes já conhecidas ou passíveis de serem compreendidas) por outro, a não satisfação – que compreende esta experiência – impõe uma relação de intimidade com “a coisa do mundo” (MARTINS, 2014, p.85, grifo do autor).

A “coisa do mundo”, a que Martins (2014) se refere, é esse ponto de abertura, um ponto que confere um novo tratamento poético e ético ao tempo, à linguagem e ao desejo. A música é umas das criações que se aproveitam dessa relação entre as vias facilitadas e conhecidas e a surpresa que a *coisa* revela para produzir ritmos que articulam a repetição e a diferença. De um lado, os sons sucessivos, cronológicos, memoráveis pelos seus padrões lineares. De outro, a música também pode trazer a surpresa pela súbita aparição de uma melodia que nos remete a um novo modo de escutar a mesma música. Quando isso acontece, é como se víssemos o andar de alguém e interpretássemos que ele desceu de um trem em movimento. Refere-se a um tempo ausente, mas que se presentifica fazendo um contra-tempo. Por essa dinâmica entre a memória e a repetição, a música, segundo Wisnik (1989), “não nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável” (WISNIK, 1989, p.28).

A ritmicidade pode ser pensada também como um contraponto que não deixa a voz se desgarrar da palavra. O ritmo instauraria, então, a função do eu primordial? A função que Freud formula para o eu é a de intermediar duas forças que trabalham com temporalidades distintas. A consciência é diacrônica e fica ao cargo de destacar períodos e qualidades sensoriais que definem para o psiquismo as sensações de prazer e de desprazer. Já

o inconsciente é pura sincronia e tende, ininterruptamente, a reativar o circuito da imagem visual ou acústica do objeto do desejo.

A vivência de satisfação providencia uma alucinação positiva (GABBI JR, 1994), ou seja, a criação de uma imagem do objeto sem correspondente na realidade. Nesse sentido, o *eu* se volta contra a atividade alucinatória que estaria ao abandono do que Freud ([1895]1996) chama *processo primário*. No entanto, o surgimento do eu parece ser tributário da passagem por um polo alucinatório do desejo. O organismo produz uma defesa primária contra o aumento de quantidades afetivas, mas, para que uma organização psíquica se estabeleça, é necessário suportar o tempo das associações, um intervalo, impedindo a total aglutinação entre o indivíduo e o polo alucinatório. O *eu* se serve de uma estratégia de integração que poderíamos dizer rítmica, entre a constância pulsional e as descontinuidades perceptivas. Assim, o eu existe para fazer ritmar o desejo.

O primeiro passo da explosão homeostática que é o surgimento do eu é a possibilidade de produzir uma presença na ausência do objeto, consequência direta da vivência da satisfação. O segundo será o inverso, a possibilidade de produzir uma ausência na presença. Esse segundo compasso será definitivo para o salto simbólico sobre o sistema homeostático, mas será consequência de uma experiência traumática, a segunda vivência fundamental que é a dor estruturante das fronteiras do psiquismo.

Se o eu primordial é pele, segundo Anzieu (1989), ele é ritmo também, ao passo que sua função é fazer uma primeira demarcação (separa e reúne) no corpo e no tempo-linguagem. Vemos que isso se contemporiza com outras abordagens sobre a voz. Para Agamben (2006), é preciso pensar o eu como a articulação originária da palavra com a voz. O que dá origem à palavra é a inclusão de uma espacialização, que é função do ritmo, na temporalidade pura da voz. Para Agamben (2006), a palavra precisaria ter um lugar na linguagem que a voz cava antes da significação. Ela lança o humano na própria temporalidade que nunca existiu enquanto separada da enunciação, pois é a própria voz que abre para o tempo e para o ser. O ser de que se fala aí não é outro senão o *Dasein*, o ser que existe na exterioridade, na negatividade da filosofia de Heidegger.

Freud ([1895]1996) aborda a voz no *Projeto* como o primeiro indicador da qualidade hostil do objeto da realidade. Logo, a voz também cumpre, para Freud ([1895]1996), o papel de articular o problema de uma negatividade originária. O homem torna-se possuidor da faculdade de usar sua voz, no mesmo instante em que, diferente de todos os animais, ele tem a experiência de sua finitude.

Para que a palavra se produza, uma parte do corpo deve ser sacrificada. É a voz, sua visceralidade, que se apaga no enunciado. Vivès (2012) destaca essa dimensão da voz que desaparece atrás do sentido, como se a fala velasse a voz, despossuindo-a de sua materialidade originária. O sujeito é convocado a se exilar da morada inaudita. Apenas em um tempo posterior, o sonoro musical, a caligrafia, o gestual e a dança mostrarão, através de um ritmo contínuo e mediante uma estetização, isso que ficou esquecido por trás do que se diz no que se ouve (LACAN citado por VIVÈS, 2012). Assim, a temporalidade do *a posteriori* (*Nachträglich*), evocada já nos *Estudos sobre a histeria* (FREUD; BREUER, [1893-1895]1996), justifica como a invocação pode também fazer furo na demanda do Outro, para buscá-la mais além, ao mesmo tempo em um movimento de retorno ao instante em que uma alteridade pode se inscrever. O sujeito surge no exato momento em que sua voz é revestida de uma imaterialidade, portando a marca de uma perda, de um inaudito. Dessa forma, o tempo histórico também é uma invenção que resulta da operação de um ato originário de esquecimento. Um real primordial é submetido à lei simbólica.

4 O RITMO E A LEI SIMBÓLICA

“À meia-noite, me levantarei para te louvar pelos teus justos juízos”.
(BÍBLIA, Salmos, 119, 62)

Vimos, até aqui, como Freud iniciou o lastro de um profícuo interesse da psicanálise pelo que é da ordem da ritmicidade. Nas linhas do presente capítulo, o ritmo se revelará como muito mais do que uma questão paralela aos grandes debates metapsicológicos. Se é por via de um sim primordial que o sujeito se descobre implicado na linguagem, essa entrada não parte de um ponto fixo. A entrada de uma criança no mundo dos símbolos se dá pelo movimento que reveste a relação, dela consigo mesmo, pela presença-ausência que impera no mundo dos objetos a sua volta. Por isso, partiremos dos apontamentos acerca dos primeiros juízos (sim e não primordiais) e suas implicações com a forma mais originária da lei simbólica, a saber, o ritmo. Vamos avançar na obra de Freud em direção à sua principal formulação rítmica, a do *Fort!Da!*. Com arrimo nessa dinâmica simbólica fundamental, pretendemos discutir os efeitos do recalque originário como uma operação que se faz entre dois tempos da constituição psíquica. Trabalhar as noções de temporalidade arcaica (DENIS, 1995), significante enigmático (LAPLANCHE, 1988) e significante siderante (DIDIER-WEILL, 2011) serão estratégias, então, para compreender a incidência do ritmo sobre a efetuação da lei simbólica.

4.1 As definições do ritmo

Não há, na psicanálise, uma teoria do progresso para informar as condições asseguradoras de uma maturação subjetiva. Nem por isso, a teoria psicanalítica pensa a humanização como um golpe que se dá de uma única vez. A necessidade de golpes descontínuos se deve ao fato de que a lei simbólica não impera como quer sobre o real (DIDIER-WEILL, 1997). A fala articulada teria pouco poder sobre o real primordial em que se encontra um bebê. No entanto, outra modalidade de ligação simbólica seria capaz de arrancá-lo da inércia e da intemporalidade, que seria precisamente, a lei da ritmicidade proporcionada pelo encontro com a música da voz materna. Tal ritmo coloca a criança em condição de receber algo da voz, envelope da palavra vindoura, e embalar-se na dança antes mesmo de falar.

Em música, o ritmo remete ao vazio que existe entre duas notas. Ele não existiria sem um silêncio no intervalo entre Um e Outro tempo. Nattiez (1984) destaca que *rythmos*

não é algo específico do campo musical. Em suas apreensões mais gerais, assume “pelo o que é movente, móbil, fluido, a forma do que não tem consistência orgânica” (NATTIEZ, 1984, p.299). Em resumo, significa um modo particular de fluir. Além da noção de fluidez, com a aplicação de seu conceito à música, temos que reintroduzir a noção de periodicidade que se configura pela ideia de retorno. Refere-se a um retorno periódico de um acontecimento. No entanto, entre os teóricos do ritmo, a noção de periodicidade vai sendo modificada ao ponto de ceder em favor da ideia de estruturação, ou seja, de um conjunto organizado de agrupamentos que se diferenciam. A partir de McDougall (1902 citado por NATTIEZ, 1984), começa-se a elaborar novas definições rítmicas que visam a acolher os períodos que não são isócronos. Ou seja, aqueles que não se constituem de uma duração constante entre o acontecimento e seu retorno. Particularmente, McDougall compreende que o ritmo não é “apenas o retorno regular de estímulos sensoriais, mas também a sua diferenciação periódica” (MCDUGALL, 1902 citado por NATTIEZ, 1984, p.300).

O conceito de ritmo, bem como sua apropriação em discurso, ainda avançará para a percepção de uma forma temporal em que a repetição é levada ao ponto no qual a variação se manifesta. Mediante o panorama das teorias do ritmo realizado por Nattiez (1984), não podemos falar de um ritmo sem falar de suas variações. Em termos mais próximos, podemos falar de um processo que visa a acolher, no seio de uma periodicidade e de uma fluência, a identidade e a diferença. Lacan ([1960]1998) escreve, em *Posição do Inconsciente*, texto construído por ocasião do congresso de Bonneval:

Efeito de linguagem, por nascer dessa fenda original, *o sujeito traduz uma sincronia significante nessa pulsação temporal primordial* que é o fading constitutivo de sua identificação. Esse é o primeiro movimento. Mas, no segundo, havendo o desejo feito seu leito no corte significante em que se efetua a metonímia, a diacronia (chamada história) que se inscreveu no fading retorna a espécie de fixidez que Freud atribui ao voto inconsciente (LACAN, [1960]1998, p. 848, grifo nosso).

Podemos compreender esses dois movimentos como o da constituição do *há Um* da identidade, ao qual o ritmo musical permite ascender mediante sua sincronia. Esse mesmo ritmo não impede que, em um segundo momento, o sujeito descubra que *falta Um*. Eis a entrada da história, da metonímia e logo, da diacronia na peça da humanização. A alternância nesse jogo de posições é constante visto que, do primeiro movimento para o segundo, decorre a repetição de um signo sinalizando a presença-ausência do objeto. Ou seja, aquele que permitiria a satisfação da pulsão. Entretanto, há a insistência de uma inscrição que retorna sempre sobre o movimento com sua fixidez, o peso do recalque. A repetição da pungência do pulsional, intervalada pelas condições de atribuição de juízo de presença-ausência, que alterna

e impõe a espera pelo objeto, seriam responsáveis por uma torção, a que os teóricos do ritmo tomaram como a estruturação da variabilidade que permite modificar os seus atributos qualitativos e quantitativos. Um conjunto de *negações* que resultam de um recalque originário é responsável pelo surgimento da variabilidade da presença do sujeito no ritmo, ou seja, sua singularidade. O ritmo é habitado pelo som como afirmação de uma presença, mas ele não existiria sem uma negação que compõe o intervalo do silêncio inaudito.

4.2 Do não primordial ao *Fort!Da!*

Freud ([1925]2011) não abre mão de pensar que existe um primeiro julgamento mítico que abre para o sujeito a dimensão da história, embora não necessariamente experiencial ou empírico. Desse primeiro julgamento, o sujeito terá acesso apenas ao que, em um segundo, não será reencontrado, negado. Se há uma negação, então deve ter havido uma afirmação anterior. Assim, definindo as oposições formais binárias no texto *A negação*, Freud ([1925]2011) retorna à sua concepção sobre a origem da condição intelectual da consciência com a qual trabalhava desde o *Projeto* (FREUD, [1895]1996).

Um primeiro não, *Verneinung*, foi antecedido por um primeiro sim, *Bejahung*. Essa oposição estendida ao dinamismo pulsional da oralidade reflete um primeiro movimento de introdução, *Einbeziehung*, seguido de uma expulsão, *Austossung*. A expulsão primordial explica o acontecimento da Coisa, uma parte constituinte da experiência do sujeito que não cessa de não se inscrever, que representa aquilo que o eu teve que expulsar de si mesmo para se constituir. Ou seja, a expulsão da *coisa* é um grande substrato do recalcado, pois não se trata de uma ação repressiva advinda do exterior, mas de um movimento de cisão que ocorre no seio dos processos de constituição do eu. Na verdade, a expulsão (*Austossung*) de que Freud nos fala não precede e condiciona apenas o recalque, mas todas aquelas operações estruturais de negação iniciadas com o prefixo *Ve* (*Vendrängung* – recalque; *Verleugnung* – desmentido; *Verwerfung* – forclusão). Trata-se de algo muito mais arrasador do que essas operações posteriores. Se Freud ([1925]2011) concebe a negação como sucedânea do recalque, Hyppolite ([1954]1998) nos assinala que, certamente, após o recalque, a consciência só terá acesso ao que é da ordem do inconsciente pela cifra do não, através de um desconhecimento no lado do eu. Contudo, essa forma de negar é algo diferente de um rechaço total. Trata-se, na negação secundária, de uma passagem ao contrário de maneira a exigir a confirmação de seu oposto. Um movimento de contestação que retira a sua razão de ser da

conservação dos termos contestados. Por isso, Hyppolite ([1954]1998) ficou tentado a aproximar esse modo de negação aos termos de uma dialética hegeliana.

Antes do surgimento de qualquer dialética, o que Freud ([1911]2004) supõe existir, todavia, é um quadro de indiferenciação total entre o interior e o exterior, de modo que não seria possível, como afirma, a existência de uma instância como o eu desde o começo. É preciso pensar uma origem para o eu. Uma das formas pelas quais ele vai propor o destacamento do eu é por meio do nascimento de uma função judicativa, que se estabelece mediante uma negação. Sim, Freud ([1925]2011) não afirma que é uma afirmação que está na origem da simbolização primordial. Tudo indica, além das características intrínsecas que são impostas ao movimento dialético da negativa, o lugar de *Bejahung* fica ao sabor de uma experiência em *Nachträglich*, pois o originário é mítico, uma força de atração que só existe no *a posteriori*.

Contudo, isso acabaria por relativizar o peso dos vividos primordiais e, também, no fim das contas, excluiria qualquer possibilidade de uma dialética. Pois é verdade que, na dialética, é a própria inscrição simultânea dos dois termos que conta como matéria prima. Lacan ([1955-1956]1988) pôde extrair as consequências de um sim primordial aferido ao significante na análise do caso Schreber. No fenômeno da alucinação, não se pode prescindir de um nível estrutural da linguagem. Há um vínculo entre o ouvir e o falar que depende muito menos da vontade deliberada dos agentes do que estamos acostumados a admitir. De acordo com Lacan ([1955-1956]1988), “a participação do ouvinte do discurso com aquele que é o seu emissor, é permanente [...] escutar as palavras, acomodar o seu ouvir a elas, é já ser mais ou menos obedientes a elas” (LACAN, [1955-1956]1988, p. 162). Em outros termos, o trabalho da significação sempre conta com um sim contratual que se fecha sobre o emissor e o ouvinte. Dessa forma, podemos entender que os psicóticos não estão excluídos da *Bejahung*; eles participam da linguagem e do jogo da significação. Entretanto, faltará um significante que não nega a falta, mas a representa em seus termos, relativizando-a. É no nível do que será negado primordialmente que se decidem os rumos.

Em definitivo, o que Freud ([1895]1996; [1925]2011) aborda através da função judicativa é o começo da possibilidade de diferenciação entre um dentro e um fora. Antes disso, porém, temos nos referido, na leitura do *Projeto* (FREUD, [1895]1996), a um eu como uma organização psíquica primitiva, embora não presente desde o início. Esse eu está apontado, no entanto, como eu-prazer (*Lust-ich*) originário, que ainda se esforça para se diferenciar das torrentes moções pulsionais interiores, ao passo que também precisa se reencontrar como um princípio de identidade frente ao mutável das percepções do exterior.

Não poderia, então, haver esse eu se um primeiro julgamento não se fizesse demarcar o abraço desse eu ao mundo (*Unwelt*) a que ele irremediavelmente pertence. Como algo como a realidade passa a existir para o eu? De acordo com Lacan ([1955-1956]1988), somente através de uma aniquilação simbólica. Ou ainda, por uma forclusão primordial que não é exclusiva da psicose. Aliada, de certa forma, ao que Freud ([1925]2011) chama de expulsão (*Austossung*), mas que Lacan ([1955-1956]1988) utiliza para destacar em seus termos a relação com um real primordial; pois, a simbolização inicial é isto: que algo do real venha se permitir deixar (de) ser. Ser revelado no *ser*, ou seja, na linguagem, é perder algo, é deixar-estar. Inspirado na filosofia de Heidegger, do que existe somente no que pode sair de si.

É, ainda, no contexto de suas relações pré-edípicas com o objeto que o eu é, de início, lançado àquela interrupção fundamental do simbólico. Para explicar, então, o que corresponde a essa articulação simbólica na experiência humana mais primitiva, Lacan ([1955-1956]1988) lança mão da lei do ritmo:

Basta evocar a prevalência, na vida humana dos primeiros meses, de um ritmo do sono, para que tenhamos boas razões para pensar que isso não é uma apreensão empírica que faz com que em certo momento – é assim que ilustro as primeiras aniquilações simbólicas – o ser humano se despregue do dia. [...] Antes que a criança aprenda a articular a linguagem, cumpre-nos supor que aparecem significantes que já são da ordem simbólica. [...] O dia enquanto dia implica a conotação simbólica, a alternância fundamental do vocal conotando presença e ausência, sobre a qual Freud faz girar toda a sua noção do além do princípio do prazer (LACAN, [1955-1956]1988, p.176-177).

Fica claro, nessa passagem, uma das três inspirações, encontradas na obra de Freud, para a formulação do conceito lacaniano de significante, como apontados por Arrivé (1994): além do representante-representação (*Vorstellungsrepräsentanz*) dos textos metapsicológicos e do signo da percepção (*Wahrnehmungszeichen*) da *Carta 52* (FREUD, [1896]1996), o que comparece como fundamento desse conceito, aqui, a propósito, é o *Fort!Da!*

É o *Fort!Da!* que comanda a simbolização primordial. Eis uma experiência que não somente articula um ritmo entre os tempos de fazer desaparecer e retornar o carretel, mas com a musicalização do o-o-o-o que acompanha toda a brincadeira, a voz faz presença na ausência, dando a essa brincadeira seu caráter verdadeiramente simbólico. A escanção que visa a dominar a presença e a ausência maternas permite um deslizamento para fora e uma criação do si, a partir do sentimento de permanência de um espaço íntimo, mesmo na ausência do Outro. Com isso, a voz e o ritmo tornam-se um tratamento para o real do automatismo da repetição, ou, na verdade, essa repetição passa a existir pela função articulatória de uma busca

pelo objeto que se dá agora em outro nível? Nesse caso, seria a linguagem a grande responsável por esse destino pulsional que se escande para além da busca pela sobrevivência. Destino esse que parece já estar lá no início de tudo.

Sagazmente, é disso que trata a música *Big Bang Bang* (2005), de Caetano Veloso e José Miguel Wisnik. Para eles, a nomeação de um início do universo por um nome altamente comprometido com o império americano (*Big Bang*) é para justificar que o destino de tudo deve acabar em *Big Mac* ou *banguê-banguê*. O Brasil teria uma contraproposta muito mais convincente para este início, inspirada na afirmação de Nelson Rodrigues: “o Fla-Flu começou 40 minutos antes do nada” (QUARENTA, 2012). O Fla-Flu, a expressão da fonte das pulsões que gritam no estádio de futebol por sempre mais, é transformada em gesto maestral que faz o mundo existir pelo ressoar de uma onda sonora, um sopro criador no nada. Daí uma ligação entre a simbolização primordial e o para além do princípio do prazer. Uma outra música de Caetano, chamada *Língua*, dizia que de uma boa ideia em português é melhor fazer uma canção, visto que está comprovado só se poder filosofar em alemão. Então, temos que lembrar a Wisnik que, entre a interpretação poética musical brasileira e a ciência anglo-saxã, podemos considerar, ainda, o pensamento alemão de Freud ([1920]2010), que, a seu modo, sugeriu que a origem simbólica estava no gesto vocal e no ritmo de uma brincadeira infantil, chamada *Fort! Da!*

4.3 A temporalidade arcaica

A psicanálise, ao se interessar pelo momento da entrada na linguagem, não concebe, no evento da fala, nunca algo que se reduza à descrição da atuação motora, pois, na constituição psíquica, o que importa é o tempo que é necessário para uma significação. Denis (1995) empreende a noção de um modelo de temporalidade arcaica (*arcaic temporality*) que, em diversas patologias, o sujeito estaria com sua ligação comprometida. O não acesso a essa temporalidade arcaica estaria na causa de um desligamento do sujeito e da perda da sensação da vida. Nesse tempo arcaico, é onde ocorre uma metaforização do ritmo. É a inclusão do sujeito numa criação do tempo originário que nomeia e metaforiza o real. O tempo arcaico, portanto, está mais longe do ordinário, do *cronos*, e mais perto do tempo, por excelência, da música.

É interessante, aqui, extrair reverberações nas hipóteses que Kehl (2009) empreende na suposição de que o aumento dos casos de depressão estaria relacionado à urgência que a vida social imprime na experiência subjetiva do tempo. A autora retoma o

princípio de duração, em Bergson ([1896]2006), para articula-lo ao *tempo de compreender*, em Lacan ([1945]1998). Entre eles, o que se destaca é a ideia de que o tempo precisa ser criado e atravessado por uma ilusão, responsável pela manutenção do sentimento de continuidade da vida interior. E o exemplo a que recorre para exemplificar a experiência da *durée* é justamente o tempo melódico e indivisível da canção. Para nós, é importante pensar como, na música, o futuro está presente na certeza de que a nota seguinte não faltará. Simultaneamente, a psicanálise pode apontar como a música pode ser para o sujeito um meio de liberta-se do tempo ordinário, da urgência, para encontrar o tempo arcaico.

Por que será que, enquanto a criança psicótica tenta retornar ao arcaico pelo interesse vívido pela tonalidade da voz, pelas onomatopeias e por tudo aquilo se acentua na prosódia, o melancólico busca reencontrar o tempo arcaico com uma atenção ao gesto e ao ritmo? Devido a uma sensação de encurralamento, Martins (2014) afirma que o melancólico exerce uma sensibilidade exagerada às palavras e aos movimentos do analista. Será que diante do trabalho de metaforizar o ritmo e na medida em que este insiste como trauma é que o sujeito demanda a tradução deste real que se apresenta no gesto analítico? A temporalidade arcaica está presente na música e contrasta com o ritmo monótono da melancolia. A temporalidade arcaica remonta à simbolização que ocorre na brincadeira do netinho de Freud com seu carretel. Não é sugestivo que Freud ([1920]2010), ao abordar a *compulsão à repetição* na condução do tema, dito por ele mesmo, obscuro e melancólico da neurose traumática, passe a examinar a brincadeira de uma criança?

Agora, o que é pouco lembrado é que essa descrição freudiana não se reduz a localizar um comportamento, pois a brincadeira só toma sentido na sucessão de eventos, que inclui, por exemplo, a interpretação que a própria mãe da criança atribuiu à emissão longa e arrastada da letra o. No caso, foi a mãe que afirmou que isto representava a palavra alemã *Fort*. Também não deve ter sido por acaso que Freud ([1920]2010) chegou a essa observação em um período próximo ao da escrita do texto *O estranho*. Nesse momento específico, Freud ([1919]1996) está saindo da primeira tópica, que se baseava no modelo termodinâmico, para construir uma espacialização das instâncias psíquicas. O que esse modelo autorregulado não conseguiria explicar é que o psiquismo se estabelece numa continuidade entre o íntimo e o exterior, o estranho-familiar. O ritmo permite que a estranheza, em sua mais profunda relação com o Outro, lugar radical da alteridade, habite o sujeito. Prosseguiremos, agora, abordando a instauração da lei simbólica entre duas formas recorrentes (rítmicas) de produzir o reencontro do sujeito com a identidade e a diferença.

4.4 Ritmo, memória e esquecimento

No prosseguimento da obra de Freud, no período que compreende pouco mais de uma década da fundação de sua primeira tópica, ele vai promover a relação entre a repetição e a rememoração. Continuará insistindo no que descobriu ainda em 1893 e confessou a Breuer: do que as histéricas sofriam eram de reminiscências (FREUD; BREUER, [1893-1895]1996). Enquanto o referente, o acontecimento real, tomou um lugar considerável em sua teoria, o sentido de repetição esteve associado ao de reencontrar, mesmo após a superação da primeira teoria da sedução em prol da fantasia. O sentido da repetição rememorativa é bem diferente de uma força automática, obrigatória, que toma o sujeito sem escolhas. Antes, trata-se de uma repetição que envolve expectativa, pedido e intencionalidade e que participa da dinâmica fundamental da instauração de um circuito dos afetos e dos processos de reconhecimento do desejo como diferença (DUNKER, 2014).

No meio do percurso teórico da repetição como rememoração até chegar à compulsão à repetição, temos um momento a ser destacado. No período que abrange as construções das obras *Totem e Tabu* (FREUD, [1913]2012) e *Introdução ao narcisismo* (FREUD, [1914]2010), Freud trata do momento em que as pulsões eróticas deveriam se unificar em torno de um objeto amado. Nos textos sobre a técnica, que também são desse período, Freud ([1912]1996) falava do estabelecimento de um clichê no qual o sujeito repete sempre mais uma vez o *script* de sua relação com o objeto amoroso, uma vez perdido. O que temos em comum, nesses textos, é a repetição a serviço de uma pulsão erótica unificada em torno de um objeto originário irrecuperável, impossível.

No mito da horda primitiva, Freud ([1913]2012) pensou em um pai originário (*Urvater*) que atraía para si uma reunião de sentimentos de amor, ódio, inveja e admiração, sendo devorado e incorporado pelo grupo de irmãos. Logo depois de devorar o pai, foi necessário anular os precedentes do ato, instituindo-se a Lei do Totem. Assim, só depois de morto, após instaurar o sentimento de culpa e tornar-se o sustentáculo da lei, o pai existe verdadeiramente como tal. O pai pode, somente na posteridade (*Nachträglichkeit*), assumir a condição mítica de fundador. A função do pai originário consistiria em estancar a repetição do assassinato. A memória do assassinato do pai transformada em símbolo totêmico seria uma forma de repetição rememorativa que serviria ao propósito de interromper uma repetição compulsiva e inexorável do assassinato.

Para a psicanálise, existe um paradoxo insuperável entre a lembrança e o esquecimento⁴, em que lembrar pode ser uma forma de esquecer, e esquecer uma forma de lembrar. O inconsciente como um campo aberto pelo esquecimento simbólico do ato constituinte é também um caminho para produzir reencontros. De acordo com Didier-Weill (1997), um esquecimento inesquecível se inscreve no intervalo rítmico entre a audição de um silêncio no campo do Outro e o retorno de um silêncio, um esquecimento, sobre si mesmo. A produção do sujeito enquanto falante se deve ao fato de ele primeiro esquecer (silenciar) o Outro, para depois falar, repetindo o esquecimento agora como sujeito inconsciente de si mesmo.

O pai originário é esquecido por um traço, o traço unário. Ainda de acordo com Didier-Weill (1997), onde era um *tracé de pas* (traço de não) o sujeito repete como não há traço (*pas de tracé*), tornando-se impossível de esquecer o símbolo do impossível de lembrar. Nesse sentido, é que o traço unário representa uma concepção de origem que combina, ao mesmo tempo, identidade e diferença. Diferença absoluta do que jamais é simbolizado ou identificado ao significante. Identidade *a posteriori*, pois é a marca de uma recorrência.

O que mais poderia nos remeter a essa articulação temporal de identidade e diferença senão o ritmo? Segundo Wisnik (2014), as formas rítmicas são aquelas que nos envolvem em recorrências e permitem o reconhecimento da repetição e da diferença. Intensidades, durações, alturas, frequências representam as diversas estratégias de ocupação do tempo por meio dos padrões de duração do sonoro musical. Produz diferença à medida que sempre avança para algum lugar e nos retira do fixismo, mas sem deixar de produzir volteios, retorno ao lugar de saída. O ritmo musical recupera esse sim originário uma vez esquecido pelo não da palavra. Uma vez esquecido, ele não pode ser rememorado, mas isso não impede que o sujeito se comprometa a não esquecer que esqueceu. Nesse sentido, Didier-Weill (1997) articulando memória e esquecimento, pensa a experiência de imersão do sujeito em uma música como um exemplo de comemoração de seu ato constitutivo de esquecedor. A música não é apenas a diacronia que cinde a rememoração do sim e a repetição do não. Ela seria uma forma sincrônica de estar para além do sim e do não, pois, estando entre os dois, produz a liga simbólica. A música articula os dois tipos de repetição; entretanto, não existiria sem a cisão

⁴ Freud, influenciado pela neurologia dinâmica e evolucionista de Jackson ([1884]2003) nunca tomará o esquecimento como um defeito da máquina cerebral. Como aponta Garcia-Roza (2004), para Freud, esquecer é essencial para a aprendizagem e a sobrevivência da espécie, e um ato de caridade para as emoções humanas. Nessa metapsicologia, Freud vai propor o recalque como um operador que estabelece as condições de tradução entre os conteúdos intemporais da memória afetiva e seus trilhamentos, circuitos de satisfação pela palavra, logo, temporais. Esquecer, no sentido do recalque, então, não é destruir a memória, mas transformá-la.

primordial operada pelo recalque. Adiante buscaremos compreender essa relação entre o ritmo e a produção originária de um contínuo-descontínuo do recalque.

4.5 Ritmo e recalque originário

O modo como se dá a construção dos modelos de aparelhos psíquicos freudianos acaba por demonstrar que não existe, de saída, uma consistência interna original. O eu como organização psíquica e a memória formam-se com arrimo em processos que se dão em uma exterioridade. É também o caso da importância dos períodos, admitidamente relacionados por Freud ([1924]1996) à ritmicidade. O desafio que o ritmo impõe na construção de algo como um aparelho psíquico é revelá-lo sem nenhuma profundidade. O sujeito, aqui, metáfora do psíquico, é ele mesmo sujeito de uma temporalidade específica, sem a qual ele não existe.

A ritmicidade comanda a via pela qual se forma uma indicação de qualidade para a memória, e mediante sua relação com a dinâmica perceptiva do tempo, em última instância, vem para arrasar com o domínio do “mental”, pelo menos, se com isso supomos uma estabilidade auto organizada a partir da dimensão interna da consciência. O inconsciente psicanalítico é muito menos um campo reservado ao interno e/ou ao irracional, do que a marca de uma responsabilidade pela nossa constituição através da alteridade. Ela se dá consoante à passagem pela estrangeiridade de nossa indissolúvel ligação com o Outro. Na construção dessa ligação, é preciso dar voltas, idas e retornos, tecendo um silêncio no entre-meio, para que o ritmo seja o verdadeiro propulsor dessa dinâmica. Aquilo que me toca do estranho, seduz-me ou mesmo me repugna desde fora, tornando-me objeto de uma primordial passividade, pode fazer funcionar uma resposta desde dentro, a partir da criação da alternância rítmica de um prazer-desprazer. A lei do ritmo demonstra que o fora é uma criação explosiva que machuca a membrana autolimitante da homeostase do eu-prazer (*lust-ich*), posto de indiferenciação mais primitiva entre o sujeito e o mundo. Mas, o dentro realmente não existe substancialmente, nem originalmente. Como assinalará Freud ([1930]1996), em *O mal-estar na civilização*, não há como fugir do mundo a que estamos pertencendo de maneira inarredável. O dentro é, na verdade, o lugar de um incógnito que precisa brotar no seio da enorme transparência que é a existência real e mundana.

O intraduzível, o imaterial, o invisível e o inaudível são, cada um em seu campo, o resultado de criações que indicam a sobrevivência de um lugar de alteridade para o sujeito e que, ocasionalmente, funciona como polo de manutenção de sua mais absoluta singularidade. É para Didier-Weill (1997) que um recalque originário pode ser pensado como o momento

que possibilita uma abertura do inconsciente, pois algo do real se permite articular simbolicamente. Mas, o recalque também não se completa sem um fechamento proporcional à negação mais crucial da inconsistência do Outro. Essa inconsistência é a falta de um significante da falta no Outro, obrigando o sujeito a criar esse significante para si. Ou seja, a experiência mais originária de um recalque não se dá pela descoberta de uma falta do lugar materno, provocada por sua ausência, mas através da criação de uma ausência junto à presença.

Nesse sentido, o recalque originário representa o momento em que o sujeito deixa de ser constrangido por uma limitação externa e passa a ser auto-limitado. De acordo com Žižek (2008), o caráter autolimitante no qual o eu se apresenta ao sujeito decorre da condição de todo conhecimento. O conhecer é limitado por sua própria autoreferencialidade. De modo que, assim, o sujeito é desprovido de toda a sua substância ao emergir na consciência como pura transparência, como algo que só existe enquanto aparece a si mesmo. Não existe uma verdadeira opacidade no sujeito, ou seja, um ponto onde ele possa não ser afetado pelo próprio processo de estar como espelhado em seu ato de conhecimento. É justamente por estar lançado ao mundo primeiro em sua radical situação de desamparo e depois em uma situação em que não há uma narrativa do si singular que não passe pelo campo do Outro, que para se constituir ele precisa promover uma “ilusão da ilusão” (ŽIŽEK, 2008). Tal ilusão é acreditar que existe para si, no âmago dos processos constitutivos do eu, um afastamento em direção a uma profunda noite, uma escuridão inabitável pela objetificação do mundo. Aí, encontramos o mito da subjetividade e sua profundidade.

Uma coisa como o si singular, a que chamamos de eu, tem sua constituição relacionada dialeticamente à própria possibilidade de construção de uma narrativa. Ou seja, não pode existir um interior que já não seja desde sempre abordado do exterior, como pensa Butler (2015). Essa impossibilidade revela que a descontinuidade entre o íntimo e o exterior através da separação entre o estar dentro e o estar fora é um afastamento enganoso do recalque secundário, quando, através de uma imemorial primeira ligação do sujeito à alteridade, o que se revela é uma originária continuidade estranha-familiar. Para Freud ([1895]1996), essa primeira experiência de continuidade é alcançada através da ligação (*Bindung*) do eu, que será correlata de uma fixação da pulsão a uma representação, também chamada de recalque originário (FREUD, [1915]2010b). Assim, para que haja um recalque originário é necessária uma frutificação da ligação do eu. Deve haver, então, um papel crucial exercido pela ritmicidade na qual se constrói a dinâmica da ligação experiencial do bebê com o semelhante acolhedor nas vivências primárias de satisfação. E é nas recorrências e

diferenças desse encontro que o ritmo permite a dobra: o sujeito encontra seu lugar mais íntimo soando nas notas de uma sonata da voz materna. O recalque originário seria o momento em que o sujeito passa a ser exilado de sua interioridade, só reencontrada na êxtimidade⁵ de um ponto de apelo ao Outro. Entretanto, o recalque originário é uma abertura que precisa, em algum momento, ser fechada. Quais os seus possíveis destinos? Como se posicionar diante de sua fenda? Adiante veremos maneiras de ser nele convocado.

4.5.1 O recalque originário em dois tempos: o enigmático e o siderante

Em seu texto sobre a sedução generalizada, Laplanche (1988) aposta que a simbolização que uma análise promove é aquela que se arrima nas primeiras simbolizações dos processos fundantes do ser humano. Daí a importância de se pensar o tratamento analítico em continuidade com a rítmica da constituição subjetiva. Ele não acha suficiente, entretanto, que este suporte, podemos dizer de um universal constitutivo, esteja abandonado à psicologia do desenvolvimento do indivíduo e suas maneiras de tematizar a sua história empírica e diacrônica.

Laplanche (1988) considera crucial diferenciar as noções de originário e de primário de suas possíveis implicações desenvolvimentistas, uma vez que se assentam sobre uma modalidade distinta de temporalidade, a saber, a sincronia. A tematização recorrente do que é primário na obra freudiana, como por exemplo, acerca do processo primário, narcisismo primário e cena primária, aparentemente pode ter a conotação de algo que está no início de uma linha, possuindo então uma função diacrônica e se apoiando exclusivamente sobre uma vivência remota na história do indivíduo. No entanto, a noção de originário deixa claro que, embora não prescindia de uma ligação ao tempo e ao vivencial, segue com outra racionalidade bem distinta da linearidade. Laplanche (1988) acredita poder trazer tanto a noção de originário como a de primário ao campo do sincrônico. O recalque originário, a fantasia originária, a sedução originária não são coisas que ficariam para trás, por sua vez. O estatuto do originário estando ligado à sincronicidade o garante como fundante de um processo constituinte que perdura e se atualiza durante toda a vida do sujeito. Já o primário é, na verdade, o elemento que o originário retira do tempo para se atualizar como coexistente a todo momento. A sincronicidade em questão é aquela entre o passado e a atualidade.

⁵ Neologismo lacaniano que articula em uma só palavra a estranheza mais íntima, com suporte na teoria freudiana do estranho/familiar (FREUD, [1919]1996).

Com essas noções, Laplanche (1988), com certeza, deve fazer um tributo à influência do pensamento lacaniano em sua obra, com o qual vai querer se distinguir em outros aspectos. Mezan (1995) lembra que foi Lacan quem retirou do esquecimento, da negligência, a noção de posteridade (*Nachträglich*) que, depois, em retrospecto, torna-se tão importante para a leitura da teoria freudiana. A racionalidade do *a posteriori*, que Freud ([1895]1996) introduz no caso Emma⁶, implica que uma primeira cena é sempre ressignificada a partir de uma segunda, o que torna o originário algo que subsiste, que se reitera na relação entre as cenas, muito mais do que um ponto hierárquico. Mezan (1995) deixa claro que, para Laplanche, “é originário o que está presente no início, nas origens do ser humano, mas somente se apresentar a característica de ser igualmente universal, fora das contingências, mesmo as mais gerais” (MEZAN, 1995, p.141). Diferentemente de outros psicanalistas dedicados ao assunto, como Conrad Stein e Claude Le Guen, Laplanche não toma o Édipo como possuidor dessa característica universal que se exige na *situação originária*. O Édipo é um dado contingencial da cultura cuja tarefa que se impõe à sua simbolização se apoia nos fundamentos de uma simbolização primordial. Qual seria, então, essa origem mais universal para a psicanálise?

De certo, ela seria protagonizada no encontro mais inevitável entre o bebê e o adulto. A situação originária é, assim, montada sobre dois eixos do estabelecimento dessa relação imprescindível para a vida humana. Como já antecipado na leitura de Freud ([1895]1996), o primeiro papel de um adulto na vida de um bebê consiste em lhe fornecer as condições para a manutenção da sua ordem vital. No entanto, nunca se encerra aqui. À medida que o adulto maneja o corpo da criança e lhe dispensa os cuidados e a proteção, a criança não fica apenas diante de um editor biológico, mas diante de alguém que lhe dirige a fala, o toque, o canto. O adulto seduz o bebê com uma voz que possui infinitamente mais variações melódicas e frases do que a criança pode absorver, pois o adulto está na linguagem em toda a sua complexidade. Seria rudimentar afirmar, contudo, que é o fato de a criança não entender um suposto significado das palavras que a colocaria ante ao enigma do desejo do outro, e que a poria em um estado de espera por um significante. Os estudos psicolinguísticos do manhês e mesmo a observação cotidiana nos revelam como a criança se enoda ao ritmo e à melodia da fala materna mesmo prescindindo de uma significação “adulta” e informada da

⁶ A propósito da referência ao caso Emma, é importante salientar que Laplanche (1988) introduz uma nova noção de sedução originária que é distinta do que entendemos por sedução no campo específico da teoria de Freud daquela época. No caso de Laplanche, a sedução é uma universal convocação à simbolização a partir da posição de objeto da criança ante ao adulto.

linguagem. O que não exclui que ali possa haver a formação de um sentido para o bebê. Nas melodias da sonata materna, a criança conquista uma força que vai em direção à nomeação de afetos até então impossíveis de ser verbalizáveis.

Por outro lado, a energia musical da voz materna, sendo abraçada com todo interesse pelo bebê, afasta-lhe de todo peso contraditório e da inconsistência das significações adultas. A experiência com a musicalidade da voz materna, nesse sentido, conforme reitera Freud ([1930]1996), apresenta-se como um dos nomes do narcisismo primário. Sua força é retirada, precisamente, do quanto ela pode nos afastar do mal-entendido da linguagem.

Laplanche também se destaca, contudo, pela crítica ao solipsismo de um narcisismo primário que pudesse representar o fechamento do bebê sobre si mesmo. O outro – com a letra inicial minúscula mesmo – é, desde sempre, fundador da vida psíquica. Precisamos, então, pensar as implicações da voz na situação originária a partir de um primeiro chamamento do bebê que compõe o quadro da *sedução*. A necessidade universal de uma sedução para Laplanche (1988) deve ser correlata do contato da criança com significações sexuais inconscientes do adulto. O sexual é a fonte do conflito que cinde o prazer vital do órgão (FREUD, [1915]2010a) e o prazer das zonas erógenas que não servem à auto-conservação. A criança solicita ao adulto um significante que incida sobre as bordas corporais deixadas abertas. Esse significante só poderá ser enigmático, uma vez que a resposta que vem do adulto diz respeito à sua própria vida erótica. Esse jogo de questões e significantes enigmáticos, todavia, se dá em um nível inconsciente tanto para a criança como para o adulto. Há elementos na voz do adulto que podem ser inapercebidos para ele mesmo. Enquanto isso, Didier-Weill (1999) nos fala de uma voz que pode transmitir a continuidade musical das vogais e, ao mesmo tempo, a descontinuidade significativa das consoantes. Portanto, o apelo mais originário da voz também não seria desprovido de uma composição conflitual, discriminatória, e até mesmo poderia fazer passar o lugar da lei, precisamente ao nos jogar ante ao contínuo-descontínuo de seu ritmo simbolizante. Se todo objeto pulsional possui sua zona erógena por onde se constrói a montagem do interior e do exterior, o objeto voz tem de um lado a existência sempre aérea do som, e do outro o esfíncter que não pode se fechar, que são os ouvidos (LACAN, [1964]2008). A voz é, acima de tudo, aquilo que lança o ser humano ao mundo suscitando o trabalho de ligação e tradução dos seus traços exógenos seminais.

Em Laplanche (1988), a articulação de dois tempos compreende o movimento do recalçamento originário, responsável tanto pela montagem pulsional como pela fundação do inconsciente. O primeiro é o tempo de uma exogenia passivamente traumática, na qual vão

incidir significantes que são enigmáticos advindos do outro e que emergem como primeiro esforço de organização de uma dispersão libidinal. O caráter desses significantes força o início do processo de simbolização, de sorte que colocam a questão ao bebê/analísante: o que quer de mim a voz? Em segundo lugar, o que era traumático lá fora, passa a ser traumático aqui dentro, o psiquismo cria sua própria limitação, o recalco. O caráter dessa traumaticidade consiste em estar exposta a duas impossibilidades fundamentais: o pequeno sujeito não pode responder a essa estranha convocação da alteridade pelos caminhos da ordem vital de seu incipiente organismo, e, mais ainda, não dispõe de meios para transcrever, em palavras ou sentidos, o traço enigmático que recebe na forma de mensagens dos adultos.

Butler (2015) deduz, junto a Fletcher (1992), que a teoria do significante enigmático laplancheano seria uma alternativa à teoria lacaniana da ordem simbólica. Mas, e se esse aspecto enigmático, impossível de ser traduzido, ligado ao peso real e sexual da Coisa também se apresentasse na teoria lacaniana sob a forma de um suporte do significante, chamado traço unário? Provocativamente, então, usamos o termo traço enigmático, mas teremos que lembrar que estas noções se assentam ambas, na verdade, no modelo freudiano da *Carta 52* (FREUD, [1896]1996). Antes mesmo da abertura do registro da causalidade inconsciente (*Unbewusstsein*), há signos da percepção (traços) que são intraduzíveis em relações causais; portanto, em relações que envolvem sujeito e predicação do objeto. São signos que estão ligados diretamente à inscrição sincrônica dos afetos. Esses traços enigmáticos fixam-se aos afetos, transformando-os em representação-coisa. O inconsciente, de acordo com Freud ([1915]2010a), é formado exclusivamente por representantes-coisa. A possibilidade desses afetos/traços articularem-se entre si sem a chancela da consciência é o que funda o inconsciente e o recalco; e o recalco são os representantes-coisa que passam a atacar desde “dentro” e sobrevivem mesmo na experiência adulta da sexualidade (BUTLER, 2015). Entre o bebê e o adulto há, então, um processo de transmissão do enigmático, que o é mesmo para o adulto, de geração em geração. Nisso, também consiste o caráter transindividual do inconsciente, pois não é posse de nenhum desses atores fora desse encontro constitucional e repetido na situação analítica.

Após a contribuição de Laplanche (1988), a teoria da origem traumática da simbolização receberá um novo aporte a partir da obra do psicanalista Alain Didier-Weill. Não encontramos um diálogo direto entre esses dois psicanalistas, mas é possível considerar que a teoria do significante enigmático ganha um relevante contraponto na teoria do significante siderante de Didier-Weill (1997). Tanto o significante enigmático como o siderante dizem respeito a um dado momento da constituição psíquica e também

correspondem a um momento específico da análise. Além disso, ambos estão muito mais embasados em Freud do que em Saussure. Entretanto, há diferenças importantes na forma como se simbolizam. A matéria do enigma convoca a uma interpretação, enquanto a da sideração convoca a uma escansão. O enigmático clama pela doação de um sentido, que uma vez doado pode bastar, pois a repetição desgasta a interpretação. Na escansão, ocorre a produção de um significante que se desliga do sentido (DIDIER-WEILL, 2011).

Em Laplanche, há os dois tempos bem definidos: o da passividade primária mais impressionante com que o bebê recebe as mensagens enigmáticas do adulto, e o da passagem para a atividade que corresponde ao momento de se responsabilizar pela sua constituição na alteridade (BUTLER, 2017). Essa responsabilidade é o início do tempo histórico, a sua via de construção é, portanto, narrativa.

Didier-Weill (2011) mostra, entretanto, a relevância dos intervalos próprios à lei do ritmo nesse duplo conflitual da sedução originária e do recalque originário. É preciso que se faça silenciar o tempo do Outro para que haja a primeira abertura ao tempo do sujeito na lei da palavra. Freud ([1923]2011) sabia que, para que a palavra do sujeito pudesse advir, ele precisava calar uma voz específica, chamada de supereu. Entretanto, na música não é assim. O tempo do sujeito ocorre em sincronia com o tempo do Outro. Reencontrar esse ponto além da lei da palavra na música permite à lei simbólica não ser limitada ao recalque, embora dele depender irremediavelmente. A sideração encontra esse ponto de suspensão em que se decide um destino para o recalque.

A teoria da sideração de Didier-Weill (2011) está baseada na abordagem freudiana dos chistes (FREUD, [1905]1996c). Portanto, remete ao instante de não-senso absoluto que precede o surgimento da centelha do riso. O seu modo enigmático de ser não busca reencontrar em análise o sentido perdido nas experiências de ruptura do relato mediante a retomada das simbolizações primordiais, mas busca tocar o real do recalque originário. Tudo indica que o significante enigmático marca a criança ao nível de uma mensagem, enquanto o significante siderante aponta que há um ato originário ainda mais longínquo que não faz borra com o sentido, mas que, cava no humano a primeira marca sobre o real. A condição humana originária seria a de ser espantado ao eco da voz sobre sua natureza informe. Essa sideração seria uma forma de espanto fascinante ante ao encontro com a voz materna. Diante dela, teremos uma escolha: vamos ficar petrificados ou vamos ceder à sua sedução e dançar na continuidade musical de suas vogais? Importante assinalar, entretanto, que, para que haja dança, esse significante siderante musical deve ter transmitido tão logo a lei da descontinuidade, o intervalo e o silêncio necessários ao estabelecimento do ritmo simbólico.

Nesse sentido, a mesma voz que transmite a música da ligação originária entre o sujeito e o outro também transmitirá o corte que fará do recalque originário o ponto de abertura para a palavra.

Embora grande parte dos desafios da psicanálise esteja relacionada à fala, há entre aquilo que se torna um dizer e o silêncio de onde emergem as palavras, todo um trabalho corajoso de tornar possível o impossível. A transformação da dor em narrativa de sofrimento, do espanto em reencontro, da surpresa em riso, é obra do poder nominativo da linguagem. Contudo, nada disso seria possível se antes a palavra não fosse conquistada do mais puro silêncio do ainda não ter voz. É mediante a voz que o ser vivente é chamado a existir. Assim, como toda existência é definida pela possibilidade de uma saída de si mesmo, o humano, único verdadeiramente existente, será aquele que não poderá cessar o seu devir. E o devir de cada um parece ser um contínuo tornar-se padecente das vicissitudes da voz e da palavra.

A ideia de uma anterioridade ao verbo é sempre acompanhada pela suposição de um mundo caótico, disperso ou ruidoso. Em diversas cosmogonias, sejam ocidentais ou orientais, as origens do mundo são contadas através da passagem do caos para a ordem mediante uma ação sonora. Especialmente na tradição hebraica, o mundo era sem forma e vazio, até que uma voz interveio para criar a luz, dando início à criação. O som mesmo não foi criado, assim como não se pode contar a criação do próprio Deus. Também não será a última vez no antigo testamento em que Deus pode se confundir com a sua própria voz que, nesse momento, inaugura o visível pelo audível. Esse visível chamado dia tem a função de fazer, com a noite, um ritmo primordial, a presença e a ausência.

Didier-Weill (1997) serve-se da tradição bíblica para entender como o real pode ser nomeado. Uma vez que a Voz criou o dia em consequência do haja luz, a primeira e mais fundamental oposição não é entre o dia e a noite, mas entre o dia (luz) e o abismo incriado (DIDIER-WEILL, 1997). Nesse sentido, a criação nomeia apenas a luz e a sua ausência que será chamada de noite. Há uma foraclusão original do abismo da escuridão que pairava sobre o mundo antes do ato criador. A noite e o dia subsistem numa relação que demonstra que a claridade que se afirma no dia é dialetizada na noite pela qual um real primordial passa a ser negado. A noite não existia antes que a voz interveio, ela é, portanto, uma verdadeira criação simbólica.

A noção winnicottiana de informe pode muito bem ilustrar a diferença e a relação entre o abismo originário e a noite. O informe de que nos fala Winnicott ([1971]1975) não é aquilo que não tem uma forma, não é o vazio. Trata-se daquilo que ainda não tem uma forma fixa, que também não se iguala, não está ordenado na cadeia dos encontros da mesmidade. É o

indeterminado. Por isso, pode-se falar que subsiste no seio da ordenação do mundo, no espaço entre dois significantes primordiais, nesse ritmo basilar do dia e da noite, ainda um lugar para o silêncio mais profundo do indeterminado, da Coisa freudiana. De certo, não haveria mesmo a possibilidade de existir o ritmo se este, ao invés de contornar o silêncio, abolisse-o.

Na grande cosmogonia bíblica, um vazio está lá antes do advento da criação. Como se o Real fosse dado de saída e existente por si mesmo. Entretanto, o que a psicanálise chama de Real será um efeito da operação simbólica originária. Antes de a criança estar na paralela das linhas da significação (significante/significado), a experiência com a musicalidade da voz teria efeitos inaugurais sobre uma articulação absolutamente singular que, ao mesmo tempo, assume formas mais universais do que a própria língua materna. Essa articulação estaria na base da metapsicologia freudiana, como tentamos demonstrar.

A língua materna não é criada. Nunca ouvimos falar de uma invenção da língua. Todo discurso sobre as origens versa sobre a origem da linguagem. Ocupam-se então, inicialmente, da definição de uma experiência universal que é vocação para a linguagem, para, em seguida, abordar-se uma língua que não se cria, mas se transmite, boca a boca. Em Didier-Weill (2013) é disso que se trata: a verdadeira origem do humano está na sua filiação ao modo como a linguagem lhe transmite um modo de nomear. Ou seja, somos todos filhos de nossos pais, somos filhos da pátria, da língua materna, e por isso somos filhos da linguagem. É através de algo que é transmitido pela voz que se adentra ao mistério mais fundamental da constituição subjetiva. A voz instaura um problema que é não só a questão da conquista do Ser, mas como ele pode sair de si mesmo, tornar-se Outro para ele mesmo e não perder a sua consistência que é o seu eu (*je*) da enunciação. No campo da voz, o sujeito é convocado a passar da audição do Outro para a tomada da palavra. Isto significa que a constituição do lugar do eu, aquele que enuncia, está subordinada a delimitação do campo do Outro.

Deve haver, segundo Didier-Weill (2012), um significante bastante singular, que permite fazer face ao furo do trauma. Para o autor, esse trauma tem a ver com a captura de um real mais originário pela ordem simbólica. O trauma aqui abordado é um fato de estrutura e diz de uma experiência universal, que representa o hipotético instante em que a linguagem, ainda que por veículos sem significação em si, como a voz, o olhar ou o gesto, chegam até o corpo, siderando-o. E é, sobretudo, a ressonância do equívoco forjado por Lacan (1976-1977) ao trocar o *traumatisme* pelo *trou (furo)matisme*. Essa ideia de um surgimento traumático da subjetividade veiculada inicialmente por Lacan tem, na noção de significante siderante desenvolvida singularmente por Didier-Weill (2012), uma aproximação com a experiência própria de um intervalo. No trauma, o sujeito pode ficar medusado, fazendo referência ao

mito da Medusa, que diz respeito a um estado de congelamento do sujeito perante a castração do Outro. Essa relação da castração com o mito foi inicialmente trazida por Freud no artigo póstumo publicado como *A cabeça da medusa*, ao qual podemos ter acesso em português pela tradução comentada de Chaves (2013). A inovação de Didier-Weill (2012) é que não seria apenas uma imagem que importaria essa fixação; estaria em jogo também, no significante, ou seja, na dimensão sonora, um potencial siderante. A sideração tem a ver com um período de latência, que no caso do chiste, dá-se entre a recepção da palavra e a resposta do riso. A sideração que vem através do significante é uma saída para o trauma da castração. A saída é pelo desejo, pois etimologicamente desejar é, para os latinos, de-siderar (*desiderare*).

Esse furo real no simbólico, todavia, pode ser transmitido de maneira muito precoce para o ser vivente. Há um silêncio que se impõe no entre dois significantes originários, onde vai se decidir se a partida continua, com a introdução do segundo significante (S2) e a continuação do ritmo presença-ausência. Após um primeiro significante ter convocado o sujeito ao Ser por uma presença, pelo gesto afirmativo de uma promessa que supõe que o sujeito deve advir ali onde não havia ainda, vem, em seguida, um silêncio, a falta, a inconsistência originária dessa promessa do Outro. Haverá um segundo significante próprio do sujeito? Isso dependerá de um recalque originário, por meio do qual, o sujeito vai parar de orbitar sobre a falta do Outro, para produzir em si mesmo uma ausência, um inaudível que é o inconsciente, do qual o Outro não pode lhe privar. Ao substituir a falta da mãe pela falta na mãe, o sujeito, então, produz o significante do Outro barrado. Ou significante da falta no Outro (DIDIER-WEILL, 2011).

Diante do exposto, não seria por se negar a refletir sobre a escuta musical que Freud não conseguiu avançar a respeito da saída do trauma? Pois, nesse caso, a música revela uma dimensão que não é alcançada pela fixação do recalque ou pelo estupor do trauma. Na música, o sujeito é capturado na própria continuidade do ritmo, sem nenhum recalque, sem um período de latência para compreender. Na escuta musical, convive-se muito bem com a intraduzibilidade desta experiência. A música guarda um lugar para o incógnito humano, pois mais do que dizer algo que o sujeito queira ouvir, ela permite ouvir um silêncio nele mesmo. É verdade que a consciência é sempre auto-reflexiva e o sujeito do inconsciente não é algo substancial. Não faz sentido, portanto, que esse incógnito humano com o qual a música tem afinidade seja um subterrâneo de emoções estocadas. Não há realmente profundidade aqui. Ele não está no organismo, também não está no âmago escondido da linguagem. A abertura do inconsciente consiste na utilização de uma fonte inesgotável e insistente de produção de

desarranjo entre a linguagem e o desejo, mas que só existe no momento mesmo em que se produz.

Thomas Metzinger, um dos cognitivistas abordados por Žižek (2008), desenvolveu a noção de que o si mesmo da consciência é um fenômeno transparente. A transparência é algo que só produz visibilidade através de algo que, a si mesmo, torna invisível. Ou seja, como afirma Metzinger (2004 citado por ŽIZEK, 2008): “paradoxalmente, a transparência é uma forma especial de escuridão” (METZINGER, 2004 citado por ŽIZEK, 2008, p.288). Esse modelo dialoga com o estatuto do inconsciente, no sentido em que sua abertura cava no humano uma escuridão e um inaudível que são necessários para que a palavra possa viver. Assim como a palavra não existiria se ela não convivesse com a “existência” da música da voz. Perder essa dimensão do incógnito é fonte de sofrimento para o sujeito, pois ele é filho do furo na linguagem. Não é do *fiat lux* (faça-se luz) da criação divina, mas do *fiat trou* (faça-se furo) de sua própria criação leiga que o sujeito é produto.

A entrada da criança na língua é dependente de duas operações principais. Há um Outro absolutamente estrangeiro que lhe fala de amor, ou melhor, que lhe canta melodias enquanto fala de amor. Suas palavras, no entanto, são um conjunto de significantes de uma língua que a criança ainda não possui. Mas, há algo na musicalidade da voz que é de impossível indiferença. A criança responde a esse apelo musical da voz engajando-se no mundo do Outro. Então, a primeira operação é esse engajamento da criança que lhe abre ao campo do Outro. Esse engajamento, para Freud, vai chocar-se com a coisa sexual. O recalque vem como a segunda operação, que nasce do confronto ao saber ilimitado do Outro, produzindo uma versão singular que é o inconsciente.

De acordo com Pommier (1992), o fato de a criança buscar a língua estrangeira que emana da voz do Outro, a lança necessariamente no regime de uma linguagem inconsciente. Ela não poderá deixar de, ao se esforçar para ir ao encontro do desconhecido, produzir sua própria versão dele. Assim, “ao efetuar essa espécie de progresso do saber do Outro ao inconsciente, o sujeito realiza um percurso: vai de uma língua estrangeira, materna, até a sua própria” (POMMIER, 1992, p.81). Ou seja, a sua versão singular da língua do Outro é o inconsciente. Acreditamos que isso responde a uma questão que Milner (1987) uma vez nos colocou: poderia a língua ser apenas uma máscara arbitrariamente construída sem tocar nenhum real? Ora, esse real pode se apresentar de duas formas distintas: na fixidez do trauma ou nomeado simbolicamente no ritmo musical. À medida que, no ritmo há lugar para a repetição que mantém uma tensão entre o silêncio e a insistência da aposta do sujeito, seu

retorno sempre, mais uma vez, à música é o verdadeiro traço unário que se inscreve no corpo vivente. Por isso, ela será tema do nosso próximo capítulo.

5 MÚSICA: A ORIGEM E O PORVIR

“Temos um esplêndido passado pela frente?
Para os navegantes com desejo de vento,
A memória é um ponto de partida”.
(GALEANO – *As palavras andantes*)

Há mesmo um ponto de ligação do instante de onde partimos para o momento que vai chegar? Teorias ditas deterministas, fatalistas, pessimistas, dentre as quais alguns incluem a psicanálise, começam por reiterar uma verdade muito difícil de ser dita pelo saber científico ou filosófico. É uma verdade que vem de um campo bem externo à racionalidade do progresso: o homem volta ao pó de onde veio. O homem caminha para o inanimado de onde partiu. Se é só isso, porém, que extraem do destino inexorável e mortífero da pulsão, é, deveras, uma posição que não apreende a totalidade das suas consequências. Não que não seja pertinente essa figuração da finitude humana. Contudo, se para a psicanálise toda e qualquer pulsão se articula, se liga, ou se fundiona, o desencanto não está relacionado apenas com a morte, mas, principalmente com o fato de ela ser uma experiência radical de solidão. O desejo das origens, de voltar à infância, é como desejar a folha em branco do bloco mágico. No fundo, é um desejo por reescrever e mais uma vez convocar o outro a soldar o desamparo. As pulsões apontam para o instante em que uma alteridade pode novamente se inscrever.

Neste capítulo, vamos ainda falar de música, mas de uma forma bem diferente de falar sobre o que é tocar música. Ou ainda, não vamos falar sobre como ocorre a sublimação da pulsão pela música; vamos falar de como a experiência musical, vivida por todos aqueles que se deixam por ela envolver, constitui uma maneira de povoar a solidão. Essa solidão está no começo e estará no fim de tudo. A música, por sua vez, retira toda a sua força da invocação a uma alteridade. Mas, ela desvela algo da origem e do porvir simplesmente porque ela nunca se dirige apenas para o outro presente, ela convoca o que ainda pode nascer, o que pode surgir. Iremos iniciar a jornada deste capítulo pelos mares da Odisseia, de onde o homem ocidental aprendeu que, para possuir a narrativa de suas vidas, e ele precisaria calar um canto original. Não sem passar pela revisão kafkiana desse drama. Supor um canto, fantasia-lo é a melhor forma de não se deparar com o abismo silente da morte. Em seguida, voltamos a Freud, dentre outros pensadores, e à sua relação com a música. Para além da superfície, fica demonstrado que o sujeito do inconsciente é também o sujeito a quem a música se destina.

5.1 Passar das sereias ao canto

Ao homem que parte em direção a uma guerra, não resta apenas o desafio de manter a sua vida e a de seus companheiros. Pode-se dizer que seu maior compromisso será com a tarefa de construir sempre mais uma vez uma narrativa, uma memória, dos eventos que se sucederão. Por isso, o espanto de Benjamin (1987) ao observar que os soldados da primeira grande guerra moderna voltavam para casa silentes, incapazes de doar o valor de uma verdadeira experiência ao que haviam vivido.

Por outro lado, a mãe de todas as narrativas, justamente aquela que tem como cerne o próprio ato de contar uma história, a própria possibilidade de resistência de sua potência transmissiva, nos chegou por meio dos cantos homéricos sobre o final da guerra de Troia (Íliada) e seus desdobramentos (Odisseia). Suspeita-se que, assim como são vários cantos, são tantos outros Homeros. Pode-se, contudo, afirmar que se trata do maior exemplo de sobrevivência e transmissão de uma cultura oral e poética entre gerações. Tudo indica que é seu próprio movimento de cantar e recontar essa história que a construiu desde o século VIII antes de Cristo.

Odisseia (HOMERO, 2014) tem um valor especial por ser a história não de uma guerra entre exércitos, mas de um retorno para casa, onde o desafio é lutar pela sobrevivência da memória. A narrativa sobre o retorno ao íntimo do lar começa por trazer falas de outras pessoas sobre o personagem principal Odisseu, como a de seu filho Telêmaco, que almeja ser reconhecido perante os outros como filho do herói. Quando já é Odisseu mesmo que assume o lugar do narrador e encantador dos ouvintes, ele conta as peripécias pelas quais passou para que pudesse ocupar esse lugar. É no canto XII que ele conta o episódio da passagem pelo canto das sereias. Para narrar esse canto, deve ter ele mesmo travado uma batalha com o mais perigoso e subterrâneo que habita a dimensão da poesia e do musical.

O encontro com as sereias foi consequência final de outros dois encontros com uma voz feminina tão irresistível, quanto mortífera. Antes de partir à ilha das Sirenas, Odisseu havia realizado uma viagem ao mundo dos mortos, ao Hades, e lá teve notícias de um passado longínquo através da voz de sua finada mãe. Era grande a preocupação com o destino de Odisseu, ao mesmo tempo em que ela lhe contava todos os lamentos pelo destino de sua família. Essa voz dolorosa toca bastante o coração de Odisseu, que fica tentado a agarrar a alma da mãe em suas mãos. Por um momento, ele deseja permanecer para sempre no Hades, agarrado com carinho à alma de sua mãe. Isso é interdito pela própria, que se esquivava dessa captura. Ele consegue retornar do mundo dos mortos. Segue, então, de volta para a casa da

feiticeira “Circe belos-cachos, fera deusa de humana voz” (HOMERO, 2014, p.325). Ao feitiço desta mulher, jamais homem algum havia resistido, até que Odisseu, o ícone máximo da resistência, não foi por ela encantado. Não apenas por meio de suas drogas, é verdade. Odisseu, como também um ícone do novo homem racional lutando contra a antiga tradição dos deuses obscuros, só seria sugestionável pela razão. As palavras de sua agora amante Circe passam a ser suas guias maiores. Circe lhe falou sobre o caminho de Hades, para ali triunfar uma vez sobre vozes do passado e do futuro, e em seguida, assim lhe revela os temores que estavam no seu caminho de volta aos braços de sua esposa em Ítaca:

Agora ouve como te digo, e o próprio deus te lembrará.
Primeiro alcançarás as Sirenas, elas que a todos
os homens enfeitiçam, todo que as alcançar.
Aquele que se chegar na ignorância e escutar o som
das Sirenas, para ele mulher e crianças pequenas não mais
aparecerão nem rejubilarão com seu retorno à casa,
pois as Sirenas com canto agudo o enfeitiçam,
sentadas no prado, tendo ao redor monte de putrefatos,
ossos de varões e suas peles ressequidas.
Passa ao largo e tampa os ouvidos dos companheiros
com amolecida cera melosa, para que nenhum
outro as ouça; mas tu mesmo, se quiseres, ouve
após te prenderem as mãos e os pés na nau veloz,
reto no mastro, e nele se amarrarem os cabos,
para que te deleites com a voz das duas Sirenas.
Se suplicares aos companheiros que te soltem,
que eles com ainda mais laços te prendam (HOMERO, 2014, p 350-351).

Conta-se, então, que, quando se aproximaram da erma ilha, o vento abrandou e as arrepiantes cantoras surgiram com seus cantos belíssimos e fulminantes. Odisseu, siderado por tanta beleza e pelo abismo daquele canto sedutor, suplica para que seus companheiros soltem os laços que o prendem. Por sorte, os marujos estavam todos com os ouvidos tapados e, assim, conseguem partir dali e continuar a saga de um retorno ao idílico e longínquo lar. Segundo o ensaio de Oliveira (2008), a estratégia do canto sirênico era ofertar a Odisseu uma lembrança justamente de suas aventuras até ali. Poderia Odisseu abandonar sua esperança de um porvir distante em prol de uma imagem especular que a ele se oferecia como lugar metafórico da interrupção de sua narrativa? E, para nós, não seria essa também uma questão que aflige ao analisante, quando este se depara em análise com o estupor do traumático ante o desafio de atravessar a sua fantasia mais originária?

Talvez isso tenha uma representatividade no seio dos processos que constituem o próprio sujeito, narrador, portanto, portador da palavra. Seria o canto das sereias, como Oliveira (2008) compreende em seu ensaio, a encenação de uma “passagem por um canto primeiro e inefável e a aceitação de sua perda em favor do acesso a um canto segundo e já

agora transformado nas palavras de um conto?” (OLIVEIRA, 2008, p.27). Tudo indica que a palavra fica enodada à voz como a articulação inescapável da força e do sentido que movem a história da subjetivação de cada um. Tem a palavra, portanto, uma eterna dívida com a situação originária que a constitui mediante uma primeira travessia pelo canto. Um canto primordial ao qual temos que nos despedir para emergir como sujeitos e como, posteriormente, nostálgicos, amantes de um novo canto.

Como, ainda, diferenciar este canto unário e o segundo canto que faz trilha sonora, bateria de significantes no melodrama do sujeito? A que está relacionado esse dito primeiro canto senão a uma dimensão real da voz? E, dessa forma, ele pode estar muito mais próximo do silêncio inefável do que da própria melodia-rítmica que se apela à música. Em um sentido freudiano, esse real da voz pode ser, na verdade, a indiferenciação primária entre o *lust ich* (eu-prazer) e a realidade. Evocação do polo alucinatório do desejo, antes mesmo de uma ligação, uma fixação, originária de um representante à pulsão.

Essa nova interpretação parte de uma conhecida releitura escrita por Kafka do mítico encontro com as sereias. A versão kafkiana inverte as coordenadas do conto e se chama *O silêncio das sereias* (KAFKA, [1917]2014). Para o escritor, existe uma arma ainda mais letal do que o canto das sereias e esta é o seu silêncio. Se Odisseu a elas escapou isto se deve ao ter acreditado ter ouvido um canto, quando, na verdade, das habitantes da erma ilha apenas emanavam um terrível silêncio. Ou seja, o canto das sereias já seria um anteparo fantasístico de Odisseu ao se deparar com o real traumático do silêncio mortífero. A pertinência dessa reinterpretação permite ao psicanalista Vivès (2012) diferenciar a pura pulsão da voz originária do canto propriamente dito; pois “a lenda nos mostra como o canto (misto de voz e fala) permite a calar a voz” (VIVÈS, 2012, p.83). Sendo assim, o que uma cantora permite, ao fazer seu canto entoar uma cadeia de sons e sentidos subordinados à lei da linguagem e ao fazer pulsar uma alternância rítmica da presença/ausência é justamente criar o inaudível da voz. A voz, como expressão de um desejo absoluto e aglutinador do Outro, desaparece e reaparece nos volteios e melismas do canto, ao mesmo tempo subordinado e desafiador dos limites articulatórios da fala.

Existe, então, a possibilidade de deslocar o perigo das sereias do campo sonoro ao campo escópico, como Freud sempre optou por problematizar o pulsional. Conforme demonstra a seguinte passagem kafkiana:

Odisseu, porém, não ouviu seu silêncio, por assim dizer; acreditou que cantassem e que só ele estivesse a salvo de ouvi-las; com um olhar fugaz, observou primeiro o movimento de seus pescoços, o respirar fundo, os olhos cheios de lágrimas, a boca

semiaberta, e acreditou que fizessem parte das árias soando inaudíveis ao seu redor. Mas logo tudo isso resvalou por seus olhos voltados para o longe; as sereias verdadeiramente desapareceram, e, justo quando estava mais próximo delas, ele já nem mais sabia de sua existência. Elas, por sua vez, mais belas do que nunca, esticavam-se e giravam o corpo, deixando os cabelos horripilantes soprar livres ao vento e alongando as garras na rocha; não queriam mais seduzir, mas somente apanhar ainda, pelo máximo de tempo possível, o brilho que refletia dos grandes olhos de Odisseu (KAFKA, [1917]2014, p.616).

As dimensões do som e da imagem articulam-se aqui. Buscamos, desde os estudos sobre as afasias (FREUD, [1891]2013), compreender uma associação infralinguística na metapsicologia chamada de imagem sonora ou acústica. O som é um fenômeno que compõe um complexo associativo tal como a imagem, pois em sua dimensão puramente sonora ele não é dividido como um significante. O som, em si, é como uma cor, uma apreensão totalizante que se dá de uma vez.

Com Freud ([1895]1996) podemos pensar que, se existe uma dimensão originária da voz ela não é agradável; estando ela ligada ao grito de dor e de exteriorização, apela ao surgimento do campo da alteridade e, portanto, denota o furo da homeostase mítica do que é interno. Vivès (2012) também aponta para uma interessante aproximação entre o surgimento do canto das sereias e o grunhido de um ciclope. As sereias receberam suas asas mediante um grito de desespero em apelo aos deuses quando foram raptadas ao reino dos mortos por Hades. A voz das sereias é, tal como um grito, algo do sonoro que não foi ou não pode ser dialetizado numa relação articulatória do significante/significado. Nesse sentido, podemos continuar a destacar esse fragmento excessivo do pulsional da voz além e aquém da palavra. O canto, por sua vez, como uma mediação rítmica da voz e da fala é o campo em que se vela e desvela esse encontro originário e constituinte.

Em um célebre artigo chamado *Jacques Lacan e a voz*, Miller ([1989]2013) assinala que Lacan sempre separou os objetos pulsionais freudianos das notações do significante/significado que compõem a estrutura linguística. Por isso, ele utiliza o termo “objeto *a*”, para não o confundir com um elemento da linguagem. Os objetos pulsionais seriam aqueles que, na clínica, se manifestam ao sujeito desde uma exterioridade radical. E questiona, então, como esse sujeito lacaniano que será definido por uma relação entre significantes pode estar referido ao objeto à parte da estrutura?

Para tentar resolver esse problema, Lacan precisa incluir novos objetos pulsionais, a saber, o olhar e a voz. No seminário 11, Lacan ([1964]2008) apresenta um modelo de “esquize”, que visa a subverter uma relação especular que materializa a imagem a partir do próprio corpo que lhe suporta. Existiria uma cisão entre o olhar e órgão da vista para demonstrar que o desejo vai além, ou melhor, rompe com a função biológica que sustentaria a

sua fruição. Nesse sentido, Miller ([1989]2013) nos convida a trazer essa esquizo para o campo da voz, separando-a como objeto da pulsão do registro sonoro, sendo ela, essencialmente, uma função a-fônica. É a este paradoxo que a versão a-fônica das sereias em Kafka ([1917]2014) nos expõe também, pois o que Lacan parece apontar sobre a voz como objeto da pulsão não está no mesmo nível de algo da entonação da voz. A dimensão rítmica e melódica da voz, a sua linguística da entonação, está totalmente do lado da linguagem e de suas possibilidades de fazer sentido, mesmo no pré-verbal. Entretanto, isso que é da pulsão invocante pode indicar algo de um excesso residual que, mesmo no sonoro ou no silêncio, pode sobreviver fora totalmente do sentido. Segundo Miller ([1989]2013), a voz pode ser “tudo que, do significante, não concorre para o efeito de significação” (MILLER, [1989]2013, p. 6). Portanto, a voz que acalanta, que fiska e humaniza o *infans* não é, ela mesma, a voz enquanto objeto da pulsão.

Para Vivès (2012), a busca da voz como objeto ocorrerá a partir de um *ponto surdo*. O tempo lógico da constituição psíquica não se completa sem o esquecimento do timbre originário da voz do Outro. Certa surdez é necessária ao relance do circuito pulsional, assim como certa cegueira é fundamental para o recalque da cena primária. De acordo com Miller ([1989]2013), a música, especialmente cantada, não poderia ser considerada como a exemplificação da voz sendo objeto da pulsão, mas como a forma pela qual se doma a pulsão. Assim como o quadro ou o cinema domam o objeto-olhar, nós fazemos e ouvimos música para esquecer o que merece ser chamado de voz como objeto *a*. Ou seja, não se trata, na música, de um operar com o objeto voz, mas fazer o luto de sua separação. Acontece também que a psicose e suas alucinações verbais demonstram que essa separação do objeto voz, mediada pela castração, merece mesmo é uma comemoração. Catão e Vivès (2011) parafraseiam Winnicott ([1971]1975) para afirmar que é na voz do outro que a criança primeiramente se escuta. Portanto, se, conforme Winnicott ([1971]1975), uma parte do rosto materno deveria permanecer numa zona indiscernível, uma parte da voz também deve permanecer esquecida.

Na brincadeira do *Fort!Da!*, o netinho de Freud ([1920]2010) elabora a ausência da mãe representando-a no carretel. Simultaneamente, ele mesmo conquista um lugar na linguagem, agenciando-se no jogo rítmico. A criança de um ano e meio empresta ao movimento de desaparecimento e reencontro de seu brinquedo a contínua emissão vocal do “o-o-o-o”, traduzido pela mãe do garoto como *Fort*, o “lá” alemão. A partir do ritmo binário mais simples, a criança canta a saudade, não perdendo seu próprio eu no desaparecimento do

objeto. Nas palavras de Assoun (1999) “é ouvindo-se ritmar seu jogo de esconde-esconde que a criança mantém seu sentimento de existir e povoa sua solidão” (ASSOUN, 1999, p.66).

A música não deixaria de nos remontar ao luto (e à nostalgia – do grego *nostós*, que significa regresso a *casa*, e *álgos*, que significa dor) pela perda da voz materna. No entanto, a elaboração desse luto, mediada pelo ritmo musical, não se dá pela via da rememoração. De acordo com Didier-Weill (1999), “o impacto da música não é rememorar, e sim comemorar o tempo mítico desse começo absoluto pelo qual um ‘real’, tendo se submetido ao significante, adveio como essa primeira coisa humana” (DIDIER-WEILL, 1999, p.16). Para o autor ora citado, a música é a melhor expressão do que Lacan chamou de extimidade. Na música, especialmente por meio da dança, o corpo dá lugar íntimo ao que era absolutamente exterior na origem. No movimento de se lançar a uma dança, há uma resposta de sujeito a algo que lhe afetou na exterioridade; assim, tomando a causa da movência para si, inclui-se na lei do ritmo.

Ainda segundo o autor, diante da emoção de uma canção, pensamos escutá-la, mas depois descobrimos que é ela, na verdade, que nos ouve. Há um receptor íntimo que recebe o apelo musical e convoca um circuito pulsional que responde a este apelo por um desejo de se fazer ouvir também. Deve existir uma identificação primordial que faz a criança no lugar de Outro ser capaz de se interrogar pelo desejo de sujeito. Para isso, supõe-se uma travessia na qual a criança emerge como sujeito supondo que há um Outro disposto a se regozijar de seus significantes. Assim como Odisseu, ao pensar que escuta a música das Sereias passa a ser ele mesmo escutado, de forma invertida, na música que se antepara aos olhos lacrimejantes que o convocam ao abismo.

5.2 O perigo da música

O perigo do canto das sereias é reatualizado na história do pensamento ocidental. Dificilmente, encontraremos alguém que seja realmente indiferente à música. Se não são amantes, demonstrarão publicamente sua rejeição. Não apenas Freud, mas diversos outros pensadores não gostavam ou demonstraram cautela com a música. Liberman (2010), biógrafo do músico e analisante de Freud, Gustav Mahler, lembra-nos que Engels “costumava fugir da catedral ao ouvir o som do órgão para não se deixar comover pela voluptuosidade e pelo encantamento da música” (LIBERMAN, 2010, p.21). Ainda segundo Liberman (2010), Tomas Mann tratava a música como meio supremo para produzir entusiasmo, mas considerava indispensável que a literatura lhe precedesse; ou seja, o mundo não pode ir

adiante se a música estiver sozinha, pois, de tal maneira, ela é perigosa. Para Freud ([1914]1996a), a música estaria entre as artes que provocam uma perplexidade intelectual, a qual ele não considerava ser uma condição necessária a todas as artes. Em suas palavras:

[...] as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência, a pintura. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito. Onde não consigo fazer isso, como, por exemplo, na música, sou incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber porque sou afetado e o que é que afeta (FREUD, [1914]1996a, p.217).

No momento mesmo em que Freud ([1914]1996a) declara seu apreço pelas obras de arte introduzindo sua interpretação sobre a estátua de Michelangelo, ele justifica sua refração à música salientando o quanto essa arte resiste à racionalização. Todavia, a sua suposta amusia não impediu a valorização do objeto sonoro na constituição psíquica (LECOURT, 1997), nem a concepção de que a invenção técnica da psicanálise – onde se privilegia, acima de tudo, a experiência sonora – constitui, também, um tratamento da ritmicidade. Por outro lado, atentar para a resistência de Freud à música pode nos reenviar ao lugar em que este situou a psicanálise em face de suas antinomias fundamentais, a saber, o pulsar e o sentido.

O fato é que Freud não pôde ser um amante da música como foi um amante da palavra. Freud dedicou-se, em sua vida, a conceber como o *logos* realiza seu advento no homem e a descobrir uma semântica no sofrimento neurótico. Parecia-lhe contraditório que, após constatar uma lógica no que a ciência da época denegava, convidando seus pacientes a moverem suas moções pulsionais através de palavras, pudesse se permitir dar vazão ao furor e à sedução do sonoro. A obra de Freud, porém, à revelia de suas preferências artísticas, faz-nos perceber que o inconsciente teria algo do elemento musical em sua constituição. Por isso mesmo, ao se apropriar também de uma dinâmica temporal, repetitiva, a análise visa a recuperar uma rítmica da fala que facilite o surgimento de um testemunho sobre a experiência rítmica do inconsciente. Onde o *Isso* era pura reciprocidade sonora, ruídos, polifonias, cacofonias, há de advir a palavra. Podemos dizer que o ato freudiano é ir além do ato de tapar o ouvido, como Ulisses fez diante do canto das sereias, pois ao invés de um apassivamento resistente ao apelo das pulsões, Freud deseja conquistá-lo pelo trabalho analítico que se compõe pela transferência – o móbil das pulsões – da palavra e seu silêncio, a rememoração e o esquecimento, assim capturando um lugar para a verdade sobre nós mesmos.

Freud frequentou as óperas de Viena e durante sua vida foi influenciado por, no mínimo, dois autores que colocaram a música em um lugar importante de suas obras. Um deles foi o amigo escritor e músico Romain Roland. Em suas correspondências, Freud ([1930]1996) foi apresentado à hipótese de um sentimento oceânico de pertencimento ao mundo, ao qual poderíamos dizer que somos transportados pela música. Mas, para Freud ([1930]1996), o sentimento oceânico reiteraria o infantil no humano, transportando-o ao momento em que o desamparo primordial é soldado pelo encontro com o maternal. Essa é uma ideia de Freud ([1930]1996) que continuará reverberando no futuro: o sublime tem origem no mais rudimentar das moções pulsionais. A suposta universalidade de um sentimento oceânico, posta à prova nas experiências místicas e o no prazer musical, teriam sua verdadeira origem na tentativa do regresso ao estado de fusão ao laço materno.

Freud não queria ver, no sentimento oceânico, uma indicação de uma inevitável tendência originária do humano ao religioso ou ao transcendental, mas insistia em incluí-lo na perspectiva da história do indivíduo. Acreditamos que esse apego à história se deve também à herança da obra do neurologista darwiniano Hughlings Jackson em seu modo de pensar. O que é da ordem do musical em Jackson ([1884]2003) compõe um processo de formação da hierarquia psíquica, que parte da linguagem emocional primitiva, afeita ao musical, em direção à linguagem proposicional da fala. Vamos nos deter, então, nessa possível interlocução da psicanálise com a neurologia dinâmica de Jackson e de seu outro discípulo, além de Freud, que foi Sacks (2007). Depois, voltaremos às repercussões posteriores do diálogo de Freud com Romain Roland.

5.3 A musicalidade como linguagem primitiva: a influência de Hughlings Jackson

Freud foi um dos proeminentes seguidores da escola de neurologia dinâmica, na qual temos Hughlings Jackson como pioneiro e Oliver Sacks como último grande representante. Muitos, então, negligenciam a importância de Jackson, neurologista inglês que desenvolveu uma teoria evolucionista singular e que influenciou decisivamente a criação da psicanálise. Freud ([1891]2013), a respeito de Jackson, afirma: “este pesquisador de cujas ideias eu parto em quase todos os comentários precedentes para com sua ajuda questionar a teoria localizacionista dos distúrbios de linguagem” (FREUD, [1891]2013, p.85).

Se as ideias de Stuart Mill ([1843]1979) deram pistas para introduzir a noção de representante-coisa, Jackson ([1884]2003) concedeu bases lógicas para a teorização da gênese do funcionamento psíquico. Ele desenvolveu a ideia de que a linguagem se organiza em

diferentes níveis no processo de sua aquisição, e com as perdas regulares de habilidade linguística seriam sempre os níveis mais organizados e refinados os primeiros a se exaurir, enquanto os níveis mais primitivos e indiferenciados permaneceriam por mais tempo. A teoria de Jackson ([1884]2003) dilui a importância das áreas cerebrais para a fala em prol da valorização de uma teoria funcional acerca de modos concomitantes de processos. Existiriam não apenas centros motores e sensoriais, mas uma hierarquia entre centros “superiores”, “médios” e “inferiores”. De acordo com Kurcgant (2002), todos esses centros se configuravam como verdadeiras “máquinas sensório-motoras”. O que as diferencia é que as superiores são cada vez mais numerosas e complexas, enquanto as inferiores vão ao sentido oposto, assumindo funções diminutas, gerais e mais simples.

O primeiro centro a se desenvolver foi o sensório-acústico, sendo seguido pelo motor, e só depois pelo visual, e por último, o gráfico. Sendo, então, os traços mnésicos do som a base que daria suporte a todo desenvolvimento e que mantém em dependência todos os outros centros. Isto foi confirmado pelas pesquisas em vida intrauterina e neo-natal, pois hoje se sabe que não só o ouvido é o primeiro órgão dos sentidos a se formar como também, a criança muito cedo aprende a reconhecer e já demonstra sinais emotivos a partir do que escuta da voz materna.

Em 1871, Jackson já havia sugerido que crianças afásicas poderiam não apenas continuar a cantar, como a musicalidade, de forma geral, poderia ser acentuada nelas. Isso porque, de acordo com a hierarquia evolucionária, o psiquismo se constrói não apenas a partir de aquisições, mas também a partir de inibições de funções que foram importantes em determinado momento da história do sujeito (SACKS, 2007). A musicalidade que floresce em pacientes afásicos, os restos de linguagem e o *dejà raconté* as quais Freud ([1914]1996b) se atenta, apontam para a ocorrência de um tipo de reminiscência. Trata-se de uma sensação de reminiscência que ocorre a partir de uma duplicação da consciência. A musicalidade, os restos de linguagem e as sensações *dejà vu* exercem seu papel em um hemisfério não dominante, que foram adormecidos durante a história do sujeito, dando lugar às habilidades verbais proposicionais. Esse lugar adormecido, inibido pela complexificação da linguagem, repleto de resquícios, Jackson ([1884]2003) chama de linguagem emocional.

Sacks (2007), em sua obra *Alucinações musicais*, comenta casos em que pacientes afásicos recuperaram capacidades linguísticas mediante uma transformação no cérebro cuja chave é a musicalidade. Trata-se de um processo de desinibição que permite a liberação da linguagem emocional, conforme Jackson ([1884]2003) denominou o nível primitivo de aquisição da linguagem. Revela-se como conquista anterior à linguagem proposicional, que,

de acordo com hipóteses jacksonianas sobre a involução funcional, sempre seria a primeira a se perder. Essas aproximações da musicalidade com a linguagem emocional e primitiva denotam um processo de desinibição de algo que estava desde sempre atuante ou conhecido de alguma forma pelo sujeito. A irreprimível força da música nos lança do desafio que foi para a linguagem submeter o homem ao verbal aos limites do dizer.

Apesar do debate nas neurociências sobre a existência ou não de uma área cortical primitiva que compartilhe as bases da musicalidade e da linguagem, o caminho de Freud e da neurologia dinâmica sempre foi de pensar em termos de sobreposições. Apontar os momentos em que os papéis de dominante e dominado são alterados revela algo sobre a história dessa relação, da construção dessa hierarquia no psiquismo, ou seja, quando a fala incorporou o canto.

A musicalidade, para Sacks (2007), poderia (re)instaurar condições para a fala introduzindo o sujeito em uma condição essencial para a sua aquisição: a interatividade vocal e musical na relação com o outro, seus gestos, ritmos e prosódia. Trata-se da reatualização de um modo de interatividade semelhante ao que crianças pequenas nutrem com a linguagem musical das mães. No entanto, a música não veicula uma comunicação de sentimentos e pensamentos propositais do ouvinte ou cantante como a fala. Ela pode instaurar emoções ou ser escolhida quando os sentimentos já estiverem na expectativa do sujeito. Nesse sentido, a música é que escuta o sujeito, de maneira que entrar na órbita da música é entrar na órbita de Outra linguagem. O poder da musicalidade seria justamente esse pelo qual se entra em um circuito da alteridade. Esse é um aspecto que faz se sentir vivo e parte da comunidade dos falantes. A linguagem arrasta o sujeito de si mesmo. Enquanto a fala proposicional pode ofuscar isso, precisando de formações do inconsciente para dessa origem outra lembrar, a música revela com toda força.

Importante assinalar que a fala, em si, não está apartada da musicalidade. Ela não é pura diacronia, sucessão ordenada de palavras. Há vários elementos de musicalidade presentes na fala, como: inflexões, entonações, andamento, ritmo e “melodia” (SACKS, 2007). A música veicula repetições que podem seduzir as atividades patológicas do cérebro, transformando-as a partir de uma repetição não patológica. Então, será mesmo que essa potência do musical, como o romantismo fez acreditar, seria mesmo uma forma de dizer a verdade mais íntima, mais original, para além do verbal? Ou será que não dizendo nada de si mesma, e mesmo que não se trate de um paraíso originário antes da fala, a música pode, na verdade, nos remeter ao passo zero da conquista simbólica? Parece-nos que, ao não fixar uma representação, a música tem a própria matéria pela qual toda representação é possível.

Na teoria da representação de Freud ([1891]2013), há um vínculo indissociável entre uma imagem sonora da palavra com a imagem visual do objeto; resumidamente: a palavra e a coisa. Contudo, esclarece-se que essa coisa não é o que está no mundo externo. O objeto se torna uma coisa na própria rede de associações psíquicas. O laço entre a palavra e a coisa depende, então, de uma reiteração constante que o trabalho psíquico encontra sob a forma de uma repetição. A musicalidade, nesse sentido, não teria a ver propriamente com a composição da representação-palavra ou com a representação-coisa, mas com a forma pela qual se estabelece um laço entre eles; onde entra em jogo uma lei mais original da ritmicidade.

A linguagem emocional de Jackson ([1884]2003) aparenta-se como uma configuração de base para Freud pensar a existência do inconsciente. Acontece que essa linguagem, para o neurologista inglês, não era intencional. Ele mesmo a chamou de automática. Até aquele momento, Freud ([1891]2013) já sabia que o sujeito era descentrado a partir de uma linguagem inconsciente, mas ainda estava por ocorrer a descoberta crucial para o advento da psicanálise. A grande descoberta de Freud foi que as leis da ritmicidade, da repetição que associam as representações, passam da órbita da linguagem estranha ao sujeito, para fazer circuito nele mesmo. Isso não se dá, entretanto, sem o papel exercido pela qualidade das experiências com o próximo, que compõe a primazia do Outro na vida do sujeito.

Agora que fomos além da mera desconsideração de Freud pela música, percorrendo sua influência no lastro de sua teoria sobre o psiquismo, podemos entender sua vontade de superar o musical. Entretanto, essa problematização, que começa antes de Freud e tem um horizonte além dele na psicanálise, pode ser reassumida especialmente nas contribuições de Jacques Lacan e de seu discípulo Alain Didier-Weill. É nessa direção que partiremos adiante.

5.4 Da protolinguagem à nota azul: o samba ainda vai nascer

Podemos supor que a cautela de Freud em relação à música, demonstrada ao seu amigo Romain Roland, permanece como uma resposta, uma crítica mais radical, ao surgimento do Romantismo. É a partir desse movimento historicamente posto no outro lado da moeda com o Iluminismo, que a música passa a ser fantasiada como o lugar da verdade que só os afetos puros poderiam exprimir. De acordo com Žižek (2008), é o próprio estatuto ontológico da música que se modifica no Romantismo. Antes, a música exercia

resignadamente o papel de ser um transporte de uma mensagem da fala e, agora, ela mesma passa a portar uma mensagem mais profunda, justamente aquela que não pode ser expressa em palavra. Não por acaso gostamos de dizer que é a música que fala quando faltam as palavras.

A idealização da música não deixou imune mesmo grandes pensadores das Luzes, como Rousseau ([1781]1978) e Darwin ([1859]1985). A partir deles, surge a hipótese de uma linguagem das origens tecidas com paixão e musicalidade e, assim, a fala teria advindo do canto. Com suporte na teoria de Darwin ([1859]1985), surge o segmento da linguística comparativa que busca encontrar relações entre a linguagem humana e formas rudimentares dela em outras espécies. A principal guinada da linguística comparativa darwiniana foi em direção à hipótese de uma protolinguagem, uma linguagem primitiva incipiente de onde também partiu a fala humana. Estabelece-se a partir daí uma relação entre os modos sonoros de interação entre primatas e os gestos vocais de bebês ainda desprovidos da fala. Na história evolutiva da linguagem, a capacidade humana de imitar sons e de reconhecê-los seria um modo primitivo de expressão do que hoje conhecemos como prosódia. Portanto, para a corrente darwinista, seria como se a linguagem tivesse evoluído a partir de uma musicalidade primitiva.

No caso de Rousseau ([1781]1978), a música também é o que de há de mais primário, apresentando-se como uma língua ideal. Rousseau ([1781]1978) pode ter escrito a melhor versão da hipótese sobre a afinidade original entre a música e a palavra no *Ensaio sobre a origem das línguas: no qual se fala da melodia e da imitação musical*, no qual ele também expõe o mito de uma língua primitiva que daria origem à fala. Em um mundo em que imperava apenas a necessidade de proteção contra o frio, de sobrevivência contra as intempéries, o homem aprendeu a função do gesto e da voz – embora, essa voz ainda fosse aquela do sinal, do grito. A fala passou a existir desde que o homem reconheceu seu semelhante como um ser sensível e na medida em que começou a passar mais tempo ao lado dele. É interessante saber que, com isso, o autor justifica que as línguas latinas se tornem as mais sedutoras, pois, oriundas das condições ambientais mais amenas, são filhas do prazer e não da necessidade imperiosa de sobrevivência.

Assim, as necessidades são responsáveis pelos primeiros gestos, enquanto as paixões fazem surgir as primeiras vozes (ROUSSEAU, [1781]1978). Isso porque a primeira língua não era de modo algum raciocinada e metódica, mas cheia de vivacidade e figuração. Ao passo que os homens estiveram mais próximos e onde a força, a fome e a sede já não eram tão cruciais, a origem da linguagem se confundiu com os imperativos morais e suas paixões.

Tal perspectiva é muito próxima da posição freudiana que elege o desamparo inicial como a fonte de todos os motivos morais (FREUD, [1895]1996). Para Rousseau ([1781]1978), o amor, assim como dizem que foi o inventor do desenho, pôde também inventar a palavra. Entretanto, o amor não se satisfazendo com a palavra buscou outras formas mais vivas de se exprimir. Procurando algo entre a fala e o gesto, o que ele descobriu de melhor para figurar suas paixões, seus queixumes e seus medos foi a melodia. Assim, a primeira língua teve que ser cantante, apaixonada e figurativa.

Langer (1971), uma expoente neo-kantiana americana, também escreveu sobre as origens da linguagem e sua função comunicativa, emergindo de uma forma musical. Seu pensamento reúne aspectos do biologismo americano, mas sustenta a especulação de Darwin e de Rousseau. Embora os aparelhos vocais e auditivos do homem sejam os únicos a reunir vários pré-requisitos genéticos para a linguagem, como a vocalização uniforme e variável, a tendência à expressão oral responsiva, a audição epicrítica (capaz de diferenciar sons) e o controle aprimorado de vocalização, acredita-se que isso não garantiria algo mais do que a linguagem imitativa se não fosse o desenvolvimento de outra função decisiva. Para Langer (1971), a formação da linguagem, o caráter simbólico que assume e a função nominativa são decorrentes da constituição das imagens. Das imagens e da tendência de seus processos de formação serem fundidos, surge o crucial conceito de representação.

A autora se aproxima, em alguns pontos, de Freud. O conceito de representação, em Freud ([1891]2013), está inicialmente assentado no fato de que um estímulo periférico sempre teria um correspondente no sistema nervoso central. Entretanto, um estímulo proximal tanto pode estar referido a um periférico quanto a um outro proximal, ou mesmo referido a um feixe de outros estímulos proximais. Não há, portanto, uma projeção ponto a ponto, do corpo no cérebro, afinal, como dirá Langer (1971), as imagens se fundem. Segundo a autora, famílias inteiras de imagens podem substituir qualquer outra. O que isso teria a ver com a produção do símbolo sonoro primitivo? Langer (1971) supõe que a fala seja a consequência de um desenvolvimento pré-histórico da rememoração da dança festiva. A dança deixa seus passos e gestos vocais inscritos no psiquismo superexcitado dos participantes. Sua lembrança exigirá menos esforço e menos tempo para produzir elementos vocais referentes. A autora cita a criança que canta a canção “*pirulito que bate bate*” sem estar relacionada a nenhum traço mnésico de um pirulito, mas tentando reviver a experiência com o brinquedo. A imagem que Langer (1971) aborda, realmente, assimila-se ao traço mnésico de Freud em alguns pontos. Freud ([1923]2011) dizia “a palavra é, afinal, o resto mnemônico da palavra ouvida” (FREUD, [1923]2011, p.25). Para Langer (1971), “a imagem é o efeito mágico do padrão

sonoro quando este é entoado fora da dança” (LANGER, 1971, p. 54). Em outros termos, a imagem é catalisadora da transformação da música em palavra.

Dentro de uma linha interpretativa, Freud, como filho das luzes, apesar de não tocar diretamente sobre a questão das origens do símbolo e muito menos sobre sua relação com a musicalidade, filia-se à tradição dos pensadores como Darwin, Rousseau e Langer, que descrevem uma passagem do pré-linguístico (elementos puramente sonoros como a voz, o grito) à fala. Freud, entretanto, também rompe com essa tradição em um ponto bem preciso: a protolinguagem musical é apenas uma fantasia de que a música dos afetos é portadora de uma verdade íntima e fundamental. Freud vai apostar no caráter enganoso dos afetos, à medida que eles estão subordinados à lei do *a posteriori*. Não seria uma visão absolutamente romântica supor ainda um paraíso originário musical, como uma experiência mais próxima da verdade mais íntima do sujeito, enquanto a palavra corresponde ao desencanto?

Alguns neurocientistas atuais acreditam que o inconsciente uma vez redescoberto é o terreno das emoções. Em Damásio (2012), por exemplo, há uma releitura do *Projeto* de Freud ([1895]1996) com a hipótese que correlaciona o emocional ao inconsciente. Seria juntamente contra isso que Lacan se insurge para defender o que para ele é o verdadeiro legado freudiano; pois, ao contrário, para Lacan ([1962-1963]2005), a angústia é o único afeto que não mente. Lacan filia-se a Hegel, Heidegger e Levi-Strauss e tende a pensar a relação entre música e linguagem a partir do negativo. Levi-Strauss situa essa posição da seguinte forma:

Sem dúvida a música também fala; mas isso não pode ser senão em razão de sua relação negativa com a língua e porque, se separando dela, a música conservou a impressão profunda de sua estrutura formal e de sua função semiótica: não haveria música sem linguagem que lhe preexistia e da qual continua a depender. [...] A música é a linguagem menos o sentido (LEVI-STRAUSS, 1971 citado por VIVÈS, 2015, p.94).

Consideramos então que, para Lacan, a ideia de uma protolinguagem musical seria como admitir que há um paraíso perdido na linguagem. Quando Lacan ([1953]1998) retira de um ignorado recôndito a noção do *Nachträglich* freudiano, o efeito sujeito criado não consiste em um vir do nada como no criacionismo cristão, mas em uma modalidade de origem que cria seu próprio nada, pela ruptura e seus restos. Talvez, por isso mesmo, a noção de *lalangue* esteja assentada não sobre a harmonia da relação primordial entre mãe e bebê, mas sobre o mal-entendido.

A música, entretanto, longe de nos fazer regressar a um estado homeostático de indiferenciação com o objeto, pode ser ela mesma um exemplo de como a pulsão é sem

essência, desnaturada de um único sentido preciso de natureza. Para Safatle (2006), a pulsão não promove um retorno à natureza, apenas se por natureza entendemos como o lugar de uma doação de sentido sobre nossa identidade mais fundamental. A pulsão recupera um sentido de natureza que é, na verdade, aquilo que resiste à nomeação e à representação unívoca, como Freud ([1891]2013) mesmo nos apontava. É então que, de acordo com Safatle (2006), a pulsão é aquilo que nos confronta, não com a possibilidade de uma harmonia originária, ou uma indiferenciação ante ao objeto, mas com a potência disruptiva de uma experiência de não-identidade.

Didier-Weill (2014), por sua vez, tem na proposição de uma nota azul a referência a um ponto virtual a que pulsão invocante pode convocar o sujeito do inconsciente a ir *em direção a*. A nota azul não aponta meramente para um passado harmonioso, ou à reiteração do mesmo, ela é a chave para o porvir, para o retorno a um caminho do ritmo uma vez abandonado em prol da fixação do recalque. O recalque a serviço da lógica do princípio do prazer buscava estancar o devir humano, fazê-lo esquecer de sua origem na indeterminação. Mas, a nota azul aponta, novamente, para esse devir do desejo, para o além do prazer de se redescobrir habitado por uma estranheza. É ali onde ele pode se sentir mais em casa, ao sentir que a música não é estranha à sua própria estranheza, à sua própria não-identidade, fundamental.

Talvez seja como sentir saudade de casa estando em uma terra estranha e, ao mesmo tempo, não querer voltar. Porque o único lar possível para o sujeito do desejo é aquele que ele ainda não habitou. Tal aspecto seria o que moveu a profícua criação musical dos negros na escravidão. O *blues* americano e o samba brasileiro são filhos de uma esperançosa nostalgia. Didier-Weill (1999) mesmo se inspirou no *blues* para falar sobre a nota azul, a música que, para os escravos, permitiu uma passagem da alegria e da esperança por meio de uma nota triste. O prazer musical é, então, essencialmente, como a alegria de estar triste e a esperança de ter saudade. Foi ninguém menos que Roberto Carlos quem soube nos traduzir isso em canção, ali, na música *Outra vez*, ele canta: “você é a saudade que eu gosto de ter”. De modo que essa tristeza não é desoladora, é estrategicamente fantasiada, montada como anteparo ao real. Assim também nos ensinou Odisseu ao apelar à fantasia de ouvir a música ante o silêncio desolador das sereias (KAFKA, [1917]2014).

Caetano Veloso condensa, na poesia cantada de *Desde que o samba é samba*, uma versão brasileira desse ponto virtual na música, por onde somos convocados por essa nota azul que faz o sujeito do inconsciente ser filho do porvir, concernido em uma obra que ainda vai nascer:

A tristeza é senhora
Desde que o samba é samba é assim
A lágrima clara sobre a pele escura
A noite e a chuva que cai lá fora
Solidão apavora
Tudo demorando em ser tão ruim
Mas alguma coisa acontece
No quando agora em mim
Cantando eu mando a tristeza embora
O samba ainda vai nascer
O samba ainda não chegou
O samba não vai morrer
Veja o dia ainda não raiou
O samba é pai do prazer
O samba é filho da dor
O grande poder transformador (CAETANO VELOSO)

Com isso, a relação entre a palavra e a música pode ser assim compreendida pela psicanálise: a palavra está sujeita à lei do *a posteriori*, ela sempre remete ao passado que deixa atrás de si; a tudo aquilo que ela precisou transcrever. Mas, a música não aponta para a origem como uma memória tradutiva; ela tem o próprio instante simultâneo em que a anterioridade se articula com a posteridade. Por possuir a origem em si, estando à margem do dia que ainda vai nascer, e tendo, contudo, já desabitado a noite, lança o sujeito na travessia de sua subjetivação.

6 POSLÚDIO

Em nosso percurso, buscamos, inicialmente, revisitar obras que anteciparam importantes aportes da metapsicologia freudiana. Ali, encontramos um Freud, desde já, interessado na problemática da relação do sonoro com o psiquismo. Sabemos que a clínica freudiana é o lugar, por excelência, do encontro com a voz e com a palavra. Além disso, foi no campo da representação da voz e da palavra que a metapsicologia se destacou das teorias localizacionistas e mecanicistas. Neste trabalho, apontamos que a representação cava um lugar não nas células, mas na dinâmica temporal, no ritmo dos encontros com outro ser de linguagem.

Apesar da correlação metapsicológica apresentada, tivemos alguns desafios. O primeiro grande desafio que enfrentamos teve a ver com o estatuto metapsicológico da voz. Freud ([1891]2013) deixou posto que a cisão metapsicológica fundamental seria entre uma ordem da coisa como imagem e a ordem da palavra. Então, era preciso encarar que, na falta de uma tematização específica da voz, ela teria que ser situada em relação a essas duas ordens fundamentais. Era contundente que a voz, sendo sonora, não poderia ser reduzida somente à palavra. Foi preciso destacar que a palavra retira da coisa a imagem acústica ou sonora, que era um elemento nocional da voz com o qual Freud ([1891]2013) trabalhava. No entanto, entre a imagem acústica e a palavra, na delimitação do texto sobre as afasias, o que aparece é uma correlação psicológica. Para uma fundamentação metapsicológica, ou seja, para que possa ser implicada, mesmo que *a posteriori*, nas formações do inconsciente, tivemos que pensar como a voz poderia compor o circuito da representação. Isso pode ensejar, posteriormente, ao aprofundamento de uma linha de trabalho que demonstre como a constituição do psiquismo, em Freud, parte do imaginário em direção ao simbólico.

Há uma ligação milenar entre a noção de representação e a de imagem, desde a concepção de que a representação seria uma re-aparição da coisa externa na mente (WINOGRAD, 1998). Todavia, algo nos chamou atenção: Freud ([1891]2013) critica seus adversários localizacionistas justamente por pensarem a associação dos traços mnésicos sob o paradigma da projeção, quer dizer, como uma correspondência, ponto a ponto, entre o aparecimento do objeto e sua apreensão. A fim de contrapor esse modelo, foi para a metáfora do alfabeto/poema que ele se dirigiu. Se Freud tão cedo pensou o modo de representar psiquicamente regido por uma lei poética, sentimo-nos encorajados a prosseguir com a pesquisa sobre a implicação da voz na metapsicologia.

Sobre a palavra, este trabalho a abordou enquanto descentrada de si mesma, ou seja, constituída por elementos sensíveis de onde retiraria sua pulsão e sua possibilidade de ligação por meio da voz; elementos esses que, também, não são totalmente transliterados na palavra. A origem do eu, a primeira organização psíquica, revelou-se como o agenciamento de uma ligação da dimensão inconsciente, da representação-coisa com a consciência, emergindo na representação-palavra. Tal aspecto é correlato da simbolização primordial que, em nosso trabalho, foi pensada em dois momentos, no segundo e no terceiro capítulo, nos quais se destaca o papel do ritmo como mediador simbólico entre a voz e a palavra.

No *Projeto*, Freud ([1895]1996) recompôs a cisão metapsicológica fundamental entre a alucinação primária e, novamente, a palavra. E o desafio, novamente, foi encontrar o lugar da voz. A alucinação primária é outro nome para o processo imagético. Todavia, nessa obra, o que nos é inédito é a valorização da função do próximo. Segundo Freud ([1895]1996), esse primeiro próximo é, ao mesmo tempo, o primeiro objeto de satisfação, o primeiro objeto hostil e a única fonte de sobrevivência para o pequeno humano. Então, o próximo é tanto aquele que fornece condições para a saída do circuito alucinatorio, sendo um suporte da realidade, como também, aquele que inscreve marcas, como na primeira experiência de satisfação, sem as quais a própria construção alucinatoria não seria possível. O mesmo próximo funda as condições para alucinar e para falar. O desdobramento dessas ideias poderia desembocar em uma importante discussão clínica que, infelizmente, não pôde ser aqui realizada. Enquanto o objeto é o campo aberto ao infinito, para Freud ([1891]2013), a palavra é o lugar da finitude. Como o analista pode situar na transferência o móbil do infinito ao finito, pois desse lugar infinito ele é olhado pelo analisando, que é convocado a depositar algo de si, ritmicamente, na finitude das palavras?

No prosseguimento de nossa trajetória, Freud ([1895]1996) concedeu mais um grande aporte para pensar a função da voz. Entre a alucinação primária e a palavra, existe um ato originário que deve partir do próprio sujeito: o grito. A passagem do grito visceral à experiência com o contínuo e descontínuo musical da voz materna permite a conquista de um sim primordial. Esse sim representa a instauração da função invocante que se acrescenta à necessidade. A palavra, então, passa a ser um rearranjo da inscrição psíquica da experiência de satisfação, que não seria possível, se antes ela não passasse por um circuito alucinatorio primário. Essa modalidade de representar o objeto psiquicamente, quando na ausência dele na realidade, é um suporte do desprendimento simbólico da ordem natural.

Apresentamos uma concepção freudiana de simbolização que se arrima, inicialmente, na inscrição de um puro signo da percepção (o grito) em forma de uma

qualidade afetiva do objeto no psiquismo, que tomamos como representação-coisa. Essa primeira qualificação do objeto, por ser também afetiva, encontra barreiras no princípio do prazer, regido pela tendência ao rebaixamento das tensões. Então, para conservar os caminhos da satisfação, o psiquismo precisa recorrer a uma memória que se estratifica seguindo princípios temporais. Posta sobre a marca indestrutível da coisa, que não pode ser reencontrada pelos caminhos que foram facilitados na experiência do corpo-próprio, a estratificação da memória é a inclusão de uma erótica do tempo (MILLER, 2000).

A representação psíquica, então, pode ser pensada como suscetível a um tipo especial de percepção temporal, chamada de período. Freud ([1924]1996) mesmo pensou o período como sinônimo de ritmo. A noção de ritmo se assentou sobre a percepção de uma ausência-presença do objeto. Na verdade, percebemos que, através do ritmo, nem o lugar da ausência nem da presença poderiam ser pensados como uma totalidade isolada. O intervalo musical demonstra que o ritmo é afirmação de uma presença, sob um fundo de ausência, um silêncio que precisa ser mantido como condição imprescindível para o ressoar da nota musical. É também no silêncio que o bebê é coagido a construir uma representação do objeto. Por isso, a palavra ficará para sempre com uma dívida para com a alucinação primária do seio, da voz, do rosto, dos traços mnêmicos do próximo acolhedor. A palavra vai se fiar, como indicamos, no grito e, depois, na imitação do outro, resultante de sua identificação mais primordial. Articulação que pôde apenas ser apontada.

Foi no terceiro capítulo onde se desenvolveu o segundo momento crucial da simbolização; aquela que é propriamente seu termo definitivo. Uma simbolização que se arrima sobre a negação primordial é expressa não nos períodos, mas no ritmo do *Fort!Da!* Algo que poderia ter sido abordado e que pode ensejar-se em possíveis trabalhos posteriores é a relação entre a imitação e o *Fort!Da!*, pois a imitação, sendo correlata de uma captura identificatória, arrasta uma presença do outro para junto do eu. O que recai sobre a representação da ausência no ritmo *Fort!Da!* é, portanto, resultado da manutenção, no âmago do eu, de uma indestrutível presença da alteridade.

Em Didier-Weill (1997), percebemos que o indelével traço do não, da negação primordial, é a transformação de uma inconsistência, de uma inexistência em uma ausência. Essa alteridade cavada em si mesmo que resiste à falta da mãe também deve servir, no segundo momento, no tempo da lei simbólica, para resistir à presença impropéria dela. Essa presença traumática de um significante que vem da experiência primeva com a alteridade foi abordada em Laplanche (1988) e em Didier-Weill (1997), respectivamente, como a incidência originária de um enigma e de uma sideração.

O significante enigmático e o significante siderante surgiram como instauradores da questão originária: como responder ao desejo do Outro? O recalque originário é uma operação que convoca ao enigma e ao tempo de sideração, esta que pode ser compreendida, na obra de Didier-Weill (2012), como uma fascinação ou um tempo de estupor que antecede uma resposta. Em Laplanche (1988), o componente erótico heteromórfico do adulto faz enigma para a criança e também para ele. Nesse sentido, indicamos que o enigma convocava a simbolização por via de uma interpretação, da produção de um sentido. Ele é, portanto, uma via ética de subjetivação ligada à primazia do Outro. O significante siderante, por sua vez, apontava para duas saídas. Uma via é a de continuar petrificado pela convocação; quando, por exemplo, Adão não conseguiu responder ao chamado da voz de Deus: Onde estás? A outra via, conforme abordou Freud ([1905]1996c) em sua obra *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, é a possibilidade de sair do estupor do instante da sideração do trauma através do riso. O sujeito, então, tem a possibilidade de partir para uma via estética de subjetivação. Um possível desdobramento, para o qual este trabalho apenas pode apontar, é que a simbolização, ou seja, o acordo originário com a lei, via palavra, com as suas relações de sentido e seu compromisso ético, defronta-se com um resto não simbolizável da voz, que Freud ([1923]2011) chamou de supereu. As relações da palavra com a voz do supereu poderiam ter sido tematizadas, mas ficaram ainda por serem elaboradas. Por outro lado, este trabalho apostou no resto da voz que permanece na simbolização pela via estética, especificamente, na música.

Outro desafio deste trabalho foi compreender o papel do recalque originário. Podemos concluir que o recalque não equivale à lei simbólica, mas que sua instauração precisa de alguns compassos para ser útil à simbolização. O recalque precisa de uma dinâmica rítmica e, por esse motivo, Freud ([1915]2010b) o decompõe em recalque originário, recalque secundário e retorno do recalcado. O que foi ligado ou rompido em um primeiro instante precisa ser corroborado pelo seguinte. Assim, o que é decisivo é o modo como o sujeito responde ao enigma e à sideração do recalque.

A voz materna revelou-se como uma via de entrada no ritmo simbólico, mas a música constitui uma via de retorno que recupera a ligação com o Outro que antecede o recalque. Sua importância é revelar como a conquista mais decisiva de nossa humanização, que advém pela voz e pelo ritmo na pré-infância, é esquecida pelo recalque. Esse esquecimento, que também é um silenciamento do tempo do Outro, revelou-se, contudo, crucial para a abertura do tempo do sujeito.

As considerações no nosso quarto capítulo foram tecidas para indicar uma fiação da musicalidade com a constituição psíquica, pois, da música, veio esse elemento fascinante que captura o infante pela melodia e pelo ritmo e o embarca na odisseia de sua própria subjetivação. Em nossa tradição ocidental, desenvolveu-se certa impenetrabilidade da música ao campo do *logos*. Isso nos remete à narrativa da passagem de Odisseu pelo canto das sereias e a como ele precisou passar e sobreviver ao encanto da voz para advir na palavra, ou seja, no conto que abriga suas memórias. Essa modalidade de entendimento da constituição da palavra pela superação de um estado original musical também foi tematizada, nesse capítulo, no intuito de localizar algumas influências e interlocuções da posição racionalista de Freud em relação à música.

Nossa posição, todavia, pediu licença para apostar na versão kafkiana da passagem pelas Sereias. Depreendeu-se dali que a música pode fazer anteparo ao abismo que a imagem siderante das sereias convoca. Dissemos, no início, que a voz comporia com a imagem, o circuito das associações do objeto. Então, agora, encontramos com Miller ([1989]2013) e Vivès (2012), que nos indicaram que a música, na verdade, existe para domar a voz e fazer esquecer sua pregnância. Fechamos com a bela ilustração conceitual da nota azul de Didier-Weill (2014), pois ela nos fez perceber como o ritmo musical retira sua força da aposta no porvir, enviando-nos para a nossa verdadeira pátria, a saber, para o lugar de alteridade de onde emergimos como sujeitos.

Acreditamos, ainda, que o conceito lacaniano de alíngua é um destino possível para tantas interrogações deste trabalho. Talvez esta pesquisa seja importante para, futuramente, compreender os substratos freudianos dessa noção. No entanto, não tematizamos alíngua por entendermos que ele também compreende um processo de transformações teóricas intrínsecas ao percurso de Lacan, cuja tematização dependeria de nos atermos dedicadamente a elas. Embora, muitas das ideias do presente trabalho sejam de inspiração lacaniana, decidimos utilizá-las a serviço da compreensão da metapsicologia freudiana.

Nesse instante, devemos chegar a um termo. Assim como demonstramos que a palavra não encerra a voz, acreditamos que as ideias deste trabalho produziram seus próprios resquícios. As suas fendas, em parte, foram aqui apontadas, mas ainda há muitas outras que não desejamos silenciar. Abrimos algumas questões que percorrem mais de um século na disciplina psicanalítica e deverão continuar motivando inquietações. Entretanto, acreditamos ser possível conceder, pelo menos para algumas daquelas que motivaram a nossa escrita, agora, um pequeno descanso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ALOUCHE, J. **Letra a letra**: transcrever, traduzir, transliterar. Companhia de Freud, Rio de Janeiro. 2005.
- ANZIEU, D. **O Eu-pele**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.
- ARRIVÉ, M. **Linguística e psicanálise**: Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan e outros. São Paulo: EDUSP, 1994.
- ASSOUN, P. **Metapsicologia freudiana**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- _____. **O olhar e a voz**: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.
- BENJAMIN, W. Experiência e Pobreza. In: _____. **Obras escolhidas**, vol. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 114-119.
- BERGSON, H. **Matéria e memória** (1896). São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BEZERRA JR, B. **Projeto para uma psicologia científica**: Freud e as neurociências. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- BÍBLIA. **Salmos, 119, 62**, Bíblia Sagrada.
- BOLOGNA, C. Voz (verbete). In: BOLOGNA, C. **Enciclopédia Einaudi**, vol.11, oral/escrito argumentação. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.
- BUSNEL, M. A sensorialidade do feto e do recém-nascido. In: Encontro Brasileiro para o estudo do psiquismo pré e perinatal, 1999, São Paulo. **Anais**. São Paulo: Associação Brasileira para o Estudo do Psiquismo Pré e Perinatal (ABREP) e Casa do Psicólogo, 2002, p. 13-30.
- BUTLER, J. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- CAMPOS, E. Representação psíquica e teoria da linguagem nos textos iniciais freudianos: um estudo da monografia sobre as afasias. **Paidéia**. 2010, v. 20, n.45, p.105-115. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-863X2010000100013>>. Acesso em: 24 set. 2016.
- CARLOS, R. Outra vez. Intérprete: Roberto Carlos. In: _____. **Roberto Carlos – 1977**. São Paulo: Discos CBS, 1977. 1 CD. Faixa 11.
- CATÃO, I. **O bebê nasce pela boca**: voz, sujeito e clínica do autismo. São Paulo: Instituto Langage, 2009.

CATÃO, I.; VIVÈS, J. Sobre a escolha do sujeito autista: voz e autismo. **Estudos de Psicanálise**. Belo Horizonte, n. 36, p. 83-92, dez. 2011. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372011000300007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 12 jul. 2017.

CHAVES, E. Tradução: a cabeça de Medusa (Sigmund Freud, 1940/1922). **Clínica & Cultura** v.II, n.II, p. 91-93, jul-dez 2013.

COSTA, J. O mito psicanalítico do desamparo. **Revista Agora**, vol. 3, n. 1, Rio de Janeiro, 2000, p. 25-4.

CREO, L. Os bebês choram para lhe dar medo. **El país**, ago. de 2015. Disponível em <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/14/ciencia/1436890006_110134.html>. Acesso em: 29 de set. 2016.

DAMÁSIO, A. **O erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies** (1859). Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

DENIS, A. Temporality and modes of language. **International Journal of Psychoanalysis**, n.76, p.1109-1118, 1995.

DIDIER-WEILL, A. Acordar, despertar II. In: **Dimensões do despertar na psicanálise e na cultura**. MAURANO, D; NERI, H.; JORGE, M. (Orgs). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Corpo Freudiano Seção Rio de Janeiro, 2011.

_____. **Freud-Einstein**: maio de 1933. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2013.

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

_____. **Nota azul**: Freud, Lacan e a arte. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

_____. **Os três tempos da lei**: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

_____. Quando o que não cessa de se escrever cessa de não se escrever. **Revista de Psicologia**, Fortaleza, v. 3 n. 2, p. 9-14, jul./dez. 2012.

DUNKER, C. **A psicose na criança**: tempo, linguagem e sujeito. São Paulo: Zagodoni, 2013.

_____. A repetição em Darwin e Freud. In: FINGERMANN, D. (Org). **Os paradoxos da repetição**. São Paulo, Annablume, 2014. p.131-162.

FLETCHER, J. The Letter in the unconscious: the enigmatic signifier in Jean Laplanche. In: FLETCHER, J.; STANTON, M. (orgs). **Jean Laplanche**: seduction, translation, and the drives. Londres: ICA, 1992.

FREUD, S. A dinâmica da transferência (1912). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. XII. p. 107-119.

_____. A interpretação dos sonhos (1900). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. IV-. p. 11-735.

_____. A negação (1925). In: **Obras completas, volume 16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.275-282.

_____. A repressão (1915). In: **Obras completas, volume 12: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. p. 82-98.

_____. Além do princípio do prazer (1920). In: **Obras completas, volume 14: História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 161-239.

_____. Algumas considerações para um estudo comparativo das paralisias motoras orgânicas e histéricas (1893). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. I. p.197- 216.

_____. As pulsões e seus destinos (1915). In: **Obras Incompletas de Sigmund Freud**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. Vol.2. p. 15-69.

_____. Carta 52 (1896). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol.I. p.281-287.

_____. Fausse Reconnaissance (Dejá raconté) no tratamento psicanalítico (1914). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. Vol. XIII. p. 203-212.

_____. Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico (1911). In: **Obras psicológicas de Sigmund Freud: escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2004. Vol. I. p. 63-77.

_____. Fragmento da análise de um Caso de Histeria (1905). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. V. VII. p.13-116.

_____. Histeria (1888). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. I. p.77-96.

_____. História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”) (1918). In: **Obras completas, volume 14: História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 11-160.

_____. Introdução ao Narcisismo (1914). In: **Obras completas, volume 12**: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 13-50.

_____. Lettre du 06 Décembre 1896 (1896). In: **La naissance de la psychanalyse. Lettres à Wilhelm Fliess. Notes et plans**. Paris: PUF, 1956/2002, pp. 153-160.

_____. O estranho (1919). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. XVII. p. 233-274.

_____. O eu e o id (1923). In: **Obras completas, volume 16**: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.13-74.

_____. O inconsciente (1915). In: **Obras completas, volume 12**: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. p. 99-150.

_____. O mal-estar na civilização (1930). In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. XXI. p. 65-148.

_____. O Moisés de Michelangelo (1914). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. Vol. XIII. p. 213-241.

_____. O problema econômico do masoquismo (1924). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. XIX. p. 174-188.

_____. Os chistes e sua relação com o inconsciente (1905). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. Vol. VIII.

_____. Projeto para uma psicologia científica (1895). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol.I. p. 333-454.

_____. Sobre a concepção das afasias: um estudo crítico (1891). In: **Obras Incompletas de Sigmund Freud**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. Vol.1.

_____. Totem e Tabu (1913). In: **Obras completas, volume 11**: Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914). São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 13-244.

_____. Três ensaios sobre a sexualidade (1905). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. Vol. VII. p. 119-311.

_____. Uma nota sobre o bloco mágico (1925). In: **Obras psicológicas de Sigmund Freud**: escritos sobre a psicologia do inconsciente. Rio de Janeiro: Imago, 2007. Vol. III. p. 135-144.

FREUD, S.; BREUER, J. Estudos sobre a histeria (1893-1895). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. II.

GABBI JR, O. **Sentido, racionalidade e referência**. Campinas: Unicamp, 1994.

_____. Sobre a concepção da Afasia e da Histeria: notas sobre a anatomia e linguagem nos primórdios da teoria freudiana. In: PRADO JR, B. (Org). **Filosofia da psicanálise**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

GALEANO, E. **As palavras andantes**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

GARCIA-ROZA, L. **Introdução à metapsicologia freudiana, vol. 1**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

GOUVÊA, G; FREIRE, R.; DUNKER, C. Sanção em fonoaudiologia: um modelo de organização dos sintomas de linguagem. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, vol. 53, n.1, Campinas: Unicamp, p. 7-25, 2011.

HARRIS, S. The number of the beast. Intérprete: Iron Maiden. In: MAIDEN, I. **The number of the beast**. EUA: EMI, Harvest (North America), 1982. 1 CD. Faixa 5.

HYPOLITE, J. Comentário falado sobre a Verneinung de Freud. In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 893-902.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

JACKSON, J. Evolução e dissolução do sistema nervoso (1884). **Rev. latinoam. psicopatol. fundam.**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 154-164, mar. 2003. Disponível em <http://www.psicopatologiafundamental.org/uploads/files/revistas/volume06/n1/evolucao_e_dissolucao_do_sistema_nervoso.pdf>. Acesso em 11 de julho de 2017.

JERUSALINSKY, A. **Psicanálise do autismo**. São Paulo: Instituto Langage, 2012.

KAFKA, F. O silêncio das sereias (1917). In: **Odisseia**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 615-616.

KANT, I. **Crítica da razão pura** (1781). São Paulo: Nova Cultural, 1996.

KEHL, M. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo, 2009.

KUPERMANN, D. **Presença sensível: cuidado e criação na clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

KURCGANT, D. **A influência de Herbert Spencer (1820-1903) na concepção de John Hughlings Jackson (1835-1911) sobre o sistema nervoso e a epilepsia**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Ciência, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

LACAN, J. O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica (1949). In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 96-103.

_____. Função e campo da fala e da linguagem (1953). In: _____. **Escritos** (1901-1981). Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 238-324.

_____. **O Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise** (1954-1955). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. **O Seminário, livro 3: as psicoses** (1955-1956). Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

_____. **O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise** (1959-1960). Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

_____. **O Seminário, livro 10: a angústia** (1962-1963). Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise** (1964). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **O Seminário, livro 24: l'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre** (1976-77). Inédito.

_____. O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada (1945). In _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.197- 213. p. 197-213.

_____. Posição do Inconsciente (1960). In _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.843-864. p. 843-864.

LANGER, S. **Ensaio filosófico**. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

LAPLANCHE, J. **Teoria da sedução generalizada**. Porto Alegre, Artes médicas, 1988.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAZNIK, M. **A voz da sereia: o autismo e os impasses na constituição do sujeito**. Salvador: Ágalma, 2004.

LECOURT, E. **Freud e o universo sonoro: o tique-taque do desejo**. Goiânia: Editora da UFG, 1997.

LIBERMAN, A. **Gustav Mahler: um coração angustiado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

LOFFREDO, A. Em busca do referente, às voltas com a polissemia dos sonhos: a questão em Freud, Stuart Mill e Lacan. **Psicol. USP**, São Paulo ,v. 10, n. 1, p. 169-197, 1999 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641999000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 12 de jul. de 2017.

MILLER, J. **A erótica do tempo**. Rio de Janeiro: EBP – Rio de Janeiro, 2000.

_____. Jacques Lacan e a voz (1989). **Opção lacaniana on-line**, n. 11, ano IV Julho. 2013. Disponível em <http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_11/voz.pdf>. Acesso em 12 de jul. de 2017.

MILNER, J. O amor da língua. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

MANNONI, O. Um Mallarmé para os analistas. In: **Um espanto tão intenso**: a vergonha, o riso, a morte. Rio de Janeiro: Campus, 1992.

MALLARMÉ, S. Crise do verso. **Inimigo Rumor**, São Paulo, n. 20, p. 151-164, 2008. Trad. Ana de Alencar.

MARTINS, K. **Sertão e melancolia**: espaços e fronteiras. Curitiba: Appris, 2014.

MEZAN, R. **Figuras da teoria psicanalítica**. São Paulo: Edusp; Editora Escuta, 1995.

NASCIMENTO, M; BRANT, F. A feminina voz do cantor. Intérprete: Milton Nascimento. In: NASCIMENTO, M. **Pietá**. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 2002. 1 CD. Faixa 1.

NATTIEZ, J. Rítmica/métrica. In: **Enciclopédia Einaudi**, vol.3. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p.298-330.

OLIVEIRA, L. **Do canto e do silêncio das sereias**: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin. São Paulo: Educ, 2008.

POMMIER, G. **A neurose infantil da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

QUARENTA minutos antes do Nada, o primeiro Fla-Flu. **O Globo**, 7 de jul. de 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/esportes/quarenta-minutos-antes-do-nada-primeiro-fla-flu-5412982>>. Acesso em 30 de jul. 2017.

ROSSI, E. Posfácio. In: FREUD, S. Sobre a concepção das afasias: um estudo crítico. In: **Obras Incompletas de Sigmund Freud**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. Vol.1. p. 151-166.

ROUDINESCO, E. **Sigmund Freud na sua época e em nosso tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

ROUSSEAU, J. Ensaio sobre a origem das línguas (1781). In: **Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultura, 1978, p.157-199.

ROUSSILLON, R. **A dependência primitiva e a homossexualidade primária**. [s.n.]. 2003.

SACKS, O. **Alucinações musicais**: relatos sobre a música e o cérebro. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAFATLE, V. Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage. In: RIVERA, T.; SAFATLE, V. (orgs). **Sobre arte e psicanálise**. São Paulo: Escuta, 2006. p. 163-196.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral** (1916). São Paulo: Editora Cultrix, 2008.

STUART MILL, J. Sistema de lógica dedutiva e indutiva (1843). In: **Coleção Os Pensadores**. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 81-257.

VASSE, D. **O umbigo e a voz: psicanálise de duas crianças**. São Paulo: Edições Loyola, 1977.

VELOSO, C. Desde que o samba é samba. Intérpretes: Caetano Veloso e Gilberto Gil. In: VELOSO, C.; GIL, G. **Tropicália 2**. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1993. 1 CD. Faixa 12.

_____. Língua. Intérprete: Caetano Veloso. In: _____. **Velô**. Rio de Janeiro: PolyGram, 1984. 1 CD. Faixa 11.

VELOSO, C.; WISNICK, J. Big Bang Bang. Intérprete: Caetano Veloso. In: _____. **Onçotô**. São Paulo: Tratore, 2005. 1 CD. Faixa 6.

VIVÈS, J. A melo-mania ou a voz objeto de paixões. In: MALISLKA, M. (Org.). **A voz na psicanálise: suas incidências na constituição do sujeito, na clínica e na cultura**. Curitiba: Juruá, 2015.

_____. A voz da clínica psicanalítica: desdobramentos. **Youtube**, 27 de agosto de 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rPXBHqTY_ts>. Acesso em: 12 de jul. de 2017.

_____. **A voz na clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Contra Capa/Corpo Freudiano Seção Rio de Janeiro, 2012.

WINNICOTT, D. **O brincar e a realidade** (1971). Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WINOGRAD, M. **Genealogia do sujeito freudiano**. Porto Alegre: Artmed, 1998.

WISNIK, J. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Repetição poética, repetição musical. In: FINGERMAN, D. (Org.). **Os paradoxos da repetição**. São Paulo: Annablume, 2014.

ZIZEK, S. **A visão em paralaxe**. São Paulo: Boitempo, 2008.