UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

INSTITUTO DE PSICOLOGIA

TIAGO SANCHES NOGUEIRA

A canção de si:

A música como instrumento de intervenção na clínica do traumático

São Paulo

2019

Tiago Sanches Nogueira

A canção de si:

A música como instrumento de intervenção na clínica do traumático

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Área de Concentração: Psicologia Clínica

Orientador: Profa. Dra. Miriam Debieux Rosa

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação na publicação
Biblioteca Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Nogueira, Tiago Sanches
A canção de si: A música como instrumento de intervenção na clínica do traumático / Tiago Sanches Nogueira; orientadora Miriam Debieux Rosa. -- São Paulo, 2019.
337 f.
Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica) -- Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2019.

1. Psicanálise. 2. Trauma. 3. Música. 4. Semiótica da Canção. 5. Tragédia Grega. I. Rosa, Miriam Debieux, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Nogueira, T. S.

Título: A canção de si: A música como instrumento de intervenção na clínica do traumático

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Psicologia

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____Assinatura:_____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____Assinatura:_____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____Assinatura:_____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____Assinatura:_____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____Assinatura:_____

A vó Ione, “sujeito-música”.
(*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Meus mais sinceros agradecimentos:

A Miriam Debieux Rosa, pelo acolhimento e o carinho desde o início de nossa parceria, bem como a confiança em meu trabalho que me possibilitou a descoberta de novos mundos no interior da psicanálise.

À Jean-Michel Vivès, un ami venu de l'autre côté des mers que la vie m' a apporté. L'accueil que j'ai reçu à Nice, ainsi que les points précis de la relation de ma musique et de mes textes avec la tragédie, m'a placé sur des chemins décisifs. De plus, être accueilli par le plus brésilien des français m'a donné l'impression d' être chez moi.

A Luiz Tatit, samurai da música brasileira, que em sua imensa generosidade, recebeu-me com paciência para que eu pudesse compreender um pouco mais sobre sua bela "semiótica da canção". Sua doce, delicada e musical forma de falar, faz de Tatit um *passador* nato, um transmissor daquilo que está para além das palavras.

A Christian Dunker, aquele que sempre admirei não apenas por tudo que representa para nossa formação, mas também por sua generosidade, sua empolgação, sua paixão pelo saber. Esse sim pratica aquilo que Alain Didier-Weill chamou de "sujeito-suposto-saber-que-há-sujeito"!

A Ines Loureiro pela leitura atenta que, logo de cara, já me encaminhou para o estudo do conceito de "mediação" no campo da psicanálise. Mais ainda, seu livro o *Carvalho e o Pinheiro...* marca minha formação, pois sua leitura me fez apostar num estilo de escrita.

A Ivan Estevão, pelas preciosas contribuições no laboratório de Psicanálise, Sociedade e Política e por ter aceito o convite de "me ler".

Aos colegas do Laboratório de Psicanálise, Sociedade e Política da USP.

Ao grupo Veredas: Psicanálise e Imigração – grupo que realiza um belíssimo trabalho clínico que tive a felicidade de conhecer nesta empreitada.

Aos amigos: Ana Gebrim, Kamila Fahs, Catarina Pires Carneiro, Tereza Meirelles, Cynthia Romão, Sofia Silveira Chavez, Jacques Soihet, Alberto Rodrigues Silva, Gabriel Binkowski, Gabriela Medeiros, Paula Thais Pereira, Pedro Seicman, Nadia Berriel, Joana Sampaio Primo – admiráveis companheiros que me ensinaram que a psicanálise no *front* exige coragem, criatividade e conhecimento.

A querida Julia Campos Florez, minha parceira de oficina que, na diversidade dos encontros, me ajudou a fazer a "Coisa" acontecer!!

Aos profissionais da Casa do Migrante que permitiram o início de nossa oficina de canção na instituição.

Aos profissionais do CRAI (Centro de Atendimento e Referência ao Imigrante), por fazer daquele lugar também um centro de acolhimento.

A Maurice Grevisse, “sujeito-música”, que permitiu que nossa oficina fluísse tal como a música flui de seu corpo!

A Tiago Salis e Sávia Cordeiro, por nos ajudar a realizar a oficina “canção de si” no CRAI.

Aos parceiros de contrabanda: Ricardo Goldenberg, Maria Letícia Oliveira Reis, Du Moreira, Viviane Venosa, Ana Galletti, Silvia Cavalcanti, Luiz Fernando Botto, Lua Santos Souza, Priscila Venosa, Juliana Venezian, Malena Laureti, João Hadad, Natália Areias, João Felipe Domiciano, Fabiana Sampaio Pellicciari, Priscila Frehse, Daniela Quevedo e Ricardo Pacheco.... A psicanálise vive!

A Rinaldo Voltolini pelo “nada” resolvido...

A Rô: duas letrinhas que significam tudo.

A minha querida família por estar junto comigo neste importante momento de meu percurso.

A Alê, pelo infinito, *encore*.

A CAPES pelo financiamento da pesquisa.

Onde a tese dobra a curva do sentido, a música vigora:
A escrita e sua trilha sonora

Tristeza do Zé
Zé Miguel Wisnik / Luiz Tatit

Metáfora
Gilberto Gil

Perfeição
Legião Urbana

Quem me levará sou eu
Dominguinhos

Tudo eu te dou
Maurício Pereira

Ode to family
The Cranberries

Velha roupa colorida
Belchior

Felicidade
Luiz Tatit

Vida Loka parte 2
Racionais Mcs

Ma ville est malade
Massilia Sound System

Humain à l'eau
Stromae

Augusta, Angélica, Consolação
Tom Zé

Respeita Januário
Luiz Gonzaga

Oração ao tempo
Caetano Veloso

Aline
Christophe

Common Uncommunicability
Os mulheres negras

RESUMO

Nogueira, T. S. (2019). A canção de si: A música como instrumento de intervenção na clínica do traumático. Tese (doutorado), Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

A presente tese tem como objetivo compreender o modo como a experiência musical pode contribuir, em termos de tratamento, para a chamada clínica do traumático – campo que exige modelos de intervenções clínicas não convencionais que possibilitem a criação de condições de alterações simbólico-subjetivas, sociais e políticas no sujeito acometido pelo trauma. Seguindo a hipótese de que o choque provocado por um acontecimento violento tem o poder de exilar o sujeito do circuito da pulsão invocante, discutiremos a contribuição que uma oficina de composição de canções tem a oferecer para a transformação desse impacto traumático em narrativa. A partir da constatação de que a subtaneidade desse inesperado produz um fenômeno típico – o silenciamento do sujeito –, constatamos que nosso dispositivo de intervenção possa vir a possibilitar aos sujeitos afetados por experiências de violência e de desenraizamento, o compartilhamento e a reintegração de suas partes exiladas no momento do traumatismo. Nesse sentido, a narrativa da própria história que vira letra de canção e, posteriormente, um canto de lamento coletivo, faz existir um Outro para o qual a palavra violenta, que transborda a narrativa, possa ser endereçada.

Palavras-chave: Psicanálise; Trauma; Música; Semiótica da Canção; Tragédia Grega

ABSTRACT

Nogueira, T. S. (2019). The self-song: The music as instrument of intervention in the trauma clinic. Tese (doutorado), Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

This study aims to understand how a musical experience can contribute, in terms of treatment, to a trauma clinic - field that requires models of unconventional clinical interventions that enable the creation of conditions of symbolic-subjective, social and political changes in the subject affected by trauma. Following the hypothesis that the shock provoked by a violent event has the power to exile the subject from the invoking drive circuit, we will discuss the contribution that a songwriting workshop has to offer to transform this traumatic impact into narrative. From the realization that the subtaneity of this unexpected produces a typical phenomenon - the subject's silence -, we found that our intervention device could enable the subjects affected by experiences of violence and uprooting, the sharing and reintegration of their exiled parts at the time of trauma. In this sense, the narrative of the story itself, which becomes a lyric and, later, a song of collective lamentation, gives rise to an Other to which the violent word, which overflows from the narrative, can be addressed.

Keywords: Psychoanalysis; Trauma; Music; Semiotics of Song; Greek Tragedy

RÉSUMÉ

Nogueira, T. S. (2019). Le chanson de soi : La musique comme instrument d'intervention dans la clinique du traumatique. Tese (doutorado), Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

La présente thèse vise à comprendre comment l'expérience musicale peut contribuer, en termes de traitement, à la « clinique du traumatique » - un domaine qui nécessite des modèles d'interventions cliniques non conventionnels qui permettent pour le sujet affecté par le trauma, de créer les conditions de changements symbolique-subjectifs, sociaux et politiques . Partant de l'hypothèse que le choc causé par un événement violent a le pouvoir d'exiler le sujet du circuit de la pulsion invoquante, nous discuterons la contribution qu'un atelier de composition de chansons peut offrir à la transformation de cet impact traumatique en récit. En observant que la soudaineté de cet inattendu produit un phénomène typique, lesilence du sujet, nous observons que notre dispositif d'intervention peut permettre aux sujets touchés par des expériences de violence et de déracinement, le partage et la réintégration des parties exilées au moment du traumatisme. En ce sens, le récit de l'histoire elle-même, qui se transforme en paroles dechanson, puis plus tard, un chant de complainte collective, fait exister un Autre à qui le mot violent qui déborde du récit peut s'adresser.

Mots-Clés: Psychanalyse; Trauma; Musique; Sémiotique de la Chanson; Tragédie Grecque.

SUMÁRIO

Iluminura... ou a arte da eloquência:
Três notas confessionais sobre a música e Eu_____ 14

1. Introdução_____ 17

PRIMEIRA PARTE

2. A experiência musical e sua articulação com a clínica psicanalítica_____ 25

2.1. Estado da arte: referências bibliográficas sobre a articulação dos temas experiência musical e psicanálise_____ 32

3. "Eu não lembro": relatos iniciais das oficinas de canção de si_____38

3.1. O desenho de uma hipótese_____ 46

3.2. A semiótica como mediadora entre a música e a psicanálise_____56

3.3. Mediação Terapêutica através das artes_____59

SEGUNDA PARTE

4. O trauma do nascimento do sujeito: uma experiência de exílio? _____67

4.1 Sujeito e Representação na canção "Palanca Negra" _____71

4.2. O nascimento do *parlêtre*_____81

4.2.1 O real como elemento rítmico que não cessa de não ser escutado_____86

4.2.2. A criação do sujeito em nossa oficina_____90

4.2.3. A lógica da Alienação-Separação no trauma do nascimento do sujeito_____97

4.2.4. Confeccionando as bordas do furo_____ 100

4.2.5. O "tu és" como produto: sobre a invocação e a demanda_____ 102

4.2.6. Um percurso sobre a voz e a invocação_____ 105

5. De "Meus Antecedentes" ou uma visita ao atelier interior_____114

5.1 Saber-fazer-aí: sintoma "de" analista_____117

5.2 O canto como antídoto para o "tu és" traumático 131

5.3 Elaborações acerca de uma política de tratamento do trauma sustentada na experiência estética 135

6. O trauma do acontecimento violento: um segundo exílio? 141

6.1. O exílio 143

6.2 Ressonâncias: corpo e voz 149

6.3. Diretrizes para o rompimento do contrato fiduciário violento estabelecido entre Outro e Sujeito 153

6.4. A clínica do traumático 159

6.5. O silêncio do monstro e os efeitos do trauma 162

6.6. A Experiência Traumática em Freud 166

6.7. Coordenadas para a definição de um acontecimento violento 171

6.8. De um Ex grito ao Esgrito 179

6.9. Processando estímulos através da canção 181

6.10. Oficina de canções de si: Estratégia, Tática e Política 196

TERCEIRA PARTE

7. A dramaturgia musical da tragédia grega: Um possível modelo de *Práxis?* 199

7.1 A tragédia e sua estrutura 201

7.2 O *kommós* e a voz enlutada na tragédia grega 206

7.3 Composição das formas métricas no texto trágico 214

7.4 Rumo à um dispositivo de mediação musical 219

7.5 Canções de si: modo de fazer 221

7.6 Operando com as relações de corte e escritura 223

7.7 Estudos sobre a entoação 225

7.8. O funcionamento da oficina 231

7.9. O conceito político de Catarse (*Kátharsis*) no interior de nossa proposta de intervenção_____ 239

7.10 Experiência de compartilhamento e *mimesis*:_____ 241

7.11. A experiência catártica_____ 249

7.12 A *kátharsis* como experiência de clarificação ou esclarecimento_____250

CANÇÕES DE SI: DOIS EXEMPLOS

8. *La Esperanza de los immigrantes*:

uma canção-homenagem à realidade faltosa_____257

8.1 Esperança de trabajo? _____260

8.2 Esperança de um lugar? _____ 261

9. Todos los suenõs soñados_____268

9.1 *O tempo de gravidade do espírito é a realidade do que acontece*

(1º núcleo traumático)_____273

9.2 "como puede evitar lo que vai suceder esse dia" (2º núcleo traumático)_____278

9.3 "Alguna vez te preguntastes yo estuve ahí?" (3º núcleo traumático)_____281

9.4 Significantes recortados_____ 282

9.5 A troca do idioma e sua função_____284

9.6 O retorno de *Peut-on*_____287

10. *Après-coup*: algumas considerações finais_____ 289

Referências Bibliográficas_____ 313

Iluminura... ou a arte da eloquência:
Três notas confessionais sobre a música e Eu[1]

I.

Como a música me afeta? Quando era adolescente li as Confissões de Santo Agostinho e me lembro de ter interrogado o "por quê" e o "para quê" alguém confessa algo. Muito jovem na época, não compreendia uma certa emergência temporal que há no ato de querer confessar. Será essa a única forma de narrar um tipo de experiência que só é possível nomear quando não nos perguntam sobre ela? Ao narrar suas vaidades, seus pecados, sua relação com os prazeres da carne, e outras particularidades de seu percurso, Agostinho nos lega uma bonita reflexão acerca do tempo. Em resposta à pergunta "o que é o tempo", ele diz: "Se ninguém me perguntar eu sei, porém, se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei" (2000, p. 322). Como a música me afeta? Sabia responder até um momento antes de me perguntarem. Tento, portanto, falar a partir da experiência musical e de como ela integra partes minhas que, por algum motivo, quebram-se e requebram-se pela vida. É justamente aí, ao falar desta experiência e de como ela me afeta, que me ponho a confessar. Quando penso em confissão, dois sentidos se destacam: o primeiro é o sentido de confidência. O segundo é o de crime – este um pouco mais difícil para mim. Se tenho algo para confessar é porque fiz alguma coisa errada? Cometi algum ato criminoso que feriu alguém? E quanto aos segredos? Que confidências me seriam dignas de ser narradas e publicadas? Há pelo menos uma que o tempo me pede para contar. Uma confidência que, estranhamente, me soa como algo que faço de errado. Algo que faço de errado ao falar com as pessoas, ao me comunicar. Meu segredo e meu pecado é que gaguejo ao falar. Odeio esse verbo, mesmo depois de tantos anos. Disfluir soa melhor, mesmo tendo descoberto ao longo do caminho que disfluentes todos somos. Ou seja, há diferença entre disfluência e gagueira. Quando está começando a falar, toda criança disflui. Para falar em nome próprio é preciso disfluir, pipocar nas palavras, hesitar, alongar vogais, picotar consoantes. É assim, deixando uma música estranha brotar das palavras, que uma criança aprende a falar em nome próprio. A gagueira, entretanto, é um efeito da tentativa de não gaguejar. Gaguejo justamente quando tento evitar ser o que temporariamente acho que sou. Percebo, depois de muito tempo de reflexão e trabalho pessoal, que a manifestação de minha gagueira (e talvez de outras pessoas que sofrem com a mesma questão) se dá porque me escuto em demasia. Com grande surpresa, constato que minha dificuldade de falar é muito mais um problema de escuta do que de fala, tal como a experiência de falarmos com um delay acionado em nossas vozes. O som reverbera e seu retorno maciço faz com que tenhamos problemas em nos escutar e, consequentemente, em falar. Assim, é situando o problema no campo da própria escuta – escuta que é matéria-prima de meu ganha pão (sou psicanalista e músico) – que o termo experiência musical ganha corpo e é elevado à categoria de conceito.

---

[1] Notas publicadas no livro *Loucos pela música*, publicado em 2018.

[2] Trabalho profícuo que rendeu experiências preciosas, tal como a criação de composições que resultaram em um espetáculo e um disco chamado "Esgritos: Romance de Formação" (2015).

[3] Ver NOGUEIRA, T. S. "Ensaio sobre um infinito: Música e Psicanálise". Editora Zagodoni, 2013.

[4] O músico entrevistado por nós foi André Abujamra.

II.

A "experiência musical" que proponho refere-se à descrição de um tipo de fazer especial: o fazer musical, que em seu ato possibilita a construção de narrativas. Tal constatação nos permite pensar a música não só enquanto produto, mas como um processo capaz de gerar estruturas que vão além de aspectos meramente formais. Pensar a música como uma experiência é tomá-la como um conjunto de práticas que articulam singular e coletivo por intermédio de um fazer que diz respeito tanto às formas de contemplação e de escuta, quanto àquelas que se referem à prática (composição, execução e/ou canto). Nesse sentido, a experiência musical transmite em seu ato uma série de elementos ligados tanto à história da própria música (como por exemplo a estrutura estético-formal de determinado período), quanto à do sujeito que está vivendo esse experimentar. Percebi, intuitivamente, desde muito cedo algo dessa ordem. O intercâmbio entre aspectos singulares de determinado estilo musical e as manifestações de meus afetos durante a execução ou a escuta de determinadas músicas lançava-me em um tipo de experiência intermediária na qual minha dificuldade de falar – minha disfluência – ficava suspensa. O ápice dessa experiência se dava durante o ato de cantar. Surpreendentemente, descobri que cantar me permitia enunciar aquilo que em qualquer outro momento era impossível de dizer. Se, frequentemente, durante a fala cotidiana, eu era acometido por um sofrimento terrível (angústia, ansiedade e todos os tipos de afetos ligados à expectativa), quando cantava me via livre desses mal-estares. O canto me permitia dizer exatamente o que eu queria dizer. Era e ainda é o único momento em que sinto minha fala sendo compreendida como um todo. Sem trocas de palavras (coisa que comumente acontece com quem disflui), sem temer os sons explosivos (sobretudo nas palavras começadas em t, p, q), sem temer o alongamento dos "s" e das vogais. Tudo flui de minha boca como água jorrando da torneira. Entre o dizer e o dito, havia uma música que, milagrosamente, me libertava. Carregada de afeto, ela empurrava para algum lugar o mal-estar que brotava em mim durante conversas, apresentações, falas corriqueiras. Descubro a beleza da estética e constato que ela não está neste mundo por acaso. Se os seres humanos inventaram um jeito de tornar a vida um pouco mais habitável através da arte, achei que sendo músico encontraria um canal de escoamento, uma maneira de cifrar conteúdos íntimos e dolorosos, expressando-os de um modo pleno, no qual não houvesse interrupções automáticas como havia em minha fala normal. Com o estudo do canto, percebo que a voz é como a escrita sobre o papel branco que, naturalmente, nos serve como veículo da imagem do corpo. Ela é materialidade fônica da garganta que imprime textura oriunda de seu encontro com a língua. A voz, como corporeidade da fala, se situa na articulação entre o corpo e o discurso. Tal como nos aponta Jean-Michel Vivès (2012a), longe de se resumir ao som que sai da nossa boca, a voz é essa coisa que dá suporte corporal (e portanto pulsional) a um enunciado, independentemente da modalidade sensorial utilizada por ele. Nesse espaço intermediário, se efetua o movimento de vai e vem do ato de escutar no qual a palavra cantada reatualiza a totalidade de minha história, tendo efeito de estabilização de minha própria produção fônica.

III.

Cada nota musical que canto é uma espécie de lâmpada mágica na qual aprisiono meus demônios. Tempos depois, descubro, como pesquisador da subjetividade humana, que tais demônios anseiam por liberdade e, portanto, não gostam de ser aprisionados. Eles passam a vida duelando com o músico e por vezes o convencem a esfregar a lâmpada em troca de algum desejo realizado. Fora da lâmpada, eles passam a assombrar o artista e tentam destruí-lo, pois temem ser colocados de volta. Sempre tive uma intuição de que a música era, de todas as artes, a mais demoníaca, apesar de muitas vezes soar angelical. Notei desde cedo que o corpo sofria muito com a música, com a performance musical. Havia algo de sofrido nessa experiência que não me era claro. Uma pista de que algo singular acontecia eram as lendas que giravam em torno de grandes nomes da música: de Mozart a Michael Jackson; de Chopin a Elis Regina; de Mahler a Syd Barret... havia algo nas experiências musicais desses artistas que nos remetia a uma certa destruição do corpo. Curiosamente, é como se houvesse uma defasagem entre aquilo que se pode sentir e aquilo que é representável. Como se a experiência de criar produzisse e aumentasse os buracos no espírito do sujeito. Sabe-se que todo artista tem uma relação muito especial com a realidade, com os sentimentos, com a dor. Sua capacidade de transformar a dor das fraturas existenciais em sofrimento passível de ser narrado é um dos aspectos mais interessantes da experiência estética. Deleuze e Guattari (1992) diziam que os artistas são como os filósofos: têm frequentemente uma saúde frágil, não por causa de suas doenças ou de suas neuroses, mas sim porque viram na vida algo grande demais para qualquer um. Algo grande demais para eles e que pôs neles a marca discreta da morte. Se um artista caminha perigosamente perto do desfiladeiro da dor, ele imediatamente coloca em pauta questões que se referem ao sofrimento e à inscrição poética dessa dor em um sistema simbólico, no qual seja possível articular comunicação e prazer. Nesse sentido, a experiência musical revela-se como potência transformativa que, em seu fazer, atravessa diferentes níveis da arquitetura funcional da linguagem do sujeito, permitindo-lhe um dizer sem palavras. Tal experiência produz significação por intermédio de diversas manifestações fonéticas, fonológicas, morfológicas, lexicais, sintáticas, semânticas, pragmáticas. Meus processos de composição, de execução e de escuta musical revelam-me as múltiplas formas possíveis de relacionamento com tais complexos funcionais. Noto que cada artista ou cada sujeito que experimenta a música imprime sua marca pessoal naquela obra, seja ela executada, criada ou escutada. A cada encontro com a obra, a música se recria por intermédio de uma tradução pessoal engendrada pelo aglomerado de minhas histórias pessoais. É aqui que se migra para um campo complexo, no qual a pergunta sobre como a música me afeta dá lugar à interrogação sobre o modo como eu, desde minha singularidade, afeto a música.

1. Introdução

A presente tese tem como objetivo compreender o modo como a experiência musical pode contribuir, em termos de tratamento, para a chamada clínica do traumático – campo que, segundo Miriam Debieux Rosa (2012), exige modelos de intervenções clínicas não convencionais que possibilitem a criação de condições de alterações do campo simbólico-subjetivo, social e político do sujeito acometido pelo trauma. Seguindo a hipótese de que o choque provocado por um acontecimento violento tem o poder de exilar o sujeito do circuito da pulsão invocante, discutiremos a contribuição que uma oficina de composição de canções tem a oferecer para a transformação desse impacto traumático em narrativa. A partir da constatação de que a subtaneidade desse inesperado produz um fenômeno típico – o silenciamento do sujeito –, apostamos que nosso dispositivo de intervenção possa vir a possibilitar aos sujeitos afetados por experiências de violência e de desenraizamento, o compartilhamento e a reintegração de suas partes exiladas no momento do traumatismo.

O termo "experiência musical" que aqui propomos diz respeito a uma questão fundamental: a música pode ser descrita como um tipo de fazer muito especial – o fazer musical –, que em seu ato possibilita a construção de narrativas. Tal constatação nos permite pensá-la não só enquanto produto, mas como um processo capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente formais.

Se em nosso trabalho de mestrado[2] concluímos que as artes, especialmente a música, contêm em si uma potência transformativa, será possível pensá-la como uma prática coletiva que possa vir a propiciar a transformação do trauma em experiência compartilhada? A princípio, a constatação de nossa dissertação nos mostra que algumas experiências musicais permitem, em ato, a ressignificação, a elaboração e, sobretudo, a narrativa de determinadas experiências pessoais de cunho doloroso vividas pelo sujeito-músico[3]. Sendo assim, levantamos a hipótese de essas experiências serem articuladas à clínica, de modo que se apresentassem como instrumento de uma prática de intervenção clínico-política que incida sobre os efeitos do trauma.

---

[2] Trabalho profícuo que rendeu experiências preciosas, tal como a criação de composições que resultaram em um espetáculo e um disco chamado "Esgritos: Romance de Formação" (2015).

[3] Ver NOGUEIRA, T. S. "Ensaio sobre um infinito: Música e Psicanálise". Editora Zagodoni, 2013.

O conjunto das conclusões obtidas em nossa pesquisa de mestrado nos permite agrupar por temas os progressos em torno do objeto música, inserindo-o no *hall* de problematizações que tanto contribuem para a reflexão de conceitos cruciais subjacentes à clínica, quanto testemunham o valor da psicanálise como interlocutora dos processos subjetivos e culturais. Das teses elaboradas ao longo de nossa dissertação, decantamos alguns temas que sinalizam questões importantes acerca do objetivo desta pesquisa:

a) O primeiro diz respeito à formulação da música como arte de performance. Composta pelo prefixo latino *per* mais *formāre* (formar, dar forma, estabelecer), a palavra performance apresenta em seu significado mais elementar o sentido de fazer, executar ou desenvolver uma determinada tarefa. Com a palavra performance, recuperamos certo caráter de ação (*to perform*) que nos interessa, no sentido de compreender a música como uma experiência ligada a um fazer, a um ato. Não se trata, portanto, de inseri-la no campo da modalidade artística denominada "arte-performance", mas sim de pensá-la como uma ação realizada no contexto de uma expressão cênica. Marcada por sua incidência direta no corpo do artista e do espectador, sobretudo quando é executada em processo *real time*, a experiência musical empreende aspectos pulsionais muito particulares, que demonstram que a força entoativa que regulariza ritmo e harmonia no interior dos compassos é de fato a força dos ecos pulsionais relacionados ao dizer no corpo do artista. (NOGUEIRA, 2013)

b) O segundo tema é a aproximação entre música e linguagem. Roman Jakobson (1969) define a linguagem a partir de duas operações que presidem todo ato de fala: a seleção e a combinação. Essas operações engendram uma série de procedimentos comuns a todas as línguas. *Seleção, similaridade*, *combinação e contiguidade* são operações de linguagem que constituem dois eixos (paradigmáticos e sintagmáticos) e dois processos (metafórico e metonímico) associados por Lacan àqueles que Freud reconheceu na linguagem dos sonhos: a condensação e o deslocamento. Assim, tanto no processo de composição, quanto no de performance de palco (execução), os significantes (notas musicais, pausas ou silêncios encadeados) articulam-se por intermédio dos processos metafóricos e/ou metonímicos na condição de os eixos paradigmáticos e/ou sintagmáticos estarem dispostos de acordo com aquilo que propõe o artista.

c) O terceiro tema decantado de nossas teses diz respeito aos efeitos subjetivos transformadores da experiência musical que operam no ato da criação. Nossa pesquisa anterior mostrou que a música como potência criativa transindividual, relacionada à ideia freudiana de imagem sonora como suporte e meio de comunicação do antes oculto, possui

capacidade de reordenar marcas e traços fazendo-os relacionarem-se entre si, promovendo-os a funções significantes (DIDIER-WEILL, 1997a, p. 155). Constatamos, portanto, que certa capacidade elaborativa se realiza nesse ato criativo.

Nesse mesmo trabalho, foi possível deduzir da narrativa das canções de um músico brasileiro [4] alguns elementos mínimos que revelavam aspectos importantes de sua subjetividade. As representações acerca do ato de defecar presente em sua fala (dizia ele: "criar é como cagar"; "fiz muita cagada na vida"), bem como a repetição em suas canções do tema "tudo cabe em tudo e tudo se alimenta de tudo", traziam à tona a potencialidade auto-simbólica da experiência musical. Nascida das partes excitáveis de seu corpo, a música de nosso entrevistado trazia a marca do trauma de seu nascimento como sujeito, bem como as marcas de seu aprisionamento ao Outro – aprisionamento que, como sabemos, é próprio da entrada na linguagem.

No presente texto, enveredamos em direção ao grupo daqueles que experimentaram um outro tipo de prisão: o aprisionamento no instante traumático promovido por um acontecimento violento e que produz um efeito de silenciamento do sujeito que o impede de narrar a própria experiência. Considerando que é a fixação no tempo do instante que promove a catástrofe subjetiva do sujeito acometido por um acontecimento violento, apostamos que o trabalho com composição e canto de canções pode permitir a oscilação dessa experiência temporal singular fruto do encontro com o inesperado.

É nesse contexto que destinamos nossa oficina a esses homens e mulheres silenciados e/ou violentados pelas guerras, pelos conflitos, pelos acontecimentos violentos, pela migração forçada. Neste trabalho, chamamos esses personagens anônimos de refugiados ou imigrantes refugiados, seguindo o argumento de Ana Gebrim (2018), autora que considera refugiado todo aquele que assim se auto-nomeia, ou, ainda, aquele que decide se refugiar em um novo país por condições extremadas de vida no lugar de origem. Gebrim ressalta que essa forma de nomear não leva em conta a distinção moral entre imigrados refugiados e os chamados migrantes econômicos[5]. A indistinção entre esses grupos visa, na verdade, uma espécie de subversão da lógica institucional – essa que faz da figura jurídica do refugiado uma figura suspeita[6]. Nesse sentido, considerar o modo como o sujeito se nomeia já é, portanto,

[4] O músico entrevistado por nós foi André Abujamra.

[5] Localizado no espectro do refugiado, o imigrante econômico é, segundo Ana Gebrim (2018), aquele que, no imaginário institucional regido pela suspeição, pretende simular suas narrativas para obter direito de instalação (verdadeiros e falsos refugiados).

um modo de produzir reconhecimento:

> Migrantes, refugiados, solicitantes de refúgio, imigrantes, exilados, deslocados internos, imigrantes econômicos, menores desacompanhados, refugiados ambientais, migrantes regulares, migrantes irregulares, clandestinos, errantes, viajantes, párias, apátridas, imigrantes indocumentados, sem papéis, imigrantes ilegais, devolvidos, retidos, repatriados, reassentados, retornados. Muitos são os termos atualmente empregados para referir populações mais pobres em deslocamento pelo globo. Diferentes são seus usos e empregos: do humanitário aos discursos políticos, dos acadêmicos aos meios de comunicação de massa, dos movimentos sociais à sociedade civil, não cessam as disputas entre discursos que pretendem abordar tanto o fenômeno contemporâneo dos deslocamentos como os sujeitos ativos nesse processo. (GEBRIM, 2018, p. 35)

A forma singular como tais sujeitos experimentam a temporalidade e o ato de fala nos coloca diante de uma ideia: a construção de um projeto narrativo que une letra e melodia, tal como observamos na canção, se apresenta como uma possível forma de dar sentido ao tempo. Para nós, isso poderia permitir ao sujeito acometido pelo trauma redimensionar a intensidade do vivido, promovendo a dessemantização de determinados eventos de sua vida, bem como a ressemantização de outros.

Se o instante pode ser concebido como a diminuição extrema entre a distância e a duração (são coordenadas espaciais e temporais que aqui estão em jogo), o dispositivo de nossas oficinas tem o intuito de intervir exatamente no intervalo dessas duas dimensões. Trata-se, portanto, de apostarmos na sucessão diacrônica da presença-ausência que, segundo Didier-Weill (1997a), é expressa pela fórmula "há" e "não-há", na qual a primeira diz respeito ao som e a segunda refere-se ao intervalo que surge entre dois sons.

Durante nossa oficina de canção, a experiência de recuperação de um tempo que não esteja inscrito no tempo do instante parece oferecer ao sujeito a possibilidade de recompor a alternância rítmica entre este "há" e o "não há[7]" – alternância que observamos ser destruída pela subtaneidade que marca o evento traumático. Tal alternância (lei do ritmo), responsável pela existência do sentido (caráter linear do significante), é inaugurada no sujeito na ocasião

---

[6] A existência da figura jurídica do refugiado instaura seu *alter ego negativo* (AGIER, 2008), o clandestino, o sem papéis. Gebrim refere que o sentimento de suspeição das autoridades em relação ao refugiado gira em torno da seguinte questão: se a narrativa do solicitante de refúgio não for verdadeira, trata-se de um refugiado mentiroso, de um migrante econômico 'travestido' de refugiado. Diante dos mecanismos de elegibilidade, a partir dos critérios estabelecidos pelas instituições, temos a palavra do sujeito. Iniciam-se, assim, as modalidades de reconhecimento do sofrimento daqueles que logram convencer as instâncias competentes através de suas narrativas.

[7] Veremos que o trauma surge como uma experiência originária na qual o Outro absoluto (que originariamente é encarnado pela mãe) cessa de dizer "há um significante" que define o sujeito enquanto aquilo que preenche o lugar da falta do Outro. A lei do ritmo a qual nos referimos é, justamente, a alternância entre este "há Um significante" e o "não há Um significante".

do *troumatisme* (LACAN, 1973-1974/STAFERLA[8]) – um furo originário presente na constituição do sujeito que será revivido na ocasião do encontro com um acontecimento violento.

O investimento no trabalho de composição musical visa a restauração dessa alternância rítmica (restauração que implica a recomposição do laço com o Outro) que permitirá a re-inscrição do sujeito no circuito da pulsão invocante. Nossa hipótese aqui é: o silenciamento que surge como efeito de uma ruptura traumática está relacionado ao processo pelo qual o sujeito se vê exilado do circuito da pulsão invocante. É notável que os sujeitos atendidos por nós durante a pesquisa – sujeitos impactados pela violência vinda do outro, pelo deslocamento forçado ou, ainda, pelo desenraizamento – possam vir a se beneficiar desse tipo especial de compartilhamento da experiência promovido pela chamada "oficina de canção de si".

Apostamos que tal dispositivo clínico possibilita ao sujeito o reengajamento na dinâmica da invocação, o que o retiraria de certa condição demandante que, a princípio, congela o sujeito numa posição de dependência absoluta em relação ao Outro. Jean-Michel Vivès (2009) lembra que tal dependência empresta o poder de atender ou não a demanda do sujeito, ao contrário do que vemos na dinâmica do sujeito invocante; um sujeito que escapa da dependência, pois não mais dirige uma demanda a um outro que estaria lá, mas faz uma invocação supondo que uma alteridade "possa advir de onde o sujeito, pura possibilidade, seria chamado a vir a ser" (VIVÈS, 2009, p.330). Eis o objetivo central de nossa oficina.

Estruturalmente, este trabalho se divide em três partes. Na primeira parte nos deteremos em algumas reflexões sobre a experiência musical e sua articulação com a clínica psicanalítica. Após apresentarmos alguns pressupostos da semiótica da canção - sobretudo os três processos básicos de estabilização melódica (figurativização ou oralização, tematização e passionalização) - e suas possíveis paridades com alguns conceitos psicanalíticos, ofereceremos uma proposta de bibliografia sobre as principais obras que articulam o tema "experiência musical e psicanálise".

A partir daí, demonstraremos como o resgate subjetivo da experiência é realizado na canção através da melodia. Para isso, narraremos os movimentos das primeiras oficinas realizadas por nós na Casa do Migrante, bem como demonstraremos o modo como foi feita a

[8] O site staferla.free.fr disponibiliza a transcrição dos áudios de todos os seminários de Jacques Lacan. Como não há indicação da data de edição dessas transcrições, decidimos escrever a sigla "STAFERLA" ao lado das datas dos seminários. Desse modo, todas as vezes que o leitor encontrar essa indicação, saberá que é essa a fonte do texto que estamos citando.

primeira composição criada a partir das narrativas dos participantes. A análise das cifras tensivas desta primeira canção "Eu não lembro[9]" nos levará ao desenho de nossa hipótese: se as oscilações tensivas integram um nível mais profundo da organização do sentido e são concebidas como valores primordiais selecionados pelo sujeito da enunciação, as cifras tensivas na canção registram a presença de regimes e gestos de enunciação. Tal hipótese nos permitirá discutir o modo como manipulamos a materialidade significante em nossa oficina, dessemantizando e ressemantizando realidades a partir de processos de semiose. Veremos que tais processo também são responsáveis por engajar o sujeito enunciador nos chamados "efeitos de afeto". A discussão sobre os modos de manipulação da materialidade significante na canção nos abre a possibilidade de pensar, no tratamento do trauma, a música como forma de resolução daquilo que foi apresentado como um assomo de excitação. Neste sentido, faz-se necessária a discussão sobre o conceito de mediação terapêutica através das artes e o modo como a música pode ser pensada como objeto mediador no contexto de um tratamento psicanalítico.

A segunda parte de nosso trabalho investigará a questão do traumático em seus diferentes aspectos na clínica psicanalítica, sempre tomando como mote o potencial heurístico da noção de exílio. O trabalho clínico desenvolvido no campo das migrações nos levou a tomar tal significante como o resultado subjetivo do encontro com um acontecimento violento - acontecimento que deixa o sujeito sem voz justamente por exilar partes de sua experiência. Nessa direção, veremos que aquilo que propomos em nosso dispositivo de oficinas constitui um esforço de fazer surgir a figura da voz como corpo vivo, como presença, como materialidade que recupera tais partes exiladas. Um passeio pela própria experiência de disfluência (gagueira) do autor desta tese, mostrará que portar uma voz é não apenas sustentar a identificação das próprias experiências com as palavras, mas também é tornar-se seu emissário. É ultrapassar a língua no sentido de ir além do significante traumático do "não há" – não há significante que representa o sujeito para o Outro. Eis uma importante direção para o tratamento do traumático, uma vez que enfrentando questões sobre o saber e a verdade, chegaremos na discussão sobre o "tu és", dito que vem do Outro e que aprisiona o sujeito no campo do sentido. Discorreremos aqui sobre o modo como a experiência musical pode contribuir para a construção de uma resposta que diga ao Outro: "não sou apenas isso que você diz que eu sou".

---

[9] A presente tese é acompanhada por um CD que contém as canções compostas em nossa oficina. No decorrer do texto o leitor encontrará as indicações das faixas correspondentes à música em questão. Tais faixas também poderão ser escutadas em https://youtu.be/64hyszXn8A4 (ou digitar no youtube *Músicas tese A canção de si*).

Após este percurso de sustentação metapsicológica sobre como o trauma poderia ser tratado pela música, partiremos para a sustentação semio-musical de nosso dispositivo "oficinas de canção". Nesta terceira parte da tese proporemos o nosso modelo de intervenção propriamente dito, mostrando que ele tem importantes semelhanças com o modelo da dramaturgia musical encontrado na tragédia grega. Veremos que a composição métrica e estrutural dos textos trágicos operam relações de corte (escansão) e escritura que nos permitem pensar um dispositivo de mediação musical que vise o compartilhamento e o esclarecimento da experiência – modelos que retomam a importância do conceito de catarse (*kátharsis*) no interior do tratamento do trauma. Ao final, apresentaremos a análise pormenorizada de duas canções compostas em nossas oficinas.

Primeira Parte

2. A experiência musical e sua articulação com a clínica psicanalítica

O projeto narrativo composto por letra e melodia na canção, tomado por nós como forma de dar sentido ao tempo, pode permitir ao sujeito acometido pelo trauma redimensionar a intensidade do vivido. A experiência de recuperação de um tempo não inscrito no tempo do instante oferece ao sujeito a oportunidade de experimentar outros modos de temporalidade que não esse do instante perpétuo.

Forçados a sair de seus países, de suas casas, de suas culturas, de modo a encontrar na nova terra lembranças de um passado que insiste em deixar de ser passado, os sujeitos de nossa pesquisa experimentaram de forma especial esse instante perpétuo:

> O choque com as perdas acontece no retorno em que ele (o refugiado) não reconhece o que deixou para trás – pessoas e coisas – e também não se reconhece no passado que se transformou. Também pode ocorrer que, em vez de luto, fiquem ruminando e idealizando reminiscências que se presentificam adiando o corte que as transformaria em memórias e história. No caso das migrações, o luto se apresenta como "saudades da terra natal" em que o sujeito não se reconhece em suas perdas, pois é absorvido em um modo de produção alucinante ou degradante. Não tendo mais o controle do seu corpo que é acoplado ao sistema produtivo, sente escaparem-lhe os pensamentos que se voltam constantemente ao passado, uma vez que o presente é penoso e o futuro indefinido. Nesse sentido, o luto se desloca e se efetiva com a primeira perda no país de imigração – geralmente decepções amorosas, com irrupções de sentimentos extremamente narcísicos – ou, ganham contornos melancólicos na maturidade quando os filhos deixam o lar para ganhar a própria vida ou mesmo para emigrar. (ROSA et al, 2009, p. 503-504)

Oferecer um espaço em que seja possível narrar tais experiências sem que elas sejam explicitamente interrogadas, imprimindo um dizer em torno daquilo que não pode ser dito, será o objetivo de nossa oficina de canções. Veremos, no decorrer de nosso trabalho, que da consonância entre letra e melodia brotam/rebentam[10] dizeres singulares. Será por isso que, neste ponto, se faz necessária a compreensão do que é uma canção, bem como do potencial narrativo que ela apresenta, pois só assim poderemos verificar sua eficácia na produção de tais dizeres.

Encarada por nós como uma forma expressiva que produz sentido de uma maneira específica, a canção apresenta elementos indissociáveis – letra e melodia – que interagem plenamente no momento da performance artística. Segundo Luiz Tatit (2006), a canção tem a

---

[10] Diz Gilberto Gil em sua canção *Rebento*, de 1979: "Rebento, substantivo abstrato. O ato, a criação, o seu momento. Como uma estrela nova e o seu barato. Que só Deus sabe lá no firmamento. Rebento, tudo que nasce é rebento. Tudo que brota, que vinga, que medra. Rebento raro como flor na pedra. Rebento farto como trigo ao vento".

idade das culturas humanas e certamente sobreviverá a todos nós, já que é mais antiga que o latim, o grego e o sânscrito. Apontando para sua presença em línguas modernas, do ocidente e do oriente, Tatit refere que onde houve língua e vida comunitária, houve canção. Sendo assim, enquanto houver seres falantes, haverá cancionistas convertendo suas falas em canto.

Apesar de alguns autores entenderem a canção como o encontro entre letra e melodia, em *O campo da canção: um modelo sistêmico para escansões semióticas* (2007), Gil Nuno Vaz nos mostra que ao fazer uma compilação de diversas definições do gênero canção, é possível reunir oito elementos ligados a ela com maior frequência:

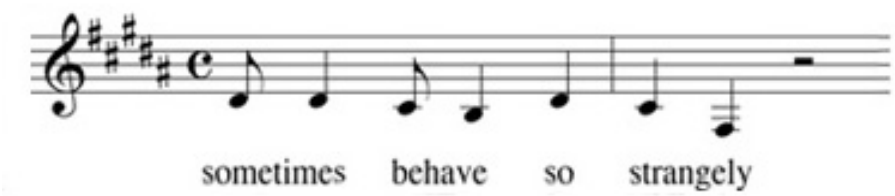
> (1) o canto / (2) de um texto poético[11] / (3) geralmente acompanhado por um instrumento / (4) dentro de uma determinada forma musical / (5) de duração geralmente breve / (6) com certa interação entre música e poesia / (7) relacionado com diversos contextos, como dança, trabalho, acalanto, reza / (8) de âmbito erudito ou popular. (VAZ, 2007, p.11-13)

Se tomarmos esses elementos como compostos de um conjunto dinâmico, notamos que é a presença do intérprete que possibilita sua reunião e sua interação. Através do corpo e de sua expressão viva por meio da voz, o artista vai dar forma a um texto, transmitindo-o ao público em um só ato.

Nossa "oficina de canção de si" é inspirada na semiótica da canção proposta por Luiz Tatit (1996; 1997; 2008; 2016,). Nela, fomentamos a construção de narrativas musicais que, além de criar equilíbrio entre texto, melodia e fala, podem também produzir esclarecimento sobre a própria experiência do sujeito. O trabalho de Tatit circunscreve-se à ideia de que as melodias das canções não tem origem propriamente musical, mas sim entoativa. O texto cancional, composto por letra e melodia seria, portanto, aquele que conserva a prosódia dos processos de fala normal, transformando-as em música. Um exemplo oferecido por Tatit ilustra perfeitamente a musicalidade da fala extraída da oralização: Diana Deutsch, pesquisadora da música, isola a frase enunciada por uma mulher (*sometimes behave so strangely*), colocando-a em looping, e extraindo dela uma musicalidade que antes não podia ser percebida.

---

[11] Ressaltamos aqui a ênfase que Luiz Tatit dá para a diferença entre canção e poesia. Um texto poético não é a mesma coisa que um texto cancional. Podemos até musicar um poema, porém neste ato ele já se torna outra coisa.



A possibilidade de escrever em partitura o som daquilo que a mulher estava dizendo mostra que o cancionista é aquele que consegue justamente capturar esse gesto oral. "A grandeza do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana [...] A melodia entoativa é o tesouro óbvio e secreto do cancionista" (TATIT, 1996, p. 11).

Segundo Tatit (1996), compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Mais ainda, "o cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com o seu gesto oral" (TATIT, 1996, p. 11).

O contorno melódico específico da fala cotidiana é instável, de natureza efêmera e utilitária. Sendo assim, Tatit (1996) refere que o cancionista procura formas de estabilizar melodicamente a fala, sem fazê-la perder seu caráter enunciativo, acompanhando o desenho das terminações frásicas chamadas tonemas. Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Dividem-se em tonemas descendentes (voz infletindo para o grave, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado), ascendentes (voz que busca frequência aguda ou sustenta sua altura, sugerindo continuidade, ou seja, que outras frases devem vir em seguida a título de complementação) ou tonemas de suspensão. Por exemplo: *você vai ao show hoje?* (ascendente). *Não, porque tenho reunião* (descendente). *Mas, se desmarcarem*... (suspensiva).

Além do manejo dos tonemas, o cancionista também trabalha com os dêiticos que, segundo Tatit (1996), são os elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o eu (do compositor ou cantor) da canção. São os imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios, etc., que, segundo o autor, ao serem pronunciados, entram em fase com a raiz entoativa da melodia, presentificando o tempo e o espaço da voz que canta. O papel dos dêiticos é lembrar, constantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala.

Luiz Tatit demonstra em seus trabalhos que a canção converte ingredientes psíquicos

em matéria fônica, combinando a vivência pessoal do cancionista com um determinado conteúdo, junto à familiaridade e à intimidade de sua expressão e técnica:

> Pela canção, parece que a própria singularidade da existência foi fisgada. Como se o texto coletivizasse a vivência, o tratamento poético imprimisse originalidade, **mas o resgate subjetivo da experiência, este, só fosse possível com a melodia**. (...) **Retratar bem uma experiência significa, para o cancionista, fisgá-la com a melodia**. Ao texto cabe apenas circunscrever a temática. Daí a técnica tão comum de antecipação melódica. Cada fragmento melódico elaborado delimita uma área e os pontos de acento que nortearão o processo de seleção linguística. (TATIT, 1996, p. 19, grifos nossos)

A frase acima se apresenta como mote de nosso trabalho: há algo na experiência que diz respeito à singularidade da existência que só pode ser resgatado em um para-além das palavras; algo que na música localizamos na melodia ou, especificamente, na entoação. Nessa direção, diz Luiz Tatit: a canção é um disciplinador de emoções. Por quê? Porque nela o cancionista precisa encontrar meios para estabilizar a melodia da fala, de modo que ela produza sentido sob forma de continuidade e articulação. O autor (1996) definirá três processos básicos de estabilização melódica, a saber: a figurativização (oralização), a tematização e a passionalização.

O procedimento de figurativização enunciativa da expressão ou oralização é, segundo Tatit (1986), o recurso pelo qual o cancionista garante a presença da voz que fala dentro da voz que canta, colaborando para o efeito de "presentificação de situação locutiva". Tal procedimento aproxima a entoação da fala cotidiana, fazendo com que o cancionista se projete na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução:

> a influência das leis entoativas que regem o discurso coloquial é (para o cancionista) um processo desejável, pois garante ao ouvinte uma rápida, ou até automática, conversão intersemiótica, do sistema da canção para o sistema da língua natural. Mais do que isso, o cancionista geralmente adota – voluntária ou involuntariamente – a estratégia persuasiva de estabelecer equivalências entre os dois sistemas, para tornar mais fluente sua comunicação com o ouvinte. É o que chamamos de figurativização enunciativa. (TATIT, 2007, p. 158)

Um dos exemplos mais célebres do uso desse procedimento é encontrado no *rap*. Apresentando-se como uma manifestação cancional do *hip hop*, o *rap* promove a sensação de que aquilo que está sendo cantado acontece ou aconteceu na realidade. Tanto a dicção quanto o texto reforçam a sugestão das cenas, de modo a figurativizar os enunciados. Em outras palavras, as figuras propostas são materializadas criando uma aproximação entre autor, obra e público, bem como garantem a transmissão da mensagem que, na maior parte das vezes, traz

uma crítica social.

A ponto de quase ultrapassar o limite da fala e da música, o procedimento figurativo está sempre presente nas canções, até mesmo naquelas que apresentam um apelo mais musical do que entoativo. Segundo Tatit (2002), há sempre um grau mínimo de figurativização necessário para que a melodia se relacione com o conteúdo da letra de maneira convincente.

Ao descrever a gestualidade oral do cancionista, Tatit (1996) refere a importância de se considerar o ponto de tensividade crucial, situado no encontro da continuidade com a segmentação da melodia. Segundo o autor, vogais e consoantes são ingredientes mínimos inevitáveis na canção, os quais oferecem o campo sonoro para os investimentos tensivos do compositor.

Sendo assim, ao investir no prolongamento das vogais, o compositor modaliza o percurso da canção com o "ser" e com os estados passivos da paixão. Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura[12]. A esse processo Tatit dá o nome de Passionalização:

> A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo (TATIT, 2002, p. 23)

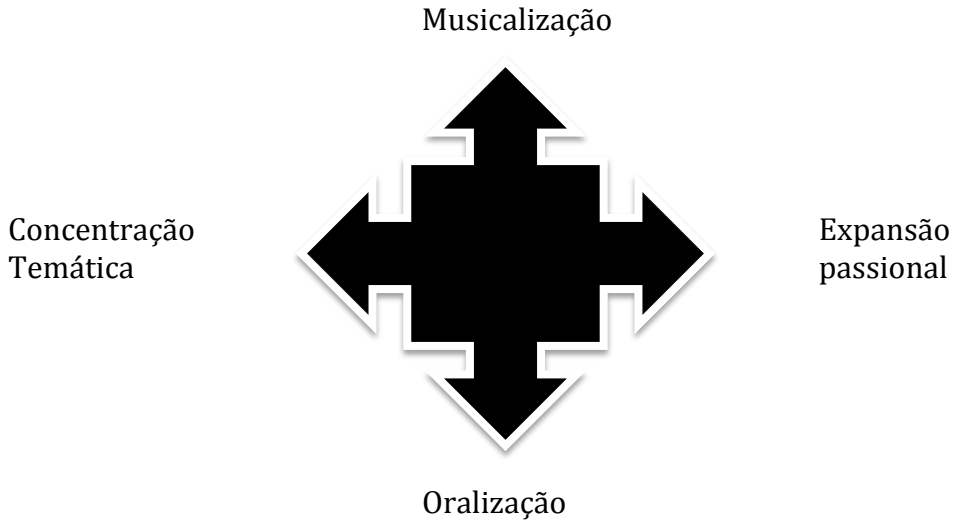
Se a ampliação da duração e da frequência das vogais na canção significa, para Tatit, imprimir na progressão melódica a modalidade do ser**,** a redução da duração e da frequência – através da segmentação provocada pelas consoantes no *continuum* sonoro – imprimirá na progressão melódica a modalidade do faze**r**. Esta última, "convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos, fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência" (TATIT, 1996, p. 22), será chamada de tematização.

A tematização é o processo no qual observamos, através da letra e da melodia, uma reiteração e uma regularidade de padrões rítmico-melódicos, geralmente em função da necessidade de materialização de uma ideia ou tema. Baseada na recorrência de motivos que contribuem para a formação de identidade melódica entre os temas, a tematização se apresenta como "um processo que organiza tanto pequenos segmentos da linha do canto, quanto segmentos mais amplos, conhecidos como refrãos" (TATIT, 2016, p. 117).

---

[12] Campo de alturas de uma melodia que pode ser concentrado ou expandido.

Segundo Tatit (2016), tanto as canções passionais quanto as canções temáticas dificilmente se baseiam em uma identidade pura, ou seja, elas nunca fazem uso de um único procedimento de estabilização melódica. As canções passionais terão o predomínio dos elementos que a configuram, mas também apresentarão elementos típicos da tematização ou até mesmo da figurativização. O mesmo vale para os outros procedimentos. Fato é que o cancionista dispõe de recursos para atenuar possíveis excessos da presença de tais procedimentos, equilibrando-se em uma corda bamba que ora pende para uma maior concentração temática, ora para uma maior expansão passional e, ora ainda para uma maior presença de processos de oralização na canção (figurativização).



A partir destas reflexões iniciais, é possível hipotetizar algumas paridades conceituais entre psicanálise e semiótica da canção a serem desenvolvidas ao longo da presente tese:

- Tematização e Lógica do significante: O campo do tema é apreensível do ponto de vista da relação significante-significado-significação (significante lacaniano, ou seja, o significante no sentido clínico);
- Passionalização e Regimes de Enunciação: O campo da passionalização exige que levemos em conta a dissenção entre enunciado e enunciação (Regimes de enunciação);
- Musicalização e Oposição "Dizer-Dito": O campo da musicalização tem relação com o dizer, ou com a oposição entre dizer e dito;
- Oralização e *Lalangue*: O campo da oralização remete-nos à invenção lacaniana denominada *Lalangue* (afetos, língua do ritmo, deformação da língua, etc.).

O estabelecimento de tais paridades nos incita a construir uma melhor definição do que é esse trabalho clínico que passa pela mediação musical. O percurso realizado até aqui nos leva a entender a segmentação consonantal predominante nos processos de Tematização como algo que diz respeito à escansão, ao corte. Produzindo continuidade e descontinuidade, o procedimento de tematização introduz certa cadência rítmica que se associa à repetição (refrão).

No que diz respeito à Passionalização, notamos que o procedimento de ampliação da frequência e da duração das vogais sugere uma vivência introspectiva da falta. Uma voz enlutada será aqui cifrada no alongamento das vogais, permitindo ao sujeito sublimar essa forma de expressão vocal primitiva tão importante para a psicanálise: o grito.

O procedimento de Musicalização, articulando-se à oposição "dito x dizer", leva em consideração que as mudanças no modo de dizer inerentes aos processos de musicalização referem-se ao tipo de endereçamento que se faz ao Outro. Nesse sentido, nos é útil a aproximação do estudo que fizemos acerca da discussão lacaniana sobre o *shofar* – instrumento musical do cerimonial judaico que, quando tocado, representa a voz de Deus/Outro (e sua aliança com o povo hebreu), bem como sua presença enquanto pai morto (cujo soar faz memória a essa morte).

Por fim, os processos de Oralização parecem ter relação com *lalangue* – conjunto de *nonsenses* da língua –, que se apresenta como a integral dos equívocos que a história dessa língua deixou persistir nela (LACAN, 1972/2003, p.492). Aqui, o contínuo fluxo e refluxo de sentidos não segmentáveis presentes na ideia de *lalangue* nos remete aos estudos sobre a silabação que, desde Saussure, se concentra nos processos de abertura ou fechamento da sonoridade como categorias espaciais obedecendo a uma lei rítmica: a lei da alternância. A silabação, esvaziada de seus aspectos fonético e lexicológico, torna-se modelo para a compreensão de uma temporalidade rítmica, que ultrapassa os domínios da língua.

Tematização	**Passsionalização**	**Musicalização**	**Oralização**
Lógica do significante	Regimes de Enunciação (Enunciação x Enunciado)	Gestos de enunciação Dizer x Dito	Gestos de enunciação *Lalangue*
Escansão	Voz enlutada	*Shofar*	Voz

2.1. Estado da arte: referências bibliográficas sobre a articulação dos temas experiência musical e psicanálise

Larossa (2004) realiza um interessante estudo acerca do termo *experiência*: do latim *experiri*, que significa "provar". *Peri*, encontrado também em *periculum* (perigo), provém da raiz indo-européia **per*-, que indica a ideia de travessia, percurso, passagem, compondo, entre outras, a palavra *peiratēs* (do grego: pirata). A palavra experiência também apresenta o *ex*- do exterior, do estrangeiro, do exílio, do estranho e também o *ex* de existência. Assim, experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente *ex-siste* de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. Do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, e *Gefährden*, pôr em perigo. Conclui-se, portanto, que tanto nas línguas germânicas quanto nas latinas a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo (LAROSSA, 2004, p.162)

Os estudos iniciais sobre a canção permitem-nos estabelecer algumas diretrizes para o diálogo conceitual entre música e psicanálise, articulando-as com o conceito de experiência: experiência ligada a um fazer (música como arte de performance), experiência de linguagem (música e narrativa) e experiência transformativa (música como potência criativa e elaborativa transindividual). Eis as dimensões fundamentais da experiência musical que nos possibilitarão pensar nosso modelo de intervenção junto ao trauma.

Ao inventariar as diferentes concepções de experiência no campo da psicanálise, Miriam Debieux Rosa (2016) destaca três incidências importantes. A primeira, em relação à proposta de Freud de campo transferencial como campo compartilhado. Segundo a autora, isso permite ao sujeito fazer a experiência de inventar-se e inventar o mundo, produzindo nele o saber do sujeito do desejo. Outra concepção de experiência da psicanálise está, para a autora, no caráter fundante e antecipatório da experiência demonstrado por Lacan (1962-1963/2005) quando diz que a criança se capta na experiência inaugural do reconhecimento no espelho, na qual se assume como totalidade que funciona como tal em sua imagem especular. Por último, temos o aspecto da experiência abordado por Freud – e posteriormente por Lacan (1964/1985) – que é a experiência como via da *repetição*. Rosa lembra que Lacan, valendo-se da tradição mítica grega da fortuna, *Tiquê*, e articulando-a ao *Automaton,* aponta o *automaton* como repetição sintomática, insistência dos signos comandada pelo princípio do prazer; e a

Tiquê como o encontro faltoso com o Real, no qual o objeto perdido da história de cada sujeito, objeto *a*, pode ser reencontrado nos sucessivos substitutos que o sujeito organiza para si em seus deslocamentos simbólicos e investimentos libidinais imaginários.

Somada a essas três formulações, Maria Letícia dos Reis (2015) propõe que a noção de experiência em psicanálise diz respeito a uma gramática em torno do objeto perdido, da experiência de perda e da perda da experiência. Essa formulação, apesar de se aproximar da formulação sobre a experiência como encontro com o objeto faltoso, nos traz a novidade de problematizar o luto em diálogo com a dificuldade de nomeação do vivido, exigindo certa recomposição de algo que se perdeu.

Constatamos, portanto, que tais concepções de experiência em psicanálise nos remetem às dimensões da experiência musical que apresentamos logo acima. Tais perspectivas resultam num quadro que possibilita a proposição de um modelo de articulação entre música e psicanálise, o qual inscreve a experiência musical como uma forma possível de dar tratamento a questões relacionadas ao trauma:

Incidência do conceito de experiência	
Em Psicanálise	**Em Música**
Campo compartilhado	Campo de Expressão
Encontro inaugural estruturante	Linguagem
Encontro faltoso	Performance
Transformação	Capacidade elaborativa

Safatle (2006) nos mostra que o lugar histórico da psicanálise com relação à música não é necessariamente o da prática de cuidado. O autor refere que a psicanálise teria dividido suas produções a respeito da música em torno de quatro modelos de investigação: o das "análises psicanalíticas da escuta", interessadas nos investimentos libidinais envolvidos na escuta musical e no modo como a fixação em uma melodia pode ser expressão de uma representação psíquica recalcada. Dentre tais trabalhos destacamos os seguintes:

ANZIEU, D. (1981). *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard.

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

KOHUT, H. (1957). Observations on the Psychological Functions of Music. In: *The search for the Self – Selected Writings of H. Kohut (1950-1978)*. New York: International Universities Press, 1978.

LECOURT, E. (1992). *Freud et le sonore, le tic-tac du désir*, Paris, L'Harmattan, 2005.

LEDERMAN, G. (2006). Escuta musical – escuta analítica: algumas reflexões. *Psicanálise em Revista.* Recife, v. 4, n. 1, p. 177-122.

REIK, T. (1951). *The haunting melody, psychoanalytic experiences in life and music*, *Écrits sur la musique*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

CAÏN J. et A., ROSOLATO G., SCHAEFFER P., ROUSSEAU-DUJARDIN, J. TRILLING J. (1982), *Psychanalyse et musique,* Confluents psychanalytiques. Paris, Les Belles Lettres.

PORGE, E. (2012), *Voix de l'écho,* Toulouse, Érès.

SABETH, D. (1979). Freud's theory of jokes and the linear-analytic approach to music: a few points in common. *International Review of Psychoanalysis*, v.6, p.231- 237.

SCHWARZ, D. (1997). *Listening Subjects:* Music, Psychoanalysis, Culture. Durham: Duke University Press.

VIVÈS, J. M. (2012). *A voz na clínica psicanalítica*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contra Capa.

O segundo modelo de investigação seriam as "pesquisas biográficas", que procuram analisar o conteúdo de obras a partir de uma psicanálise de seus compositores. Destacamos neste modelo os trabalhos:

MACALPINE, I., & HUNTER, R. (1952). Rossini: Piano Pieces For the Primal Scene. *American Imago, 9*(3/4), 213-219.

MAZZUCA, M. (2009). *Una voz que se hace letra. Una lectura psicoanalítica de la biografía de Charly García*. Buenos Aires: Editora Letra Viva.

STERBA, E. & STERBA, R. (1954). *Beethoven and his nephew*: *a psychoanalytic study of their relationship*. New York: Pantheon.

Há também as "análises propriamente hermenêuticas de composições musicais", as quais se debruçam sobre a narrativa das obras – basicamente à análise de óperas ou canções. Destacamos os trabalhos:

CALDERONI, D. *O silêncio à luz.* Ensaios para uma ciência do singular. São Paulo: Via Lettera, 2006.

KLEIN, M. (1929). Situações de ansiedade infantil refletidas em uma obra de arte e no impulso criativo. In M. Klein. *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945)*. Tradução de A. Cardoso. Rio de Janeiro: Imago.

MEZAN, R. (1988). A vingança da Esfinge. São Paulo: Brasiliense.

NOGUEIRA, T. S. (2013). *Ensaio sobre um infinito:* Música e Psicanálise. São Paulo: Zagodoni.

RANK, O. (1932). *Don Juan et Le Double: Essais psychanalitiques*. Édition électronique realizada por Pierre Tremblay na biblioteca virtual "Les Classiques des sciences sociales" a partir de Petite Bibliothèque Payot, Paris, 189 p; Collection Science de l'Homme, dirigée par le Dr. G. Mendel. 1973.

Por fim, temos, segundo Safatle, o modelo da "psicanálise da forma musical", na qual se empreende a suspensão temporária do caráter hermenêutico da interpretação psicanalítica, a fim de preservar o binômio música-psicanálise. Damos destaque aqui para os trabalhos:

AB'SÁBER, T. A. M. (2012). *A música do tempo infinito*. São Paulo: Cosac Naify.

ADORNO, T. W. (1938). O fetichismo na música e a regressão da audição. Tradução de Luiz João Baraúna. In *Adorno* (Coleção Os Pensadores, pp. 79-105). São Paulo: Nova Cultural, 1998.

FEDER, S; KARMEL, R. L; POLLOCK, G. H., eds.. (1990). *Psychoanalytic Explorations in Music.* International Universities Press, Madison.

GRAF, M. (1947). *From Beethoven to Shostakovitch: The Psychology of the Composing Process.* Philosophical Library, New York.

LIMA, P. C. (1995). Música, um paraíso familiar e inacessível: uma serenata em 8 movi-mentos. *Revista Percurso*. Cidade, v.15, n.2.

MICHEL, A. (1951). *Psychanalyse de la musique.* Presses Universitaires de France, Paris.

MIJOLLA, A. (1993). Á *la musique*. Paris: Les Belles Lettres.

RIBEIRO, A. M. (2007). O lugar de encontro possível na contemporaneidade: o ambiente eletrônico. *Percurso.* São Paulo, p. 1-1.

SAFATLE, V. (2006). Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage. In: RIVERA, T.; ____. (Orgs.). Sobre Psicanálise e Arte. São Paulo: Escuta, p. 163-197.

VIVÈS, J. M. (2012). *La voix sur le divan: musique sacrée, opéra, techno*. Paris, Aubier.

Orientados pelos quatro modelos de investigação descritos acima, testemunhamos a grande amplitude de um possível tratamento dado pela psicanálise aos fenômenos musicais. No entanto, faz-se necessário incluir nesta discussão um quinto modelo: aquele composto pelo trabalho de psicanalistas que se valem da música como instrumento de intervenção clínica.

Neste quinto modelo constatamos a presença de trabalhos relacionados à clínica com crianças – em especial crianças com o diagnóstico de transtorno global do desenvolvimento – e na clínica com a psicose em adultos. Ambas as experiências se beneficiam do conceito de pulsão invocante e propõem que o laço social, que aparece comprometido em tais pacientes, seja restaurado (ou até instaurado) por intermédio da potência invocadora da música. Há também uma importante tradição de trabalhos que utilizam a música no cuidado clínico-

político de sujeitos submetidos a situações de violência ou de vulnerabilidade social. Aqui o conceito de traumático, aliado ao conceito de eficácia simbólica, produz formas de intervenção que visam tanto o compartilhamento da experiência de perda, quanto a realocação do silêncio para fora do lugar da enunciação – estratégia típica de trabalhos que utilizam o rap ou outras formas musicais de resistência e enfrentamento. Aqui destacamos os trabalhos:

AVILA, D.C. (2016). *A musicalidade comunicativa das canções: um estudo sobre a identidade sonora de crianças com autismo.* Tese (Doutorado em Psicologia da Aprendizagem, do Desenvolvimento e da Personalidade, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CATÃO, I. (2008). Do som à música, da música à voz: Os passos da fundação do sujeito. In: L. M. Atem (org.), *Cuidados no início da vida*: clínica, instituição, pesquisa e metapsicologia. São Paulo: Casa do Psicólogo, pp. 155-165.

CERRUTI, M. (2017). *O jovem e o rap: ética e transmissão nas margens da cidade*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, SP, Brasil.

COSTA, C. M. (1997). Comunicação musical com esquizofrênicos. *Temas – teoria e prática do psiquiatra.* v. 27, n. 53, p.66-69. jan./dez. São Paulo, Hospital do Servidor Público Estadual "FMO".

KEHL, M. R. (2000) *A fratria órfã – O esforço civilizatório do RAP na periferia de São Paulo in Função Fraterna*. Org. Maria Rita Kehl. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará.

_____. (2001). Radicais, raciais, racionais: A grande fratria do *rap* na periferia de São Paulo. *Revista São Paulo em Perspectiva, 3*(13), 95-106.

LÉVI-STRAUSS, C. (1949) *A Eficácia Simbólica*. In Antropologia Estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LIMA, T. M. T. (2012). Música e invocação: uma oficina terapêutica com crianças com transtornos de desenvolvimento. Dissertação (Mestrado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PARKER, I. (2009). Marxismo, Psicanálise e o Estado: Lições da Eslovênia. *Revista A peste*, v. 1, n. 2, p. 295-313, São Paulo, jul./dez.

VICENTE, M. F. (2014). Psicanálise e música. São Paulo: Casa do Psicólogo.

ŽIŽEK, S. (1993). Why are Laibach and NSK not fascists?. *M'ars,* 3-4.

Por fim, destacamos o conjunto da obra de Alain Didier-Weill, importante psicanalista falecido recentemente, que contribuiu muito para as reflexões em torno da articulação entre música e psicanálise. Seus trabalhos, especialmente o texto intitulado *A Nota Azul: de quatro tempos subjetivantes na música* (1997b), ganharam notoriedade graças à forma singular de suas análises da relação entre a música e a subjetividade humana. O ponto central apresentado por Didier-Weill está nas reflexões sobre o que chamou de "nota azul". Fazendo alusão à metáfora de Chopin – compositor que definia a emoção musical como um azul sonoro –, Alain Didier-Weill refere que a música, tal como a nota azul de Chopin, toca o

sujeito naquilo que lhe é mais visceral em seu circuito pulsional. Assim, a enigmática *note bleue*, longe de ser o nome de uma pulsão específica, é, antes, um momento necessário do circuito pulsional.

Para Didier-Weill, quando a música verdadeiramente toca um sujeito a ponto de fazê-lo falar *d'isso*, ela traz à tona a base da palavra sobre a qual está fundado esse sujeito falante (ou seja, toca algo que diz respeito ao chamado traço unário[13]). O que está em jogo aqui é essa dimensão da palavra enquanto música, música da voz materna que funda o sujeito como ser falante. O estabelecimento de uma proposta de estado da arte de nosso tema de pesquisa mostra que a música pensada como uma experiência dialogal e pessoal pode ser oferecida como suporte e condição para o estabelecimento do que Safatle chama de "figurações para problemas gerais de subjetivação" (SAFATLE, 2006 p. 169). Vejamos como isso pode se dar.

[13] O traço unário é essa "inscrição primordial, sem mediação do imaginário, do simbólico no real". (Didier-Weill, 1997, p. 240). Diz respeito a um tempo primordial da relação do sujeito com o Outro antes de receber a palavra como representação.

3. "Eu não lembro": relatos iniciais das oficinas de canção de si

Uma oficina de língua portuguesa para imigrantes refugiados. Foi por onde, a princípio, nos foi possível começar[14]. Várias vozes[15] presentes. Muitas línguas, muitos sotaques. Uma delas ensina a conjugação de alguns verbos em português: andar, estar, fazer, chegar. Ela também apresenta diferenças básicas entre a pronúncia de palavras como *mal/bem* e *mau/bom*. Essas diferenças trazem certa dificuldade de pronúncia e compreensão para algumas outras vozes.

A mesma voz ainda mostra como pronunciar os pronomes em português: *meu, minha, seu, sua, nosso, nossa, dele, dela, qual, quem, como* (e seus plurais). Também apresenta os artigos: *a, as, o, os, um, uns, uma, umas*. Por último, a mesma voz propõe a diferença entre os substantivos *filho* e *filha*, bem como a diferença entre *lar* e *casa*.

As vozes repetem cada elemento ensinado. Cada pronúncia, cada palavra com a devida dificuldade que lhe é de direito. Como pronunciar o "L" no final da palavra? Como construir uma frase com sons tão diferentes? Uma outra voz propõe a construção de frases em português com cada uma daquelas palavras que ali foram ditas.

Uma voz diz em marcado sotaque: "Essa casa é nossa."

Outra voz tímida diz: "Como vai?"

Outra responde: "Muito bem."

Uma voz forte diz: "Meu pai."

A voz aguda sentada no canto da sala expressa: "Quem está aí na minha casa?"

"Seu filho está em casa!"

Outra voz: "Eu corro a cada dia."

A mesma voz aguda diz: "A amiga dela é má."

Um grito surge do fundo da sala: "Amanhã vou sair cedo."

Uma voz interroga: "Como se soletra andar?"

Carregando um violão, o mediador da oficina propõe a entoação de tais frases em um certo registro musical. Por intermédio de figurativizações iniciais, as vozes vão desvelando a

---

[14] No início, devido às restrições institucionais, não foi possível dirigir uma oficina específica de composição de canções. Restava-me a participação em uma oficina de língua portuguesa, na qual realizei alguns primeiros experimentos composicionais.

[15] Utilizaremos a palavra "voz" para designar os participantes de nossa oficina quando estivermos descrevendo as ações do trabalho no interior do dispositivo. Tal escolha se dá em virtude da constatação de que é, desde suas próprias vozes, que esses anônimos que chamamos "refugiados" fazem brotar suas narrativas por todos os cantos do mundo – narrativas que ecoam de seus corpos.

diferença entre a voz que fala e a voz que canta num movimento ainda caótico, no qual o coro ainda não se estabelece como uníssono. De repente uma voz no fundo da sala começa a liderar as entoações propondo tonemas para cada final de frase. Aquilo que antes parecia uma massa de vozes começa a criar um colorido. Uma sequência simples de dois acordes – um de Dó maior e um de Fá maior – é o suficiente para o surgimento de uma melodia. Uma voz puxa o canto e as outras vão atrás. O mediador da oficina resolve as questões rítmicas e harmônicas pendentes.

"Vamos completar as frases?"

As outras vozes se esforçam para cumprir a tarefa solicitada, porém somente uma frase é completada: "a amiga dela é má porque se comporta mal."

"Porque a amiga dela se comporta mal", pergunta uma voz.

"Porque ela não tem um comportamento adequado."

Mais uma frase é apresentada por uma das vozes: "Amanhã vou sair cedo porque vou trabalhar."

De repente a voz que sugeriu os tonemas iniciais da melodia daquela "proto-canção" convida todos a cantar em francês aquilo que está escrito em português. Surge, pela primeira vez, um coro propriamente dito. Uma voz observa que só no francês é possível dizer as coisas, porém ainda há quem prefira o português.

Ao final, uma das vozes apresenta, para outra voz, uma terceira voz, dizendo: "ele canta muito bem"! Demandado a cantar, a voz se recusa, pois só fala inglês, e diz que lamenta muito o fato de ninguém falar inglês para poder ensinar-lhe o português. Um instante de angústia surge no desencontro dessa conversa, já que tanto quem se expressa quanto quem ouve não consegue entender nem se fazer entender.

Encerrada a oficina surge uma pergunta: "o que significa seu nome?"

Uma voz responde: "Eu não sei."

"Meu nome é *Pinto* N..."

O mesmo nome do órgão sexual masculino causa certo riso no grupo. Por um instante parece que ele está brincando, como se "Pinto" fosse apenas uma piada, mas não. Ele deixa claro que seu nome é aquele e anuncia o que significa o "N..." de seu sobrenome: *Dom Pedro.* Fim da oficina. Restam apenas duas vozes na sala. Uma delas diz: "a melodia entoada hoje na oficina me lembrou a canção de George Brassens intitulada *Mauvaise Réputation*".

Quantos temas importantes surgem nesses primeiros exercícios! Destacamos o problema do significado do nome próprio que aqui é o mesmo do órgão genital masculino. Os

equívocos em torno desse nome nos levam ao nome do proclamador da independência do Brasil. O significante "independência" encadeia a "má reputação" associada à figura da mulher. Isso não nos parece algo casual, pois o tema da má-reputação surge no momento em que discutíamos nas supervisões do Veredas[16] o forte incômodo sentido por alguns imigrantes em relação à sexualidade feminina (sobretudo das mulheres latinas). Algumas das psicanalistas que atendiam na Casa do Migrante já tinham sofrido pequenos assédios, porém o que realmente preocupava era a presença do ódio de alguns imigrantes refugiados em resposta à exposição do corpo feminino.

No segundo encontro uma voz propõe cantarmos a canção *Eu só quero um xodó,* de Dominguinhos. A música, marcada pela presença da falta, dá o tom do trabalho daquele dia. Após escrevermos a letra na lousa, apresentamos cada palavra da canção, seus significados e a forma de pronunciá-las[17].

Cada estrofe da música é cantada e em seguida todos repetem tentando aprender a melodia. Aos poucos o coro vai se compondo em uma palheta de sotaques muito colorida, o que torna sua audição muito interessante. "O que quer dizer dengo?" – pergunta umas das vozes. Um amor, um carinho, *un bisou*, *mon amour*... "e o que quer dizer xodó?" – Alguém querido, *c'est un chouette*, a forma como chamamos quem amamos, quem nos faz falta.

"A propósito, o que lhes faz falta? Vocês podem dizer para anotarmos aqui na lousa"? - diz o mediador da oficina.

"Dinheiro", diz uma voz sorridente;

"Trabalho", diz uma outra;

"Tudo", diz uma voz resignada;

"Plaisir", diz uma voz jocosa provocando o riso de todos;

"Amor", diz alguém;

"Me faz falta a família"!

---

[16] Veredas é o nome do grupo de psicanalistas que desenvolve trabalhos nas diversas instituições de São Paulo que acolhem os imigrantes refugiados. Ressaltamos que temos convênios com os dois serviços citados nesta tese: a Casa do Migrante e o CRAI (Centro de refereência e atendimento ao imigrante). O consentimento livre e esclarecido dos indivíduos foi solicitado verbalmente, devido à condição de vulnerabilidade em que se encontravam, bem como o trabalho foi autorizado pela direção dos serviços.

[17] "Que falta eu sinto de um bem / Que falta me faz um xodó / Mas como eu não tenho ninguém / Eu levo a vida assim tão só / Eu só quero um amor / Que acabe o meu sofrer / Um xodó pra mim / Do meu jeito assim / Que alegre o meu viver / Que falta eu sinto de um bem / Que falta me faz um xodó / Mas como eu não tenho ninguém / Eu levo a vida assim tão só / Eu só quero um amor / Que acabe o meu sofrer / Um xodó pra mim / Do meu jeito assim / Que alegre o meu viver". (Dominguinhos, 1962)

"Me falta saúde";

"Uma casa";

"Um carro".

Cada uma dessas frases, enunciadas voz a voz, mostrava grande intensidade de afeto. O silêncio que precedia cada dizer era marcado por uma pequena tensão que revelava o peso daquilo que seria enunciado. Surge nesse momento uma sugestão: e se inseríssemos na canção de Dominguinhos as palavras representantes da falta de cada um? O exercício resulta em algo interessante (Faixa 1 do CD anexo):

> Que falta eu sinto de um amor / Que falta me faz um trabalho / Mas como eu não tenho ninguém / Eu levo a vida assim tão só.
> Eu só quero um prazer / Que acabe o meu sofrer / Uma casa pra mim / Do meu jeito assim / Que alegre o meu viver.
> Que falta sinto de dinheiro / Que falta me faz um carro / Mas como eu não tenho tudo / Eu levo a vida assim tão só.
> Eu só quero uma família / Que acabe o meu sofrer / Uma casa pra mim / Do meu jeito assim / Que alegre o meu viver.

O cancioneiro brasileiro oferece um enorme leque de possibilidades para trabalharmos a língua portuguesa. A maneira como o compositor brasileiro lapida a língua é uma bela forma de mostrar como uma narrativa pode ser contada de muitas maneiras. Na terceira oficina descobre-se que apresentar uma canção brasileira, e logo depois recolher as associações, desdobramentos e repercussões que dela derivam, pode funcionar como um possível disparador dessa prática de composição coletiva. A experiência dos encontros anteriores mostra que alguns caminhos podem se abrir a partir desse movimento inicial.

Em uma outra sessão, apresentamos a música "Esperando na Janela", de Gilberto Gil. A partir daí as vozes foram iniciadas no canto da canção tal como aconteceu na oficina anterior. Palavra por palavra, frase por frase e, posteriormente, estrofe por estrofe. Novamente se compôs um coro de múltiplas vozes que, ainda em um ritmo descompassado, entoavam os versos da canção.

Ainda me lembro do seu caminhar...

"Do que vocês se lembram?", pergunta o mediador da oficina. "Quais são as lembranças mais vivas que vocês têm do lugar de que vieram"? A primeira resposta surpreende: "eu não lembro". Segue-se um silêncio. A frase é escrita na lousa para dar início ao processo de composição.

A partir desse assinalamento de que não é possível lembrar, surge uma segunda voz que nos conta uma bela história do Congo. Não ficou muito claro se aquilo era uma lembrança de algo que lhe aconteceu ou uma história que lhe contaram. Conforme a voz falava em francês, os próprios participantes traduziam para o português, promovendo um interessante movimento no grupo.

Em pé, em um tom solene, a voz fala ao mesmo tempo em que é traduzida pelos demais:

> Criança que vai chorando por causa do rio. O pequeno sabia. Ele ouvia uma voz que lhe dizia: "quem está aí que repete tudo o que eu digo"? Ele pensa que é outra pessoa. E começa a xingar, e quando ele xinga ele é mais xingado. Ele fica nervoso e começa a chorar ainda mais.

Através da leitura em voz alta do texto criado[18], descobrem-se algumas direções melódicas sugeridas pela entoação efêmera que acompanha as falas dos participantes, o que nos permite "estabilizá-las com recursos musicais: ampliação de tessitura, definição das alturas e durações, harmonização, caracterização de compassos, tonalidade, andamento, etc." (TATIT, 2016, p.10).

Apresenta-se, logo de início, uma construção[19] musical composta pelo mediador da oficina a partir da letra criada na oficina anterior (Faixa 2 do CD anexo). Acompanhemos seu desenho melódico escrito na tatitura[20]:

---

[18] Tal procedimento diz respeito à leitura reiterada em voz alta do material textual recolhido, a fim de que seja possível localizar os tonemas que dão identidade melódica ao texto. Região acústica da frase mais importante em termos de concentração de tensividade, o tonema servirá como bússola para a harmonização que estará vinculada diretamente ao ato enunciativo.

[19] A ideia de re-apresentar aos participantes o texto criado por eles, agora articulado com uma melodia, nos ocorreu na medida em que tal re-apresentação foi pensada nos moldes do que em psicanálise se denomina "construção em análise". Veremos mais sobre isso a seguir.

[20] A tatitura é a representação do desenho melódico das canções. Trata-se da mistura do nome de Tatit com a palavra "partitura"– uma agradável brincadeira realizada por um de seus orientandos e que foi recolhida por mim na ocasião em que acompanhei suas aulas na disciplina sobre semiótica da canção na USP. Cada linha, a contar da linha de base da tatitura (nota dó), corresponde a um semitom, ou seja, cada linha corresponde a uma das doze notas possíveis na escala musical: Dó - Dó# - Ré - Ré# - Mi - Fá - Fá# - Sol - Sol# - Lá - Lá# - Si. Todas as tatituras inseridas em nosso texto começam na nota Dó, ou seja, a primeira linha corresponde a essa nota. As eventuais variações das quantidades de linhas nas diferentes canções aqui apresentadas se dão em virtude da variação das alturas. Contudo, ressaltamos que todas as tatituras estão construídas a partir da referência da nota Dó inicial.

lem a

bro vai peque bi

não crian que no sa

cho

Eu ça ran por do

do

causa

rio o

ele ouvia uma ele pensa que sso

voz "Quem está aí que repete tudo o que eu digo"? é a

que lhe dizia outra pe

fica nervoso e come

meça a xingar e quando ele xinga ele mais xingado ça mais

Ele chorar da

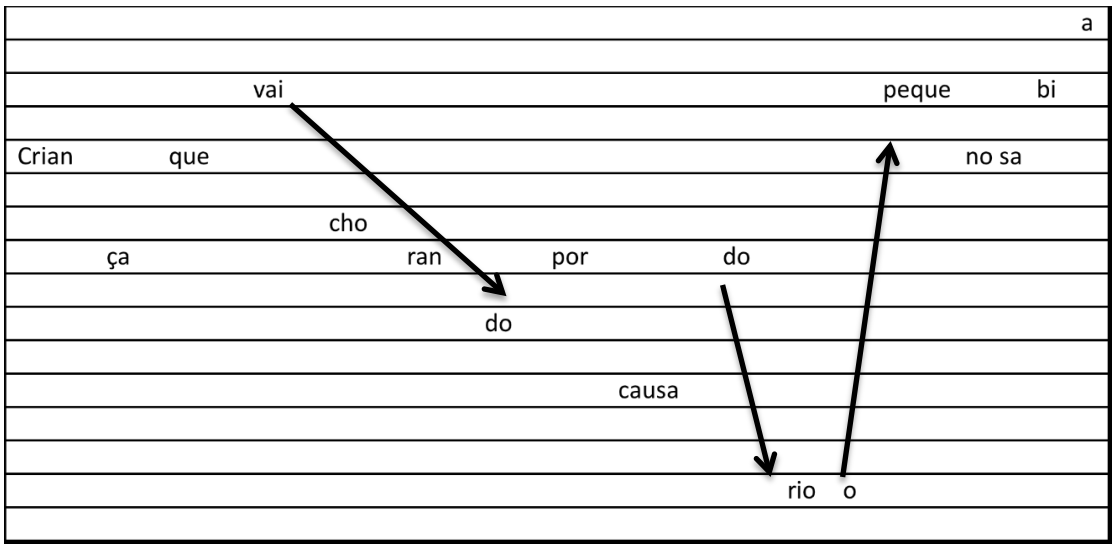
e co in

a

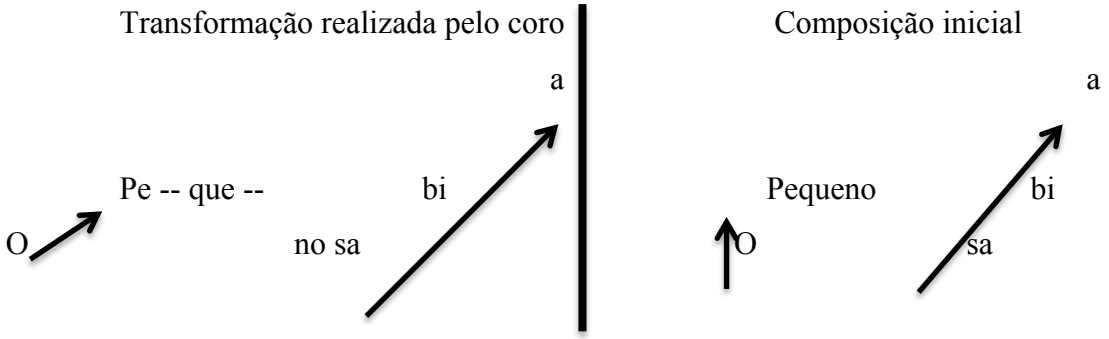
Na primeira frase da canção já se observa a presença de uma tensão passional concentrada no prolongamento da duração nas palavras “Eu” e “lembro”, expressando logo de início o sentimento de falta que marcará o seu refrão. O “não poder lembrar” – índice do traumático – inaugura uma narrativa iniciada na negação “Eu não lembro”, revelando um esquecer impedido que se manifesta sob forma do "não lembrar". A falta explicitada pela passionalização estabiliza a melodia e desvia a tensão do texto para o nível psíquico.

É dizendo que não se lembra que lhe é possível lembrar. Lembrar-se do quê? Lembrar-se de uma criança que chora por causa de um rio. Aqui a gradação melódica descendente imprime um fator de desaceleração no texto, funcionando como agente de concentração que reforça a identidade entoativa da canção. Tal como refere Tatit (2008), a gradação estabelece uma lei para a evolução e ocupação da tessitura, de modo a assegurar a forma contínua do progresso sonoro.

Marcando a trajetória da criança em direção ao rio que a faz chorar, a ondulação escalar instaura uma espera narrativa que é acentuada pela inversão dos intervalos de tons e semitons que, na frase "o pequeno sabia", modula para um movimento ascendente, dando lugar a um salto intervalar que denota certa passionalização residual. Ancorando a expectativa em um forte regime de concentração na frase "o pequeno sabia", instaura-se um núcleo de retorno que se configurará como o refrão que sempre precederá uma segunda parte da canção:



Destacamos que a elaboração inicial da canção apresenta um andamento mais lento, bem como uma redução do processo de passionalização, sobretudo no refrão (ver faixa 3 do CD anexo). A frase "o pequeno sabia" foi cantada pelo coro de um modo diferente, ampliando a frequência e duração da letra "e" da palavra, produzindo uma unidade de passionalização diferente da proposta original. Isso nos mostra como a força entoativa do coro encaminha a frase para o modo como ele anseia enunciar o que está posto nas entrelinhas: a falta do objeto que parece provir do rio.



Apesar da diferença parecer mínima, as mudanças são notáveis, sobretudo no aspecto sonoro-rítmico. Se acompanhamos o movimento da letra "O" que originalmente estava colada à sílaba "pe", observamos que o coro, espontaneamente, afasta as sílabas e aumenta as durações das letras "e". A trajetória das setas nos permite notar tal diferença, ao mesmo tempo em que o resultado da mudança melhora a dicção daquilo que pretende ser transmitido (a falta).

O primeiro desdobramento da canção se dá na forma de figurativização, pois o objeto de interesse aqui é o conteúdo que está sendo transmitido. A frase "ele ouvia uma voz que lhe dizia: quem está aí que repete tudo o que eu digo" sujeita-se gradativamente às determinações linguísticas, a ponto de, ao final da frase, nos depararmos com o desaparecimento da melodia e a preponderância da voz falada.

Presentificando no aqui-agora a relação enunciador-enunciatário, a figurativização presente nessa frase faz surgir a voz que indaga sobre uma repetição que, manifestada sob forma de eco, produz o efeito de encontro com um outro que se revelará ser o próprio sujeito da narrativa:

> E começa a xingar / E quando ele xinga, ele é mais xingado / Ele fica nervoso / E começa a chorar ainda mais.

A reiteração dos motivos melódicos reforça o caráter circular do conteúdo do texto, no qual quanto mais o sujeito xinga, mais ele é xingado. Através desse movimento somos levados ao retorno do refrão inicial, inserindo uma descontinuidade no processo de repetição e retomando o processo de passionalização propriamente dito.

3.1 O desenho de uma hipótese

O trabalho de análise da canção "*Eu não lembro*" denota a presença de valores semióticos subjacentes às manifestações sensoriais provocadas pela música. Em semiótica, é comum referir-se a esses algoritmos como "cifras tensivas" – quantificações que, segundo Tatit (2011), são determinadas subjetivamente e passíveis de sistematização através de análise. Para nós, a importância dessas cifras tensivas está justamente no fato de elas trazerem à luz algo da narrativa dos participantes da oficina que não se apresenta de forma explícita na letra da música.

A distribuição das cifras tensivas foi empreendida, nessa canção[21], pelo mediador da oficina. Consideramos que tal ato é semelhante ao procedimento técnico que Freud chamou de "construções em análise". Ao propor a *Konstruction*, Freud dá lugar não somente à leitura de fenômenos expressos na transferência, mas também àquilo que não pode ser lembrado no interior do tratamento (DUNKER; PAULON; MILÁN-RAMOS, 2016).

Segundo Freud (1934/1975), nessa proposta técnica o analista reúne o esquecido a partir dos indícios que o paciente deixou para trás, construindo uma narrativa que apresente o estatuto de uma lembrança rememorada. Dunker et al. (2016) ressalta que é nesse ponto que a construção em análise remete à ficção: "a verdade se estrutura como ficção e a ficção se estrutura como uma construção".

O trunfo da construção em análise está no fato de que, mesmo não estando correta, a construção revela a estrutura de ficção na qual a verdade do sujeito está assentada. Sendo assim, oferecer aos participantes da oficina canções construídas a partir de suas falas implica localizar e recortar as ficções que compõem a realidade desses sujeitos, revelando o seu funcionamento. Ao recebê-la, o participante da oficina pode tomá-la para si e nela se reconhecer.

Não é de hoje que a psicanálise discute a participação da ficção na construção da realidade. Encontramos nas reflexões de Freud sobre a verdade histórica[22] e a verdade

---

[21] No decorrer da pesquisa, foi possível aprimorar nosso método de intervenção, de modo que as cifras tensivas pudessem ser distribuídas pelos próprios participantes da oficina.

[22] "Há muito tempo compreendemos que uma parte de verdade esquecida jaz oculta nas ideias delirantes, que quando aquela retorna tem de se apresentar com deformações e más compreensões, e que a convicção compulsiva que se liga ao delírio surge desse cerne de verdade e se espalha para os erros que a envolvem. Temos de conceder a existência de um ingrediente como esse, do que pode ser chamado de *verdade histórica*, também nos dogmas da religião, os quais, é verdade, apresentam o caráter de sintomas psicóticos, mas que, como fenômenos grupais, fogem à maldição do isolamento" (Freud, 1939/1987 [1934-38], p.104-105).

material um esforço em compreender a experiência desde essa perspectiva da imanência da linguagem no processo de construção da experiência do sujeito. Benjamin, um dos autores guardiões do conceito de experiência, diz que ela (a experiência) é formada "menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória" (BENJAMIN, 1994, p. 103).

Ao retomar o tema em diversos momentos de sua obra, Lacan insere a linguagem como um importante elemento da descoberta freudiana acerca da verdade e da constituição da realidade como vindoura dos processos inerentes à experiência de linguagem do sujeito:

> A descoberta de Freud é a verdade de que a verdade nunca perde seus direitos (...), mas para afastar qualquer equívoco, convém articular que esse registro da verdade deve ser tomado ao pé da letra, isto é, que a determinação simbólica, ou seja aquilo que Freud chama sobredeterminação (...) deve ser considerada, antes de mais nada, um fato de sintaxe (...) Dessa determinação simbólica, a lógica combinatória fornece a forma mais radical, e é preciso saber renunciar à exigência ingênua que pretenderia submeter sua origem às vicissitudes da organização cerebral que ocasionalmente a reflete. (LACAN, 1956/1998, p. 470)

Nesse quesito, os enunciados de Lacan impressionam. O radical "apego" ao pé da letra faz da psicanálise uma experiência de fala cujo campo de ação se encontra justamente no lugar de descontinuidade entre língua e palavra, semiótica e semântica. Isso nos leva a considerar que o entendimento da realidade em tensionamento com a verdade do sujeito deve ser compreendido à luz dos mecanismos internos de funcionamento da linguagem.

O próprio Lacan mostra-nos o valor do entendimento disso que se passa nas entrelinhas, no "entre as palavras". Enunciados como: "a verdade tem estrutura de ficção" (Lacan, 1956-1957/1995, p. 258-259); "o que não se pode dizer do fato é designado, porém no dizer, por sua falta, e é isso que constitui a verdade" (LACAN, 1968-69/2008, p. 65); ou ainda, "o lugar da verdade é o lugar do recalque" (1969-1970/1992), reiteram a importância de interrogarmos a naturalização da concepção de verdade baseada na realidade e na sua relação com o referente. Será nesses termos que a chamada "oficina de canção de si" poderá não apenas reproduzir fatos históricos, mas sobretudo mediar a "invenção de memórias" por intermédio da construção de ficções que possuem o potencial de se tornarem recordações daquilo que até então não se sabia perdido.

Duas citações importantes, literais, surgem como necessárias para a delimitação do problema que estamos apresentando. Em 1967 Lacan diz:

> a experiência não se constitui como tal, a não ser que a façamos partir de uma pergunta correta. Isso é chamado de "hipótese". E por que "hipótese"? Trata-se simplesmente de uma pergunta corretamente formulada. [...] Em outras palavras,

> alguma coisa começou a tomar forma de fato, e *um fato é sempre fato de discurso.* Um fato dado ninguém nunca viu. Isso não seria um fato, mas uma saliência, a gente esbarra nela, é tudo que se pode dizer sobre alguma coisa que ainda não está articulada em discurso (LACAN, 1967/2006, p.82-83).

Três anos depois, em 1970, Lacan refere que:

> Apenas o fato se articula. O fato de que seja de dia, só é fato se disso se vier a falar. O verdadeiro depende apenas [...] de minha enunciação, isto é, de que o enuncie de um modo apropriado. O verdadeiro não é interno à proposição, em que só se anuncia o fato, o factício da linguagem. Está certo que se trata de um fato, um fato constituído por eu dizê-lo, no caso, enquanto é verdade. Mas que seja verdadeiro não é um fato, se eu não acrescentar expressamente que, além do mais, é verdade. (LACAN, 1969-70/1992, p. 68)

Em 1973, o psicanalista diz que: "Não há nenhuma realidade pré-discursiva. Cada realidade se funda e se define por um discurso" (Lacan, 1973/STAFERLA, p.37). Todas as três afirmações trazem à tona um importante debate acerca da ideia de que, desde a abordagem lacaniana, não há outro ser (*l'étant*) que não os significados produzidos pelos significantes, e este ser não tem nenhuma consistência fora do mundo da palavra e da fala (GOLDENBERG, 2018).

A força desse argumento estimula contra-argumentos poderosos. Christian Dunker (2017), por exemplo, declara que a oposição presumida entre o verdadeiro ser do significante-significado e o falso ser do imaginário-no-mundo é um caso conhecido da metafísica idealista que retoma uma falsa oposição entre idealismo transcendental e realismo ingênuo. Criticando o argumento de que "nada que não possa enunciar-se existe como fato", Dunker aproximará essa posição daquela do bispo Berkeley, sujeito para quem tudo o que existe são representações. Dunker, nesse sentido, faz a seguinte crítica:

> Nada podendo saber de como o mundo é, só podemos nos conformar com um mundo formado por nossos sonhos solipsistas. Assim como Freud falava em representações, Lacan nos levará a pensar estas unidades mais simples de significantes. Mas ao contrário de Freud que falava em realidade exterior, quantidade absoluta (*Qn*) e princípio de realidade, certa leitura idealista do significante esquecerá das implicações ontológicas da tese do *moterialisme* de linguagem enunciada por Lacan. (DUNKER, 2017, p.13)

Para nós, ao localizar essa discussão fora do realismo ingênuo, Lacan mostra que não necessariamente estaríamos condenados a uma posição idealista, bastando para isso nos colocarmos do lado de quem interroga a existência do universo extensional, do corpo e do sujeito enquanto mundo extralinguístico. Tomando, por exemplo, o espaço como não

transcendental (no sentido de Kant), o psicanalista francês lembra que nada nele (no espaço) é separado do corpo, inclusive aquele corpo do qual surge sua função:

> Isso não é idealismo. Não se dá porque o espaço seja uma função do espírito. Não há nisso nada que possa justificar nenhum berkelianismo. O espaço não é uma ideia. Tem uma certa relação não com o espírito, mas com o olho. O espaço está pendurado neste corpo.
> A partir do momento em que pensamos em espaço, devemos como que neutralizar o corpo, localizando-o. Pensem na maneira como o físico faz menção, no quadro-negro, à função de um corpo no espaço. Corpo é uma coisa qualquer e não é nada, é um ponto (...) Um corpo no espaço é, no mínimo, algo que se apresenta como impenetrável. Um certo realismo do espaço é insustentável. (LACAN, 1962-63/2005, p.276)

Em meio ao tiroteio teórico, uma questão nos surge: haveria nesse debate uma terceira via que pudesse contribuir para a reflexão acerca do modo como a "invenção de memórias" opera no interior de nossa oficina de canção? Mais ainda, uma via que pudesse se apresentar como solução para o impasse entre as duas visões apresentadas? De um lado há os realistas, em grande parte filiados às ciências naturais, que propõem a existência de um mundo independente da linguagem. Tal "mundo" já estaria dado e, portanto, caberia a nós descobrir – através de linguagens formalizadas, matematizadas ou simbolizadas – suas leis e estruturas dadas previamente pela natureza.

Por outro lado, há a visão idealista, herdeira de um certo kantismo, que propõe o mundo como um constructo do espírito, do pensamento, fundado na Razão de um sujeito transcendental. Nessa visão, caberia a nós descobrir como ela (a Razão) opera, já que seria através de seus movimentos que conheceríamos as essências e realidades do mundo exterior e do mundo interior ao sujeito para, posteriormente, expressarmos e comunicarmos todo esse conhecimento por meio das linguagens de que dispomos.

As duas visões acima aproximam-se daquelas comentadas por Karl Otto Apel em um texto de 1977 intitulado *La sémiotique transcendentale et le paradigmes de la prima filosofia.* Nele, Apel apresenta algumas proposições filosóficas sobre as chamadas *prima philosofia* que imperaram no universo filosófico e científico desde Aristóteles. Após distinguir o valor paradigmático das duas filosofias primeiras que governaram a história do pensamento ocidental – a metafísica aristotélica (também chamada de ontologia) e a filosofia transcendental da consciência –, Apel acrescenta a chamada "semiótica transcendental". Trata-se de um terceiro paradigma que considera o ser (*l'étant*) como objeto possível da interpretação do mundo mediatizado pelos signos, considerando assim a relação triádica do

signo[23] como tema primário da filosofia.

A sucessão destes três paradigmas implica, segundo Apel, uma intensificação progressiva da reflexão, na qual o paradigma subsequente tende a incorporar e "ultrapassar" o(s) precedente(s) (no sentido da *Aufhebung*[24] hegeliana). A partir dessa indicação de superação e incorporação do paradigma anterior, Beividas diz ser possível deduzir três paradigmas integrais, bem como quatro "sub-paradigmas" das reflexões do autor:

> Ao primeiro paradigma, da metafísica geral ou ontologia (I), cujo objeto a priori é apenas o ser-mundo, sucederia o segundo, da "filosofia transcendental da consciência" (I-II), o qual considera e integra o ser apenas enquanto "objeto cognitivo possível do sujeito transcendental ou da consciência", mas sem levar em conta a problemática da linguagem; por fim, a semiótica transcendental (I-II-III) integra tudo, linguagem inclusive (...) Dentre os demais sub-paradigmas possíveis, quando o tema incide apenas sobre o ser e o signo, abstraindo o interpretante-sujeito, isso define uma filosofia "onto-semântica" (I-III); quando a filosofia pende exclusivamente para a temática do signo e do sujeito ela se caracteriza como "idealismo semiótico" (II-III); quando incidente apenas no sujeito, tal filosofia se realizaria como "idealismo subjetivo" (II); por fim, quando reina apenas o signo como objeto a priori da sua tematização, isso constituiria um "semioticismo" (III). (BEIVIDAS, 2019, no prelo, p.156)

Waldir Beividas (2019, no prelo) ressalta que a terceira via proposta por Apel (a via da semiótica transcendental) pode ser depreendida e edificada epistemologicamente a partir da Semiologia de Saussure. Nesta última, a realidade é fundada num semiotismo imanente, calcado nas estruturas do discurso, no qual o mundo como dado real é tomado como um referente internalizado. De uma tacada só, a via saussuriana contesta o realismo ingênuo/científico de um lado, e o subjetivismo idealista de outro, inaugurando uma forma de conhecimento que toma a relação entre o sujeito e o mundo como a resultante de uma vasta operação de linguagem.

Neste sentido, acompanharemos a leitura que Beividas faz de Parret – autor que amplifica o raio de ação desse terceiro paradigma incluindo, além da semiótica calcada em Peirce e na filosofia da linguagem, a semiótica de Saussure, Hjelmslev e Greimas. Beividas afirma que Parret, ao aplicar uma maiúscula na palavra Semiótica, faz dela uma disciplina centrada na questão do signo, da linguagem e do sentido. Nessa amplificação e generalização, esta terceira via supõe a seguinte atitude epistemológica de fundação: "é a significação-no-

---

[23] O triângulo clássico do signo é composto pelos vértices *Signans* - *Signatum* - *Designatum*. Proposto por Ogden e Richards (1936) a palavra simboliza um pensamento ou referência que, por sua vez, se 'refere' ao aspecto ou acontecimento de que estamos a falar.

[24] Palavra de difícil tradução que em Hegel apresenta-se como um conceito que quer dizer ao mesmo tempo superação, aniquilação e conservação.

discurso, ou a função signitiva, que se torna a condição de conhecimento, isto é, condição daquilo que é possível saber quer sobre o ser (mundo), da ontologia aristotélica, quer sobre o sujeito da cognição, da epistemologia cartesiana" (BEIVIDAS, 2019, no prelo, p. 153).

Nota-se que nessa linha de pensamento não existiria signo sem uma competência de língua que possa unir uma porção sonora qualquer com um significado usual qualquer. Segundo Beividas, o sujeito operador desse ato de acoplagem entre significante e significado chamado "semiose", está logicamente pressuposto à estrutura do signo. Em outras palavras, está semiologicamente pressuposto como ato semiológico[25]. Ao tomarmos o ato semiológico como instituidor da operação da apreensão do mundo, constataremos que será ela que imporá ao sujeito falante o modo como este irá perceber e cogitar esse mundo:

> O ato semiológico impõe à percepção uma "metamorfose" colossal: uma apreensão registrada, advinda do mundo bruto, cifrada quantitativamente pelos órgãos sensoriais – cifras de frequência sonora, de raios luminosos, átomos odorantes, etc. – transmuta-se em uma significação resultada qualitativamente para o mundo da fenomenologia humana. O mundo, assim, advém de uma morfologia fenomenológica criada pela linguagem, para o homem. É assim que o sujeito perceberá, no sentido pleno do ato, por exemplo, as cores do arco-íris, bem entendido, aquelas que o pacto semiológico de sua língua ofereceu. É assim que dois sujeitos, pertencentes a línguas diferentes perceberão diferentemente as cores do arco-íris, não obstante tenham o mesmo sistema neuroperceptivo básico. O mesmo vale para a região dos demais sentidos humanos não visuais. (BEIVIDAS, 2019, no prelo, p.47)

Se a experiência humana está sujeita a esses tipos de gradientes perceptivos ou sensoriais, algo que diz respeito às gradações do sentido ou à tensão do discurso que pressupõe a ambivalência do objeto e a instabilidade do sujeito, o ato semiológico se realizará na medida em que o ato de junção entre significante e significado seja mediado por *oscilações tensivas*. Tais oscilações integram um nível mais profundo da organização do sentido e são concebidas como valores primordiais selecionados pelo sujeito da enunciação ao produzir o seu texto[26].

---

[25] O ato semiológico é definido como o ato cuja arbitrariedade radical faz todo objeto de conhecimento adentrar o universo imanente da linguagem. É por ele que, segundo Beividas, o referente se internaliza, adentra a linguagem e se apresenta como o único a nos servir de comunicação, de percepção e de cognição do mundo. Toda intuição ou entendimento sobre algo está implicado nesse ato, bem como submetido ao princípio da arbitrariedade entre significante e significado. Esse ato, segundo Saussure (2002), é base para a instalação de um sentimento da língua em que o ato de junção interna (ato de junção entre *Signans* e *Signatum*) é tão arbitrário quanto a relação do todo gerado com a coisa significada (o referente ou o *Designatum*).

[26] Ao dizermos texto, não estamos nos referindo apenas ao texto escrito, mas sim a tudo aquilo que tem relação concreta com o sentido. Segundo Floch (1990), pode ser tanto um *texto* escrito de fato, como também qualquer outra manifestação significante: um logotipo, um filme, um comportamento, e nós acrescentamos: uma canção.

Se por definição todo texto é o produto de uma relação entre expressão e conteúdo estabelecida por um sujeito da enunciação (CARMO JR., 2007, p. 13), constatamos que aquilo que discutíamos no início deste subcapítulo – as cifras tensivas na canção – registram a presença tanto de regimes de enunciação, quanto de gestos de enunciação. À luz do que apresentamos até o presente momento, tais gestos de enunciação seriam os responsáveis por construir a realidade do sujeito a partir de processos de semiose que, além de fazer todo objeto de conhecimento adentrar o universo imanente da linguagem (ato semiológico), também engaja o sujeito enunciador naquilo que Ravanello, Dunker e Beividas (2018, p. 176-177) chamam de efeito de afeto:

> Submetido à ordem significante e transitando pelas sedimentações da letra, o efeito de afeto consiste, em suma, no processo pelo qual a linguagem apropria-se do corpo durante o exercício do discurso, ou seja, de sua participação na constituição do corpo nos termos em que é apreendido pelo psíquico ao modo de um *ethos discursivo* (...) A tal processo propomos a denominação de *semiotização afetiva do corpo*.

Aquilo que denominamos afeto se apresenta, portanto, como o principal componente que engaja o sujeito no discurso. Se para Freud (1894/1996) o afeto diz respeito a uma quantidade ou soma de excitação capaz de crescimento, diminuição, deslocamento e descarga que se espalha sobre os traços de memória das ideias, para a semiótica ele será pensado como uma "complexidade existencial" centrada em aspectos funcionais. Nesse sentido, o afeto deve ser "subentendido por uma rede de *dependências internas* inerente às formas propiciadas pelas línguas" (ZILBERBERG, 2001, p. 10, itálicos no original).

A psicanálise lacaniana, ao reler Freud, constata algo que pode dialogar com a semiótica tensiva de Claude Zilberberg[27]: "a afetação essencial é a afetação marcante da língua sobre o corpo" (MILLER, 2000, p. 47), ou seja, a maneira como o afeto incide sobre a língua diz respeito ao modo como ele engendra processos de semiose que, por consequência, fazem existir corpos, sejam eles corpos materiais ou corpos textuais.

Vimos em páginas anteriores que o processo de semiose é o ato de acoplagem do significante ao significado, e que é esse ato o responsável por engajar, em termos linguísticos,

---

[27] Claude Zilberberg, co-diretor do Séminaire Intersémiotique de Paris, é um dos mais eminentes semioticistas em atividade. Entre suas obras estão as seguintes publicações: *Essai sur les modalités tensives* (1981), *L'essor du poème. Information rythmique* (1985), *Semiótica tensiva y formas de vida* (1999), *Ensayos sobre semiótica tensiva* (2000), *Tensão e Significação* (co-autoria com J. Fontanille, 2001), *Sémiotique et esthétique* (org., com F. Parouty-David, 2003), *Razão e Poética do Sentido* (2006), *Semiótica Tensiva* (2006).

o sujeito no discurso. Louis Hjelmslev, importante linguista dinamarquês, redefiniu essa união íntima entre o plano do significante e o plano do significado através do conceito de "função semiótica". Se para Saussure (2006) a combinação entre significante e significado produz uma forma e não uma substância, para Hjelmslev essa forma deve ser considerada a união entre duas grandezas: a "forma do conteúdo" e a "forma da expressão". A função semiótica estaria justamente entre elas, já que "não poderá haver função semiótica sem a presença simultânea desses dois funtivos, do mesmo modo como nem uma expressão e seu conteúdo e nem um conteúdo e sua expressão poderão existir sem a função semiótica que os une" (HJELMSLEV, 1971[1943], p.54.).

Não há para Hjelmslev conteúdo sem expressão ou vice-versa, já que uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo de uma expressão. Sendo assim, para o autor, nada autoriza que se faça preceder a língua pela substância do conteúdo (o pensamento) ou pela substância da expressão (cadeia fônica). Conservando a terminologia de Saussure, Hjelmslev afirma que a substância depende exclusivamente da forma e não se pode, em sentido algum, atribuir-lhe uma existência independente:

> Se se procede a uma abstração do princípio de estrutura propriamente dito, que comporta a função semiótica e todas as funções que dela se pode deduzir – princípio que, enquanto tal, é naturalmente comum a todas as línguas, mas cuja execução é diferente em cada uma delas – descobre-se que esse fator comum é uma grandeza que só se define pela função que a une ao princípio de estrutura da língua e a todos os fatores que fazem com que as línguas se distingam umas das outras. A este fator comum chamaremos sentido. (HJELMSLEV, 1971[1943], p. 55-56)

Sendo assim, denomina-se "função semiótica" aquela que institui uma forma e um conteúdo que, do ponto de vista do sentido, é arbitrária e explicável apenas pela função semiótica de que ela é manifestamente solidária. A mesma observação serve para a forma da expressão que, tal como a zona das cores e as zonas dos morfemas, se subdivide diferentemente nas línguas, de tal modo que uma comparação entre elas faz surgir zonas no campo fônico que se subdividem diferentemente.

Ao retomarmos a discussão de Zilberberg sobre a importância do afeto no processo de conjugação entre forma do conteúdo e forma da expressão, observamos que:

> Às figuras do plano da expressão vão corresponder os *afetos* do plano do conteúdo; porém, na medida em que esta correspondência não se reduz a uma substituição, isto quer dizer que as *figuras* do plano da expressão são afetadas e afetantes na exata medida em que os *afetos* do plano do conteúdo são informados e informantes. A semiose assim constituída é literalmente surpreendente. A afetividade deixa de ser um suplemento desnecessário para o prazer que dispensa, e se converte numa razão constituinte. E graças a nos encontrarmos em presença de *formas-afetos*, a comunicação alcança a eficácia que sentimos: a cessação de tal regime afetivo expulsa, ao mesmo tempo, as formas que o expressam. (ZILBERBERG, 2000, p. 71, itálicos no original)

A contribuição do afeto para a união íntima entre plano do conteúdo e plano da expressão (plano do significado e plano significante em Saussure) ganha maior importância quando Waldir Beividas (2001) propõe que tal união, a chamada "forma semiótica", apresenta o mesmo estatuto teórico e metodológico do regime estrutural do significante proposto por Lacan. Tal proposição nos é bastante cara e, portanto, merece ser visitada para que entendamos o modo como operamos com a linguagem no interior de nosso dispositivo clínico.

A leitura crítica efetuada por Lacan acerca da representação do signo e do esquema das duas curvas no *Curso Geral* de Saussure resultam numa teorização da estrutura do significante submetida a uma dupla condição de articulação:

> (a) de poder o significante ser reduzido a "elementos diferenciais últimos"; (b) de se compor em cadeia. A primeira condição identifica-se à estrutura fonêmica do significante, ou "sistema sincrônico de acoplamentos diferenciais", ficando fora disso, sem pertinência, as modulações variáveis da realização fonética, da realização material do som. A segunda condição responde, como léxico, pela ordem dos "englobamentos" constituintes do significante "até a locução verbal" e, como gramática, pela ordem dos "prolongamentos" constituintes do significante, até a

> "unidade imediatamente superior à frase" (1966: 501-2). Uma estrutura que se segmenta em unidades menores (tal como a fonologia de Jakobson), mas também que se estende à gramática de nível superior à frase, tais me parecem os dois centros de força da estrutura do significante de Lacan. (BEIVIDAS, 2001, p.315)

A primeira condição de articulação do significante lacaniano – de se reduzir a traços fonêmicos distintivos (LACAN, 1966/1998, p. 504) – homologa-se à forma da expressão, ou, mais amplamente, ao significante da linguística. Contudo, a segunda propriedade do significante lacaniano – dos "englobamentos constituintes" em nível do léxico e dos "prolongamentos constituintes do significante até a unidade imediatamente superior à frase, em nível de gramática" (p. 502) – homologa-se à forma do conteúdo. Em outras palavras, a "dupla condição" de articulação do significante lacaniano faz com que ele (o significante lacaniano) se aproxime da cabeça de Janus forma da expressão/forma do conteúdo que compõe globalmente a forma semiótica proposta por Hjelmslev (BEIVIDAS, 2001, p. 342).

Quando em nossa oficina intervimos com a proposição ou a construção de uma canção, estamos de algum modo estabelecendo solidariedades entre formas da expressão e formas do conteúdo. Ou seja, ao acompanharmos a leitura de Beividas, estamos sim operando com o significante tal qual pensado por Lacan. Logo, aquilo que por intermédio da canção se coagula em significante diz respeito à forma da expressão e à forma do conteúdo que, "grudados" pelo afeto, tem como veículo a língua com todos os elementos que nela se materializam.

Se em termos linguísticos a significação se dá na relação entre plano do conteúdo e plano da expressão, vemos aqui o significante lacaniano operando enquanto função semiótica da materialização dessa significação. Operar com o significante em nossas oficinas de canção implica, portanto, operar com tais materializações quantificadas na análise das gradações e variedades tensivas apresentadas pelo texto cancional[28] construído pelos participantes da oficina. Isso só nos foi possível pensar a partir do estudo da semiótica da canção – disciplina que discute a forma como esse gênero musical combina elementos constitutivos que guardam relação dinâmica entre si.

[28] Ao dizermos "texto cancional" estamos nos referindo ao texto e à melodia – elementos indissociáveis que interagem de forma a interpretar o sujeito falante que no nosso caso são os cancionistas que fazemos existir em nosso dispositivo.

3.2 A semiótica como mediadora entre a música e a psicanálise

As reflexões acerca da linguagem propostas por nós até o presente momento foram despertadas no encontro que tivemos com a semiótica da canção – teoria proposta por Luiz Tatit que discute a forma como a canção combina elementos constitutivos que guardam relações dinâmicas entre si. Foi por esse caminho que nos aproximamos da linguística, da semiótica e do possível diálogo destas com a psicanálise[29]. Se para Lacan a psicanálise é uma ciência da linguagem habitada pelo sujeito, o método psicanalítico de investigação aproxima-se da semiologia e da semiótica, pois:

> quer estejamos no nível dos sintomas, das estruturas ou dos tipos clínicos, ou no nível das formações do inconsciente (atos falhos, chistes, sonhos, sintomas), ou ainda no nível das modalidades de transferência, levamos em conta transformações de linguagem e da relação do falante com o que ele diz. (DUNKER, 2016,)

As reflexões sobre a linguagem propostas pela linguística desembocam, segundo Greimas & Courtés (2008), na semiologia e na semiótica. Será nelas que encontraremos apoio para a análise e compreensão do trabalho efetuado com canções, consideradas por nós um texto narrativo que conjuga melodia e letra. Contudo, sabemos que a relação entre psicanálise e linguística sempre foi permeada por muitos "poréns", o que nos coloca na posição de tomar bastante cuidado no tratamento dessa disciplina que apresenta fronteiras sensíveis com a psicanálise[30] e com o trabalho que aqui estamos realizando.

Milner (2010) defende a tese de que a linguística estabelece para nós psicanalistas as propriedades materiais de nosso objeto particular da mesma forma que as ciências anatômicas e fisiológicas o fazem para o corpo. Na medida em que a linguagem importa à psicanálise, esta se constitui propriamente nos limites da linguística – uma vez admitido, contudo, que dizer limite é dizer também contato constante (MILNER, 2010).

---

[29] O diálogo entre semiótica e psicanálise tem sido realizado no Brasil sob a ótica da articulação entre a teoria lacaniana e a semiótica de Charles Peirce. Encabeçando essa linha de pensamento, intitulada "semiótica psicanalítica", estão CESAROTTO (2008), HISGAIL (1996 e 2000) e SANTAELLA (2002 e 2004). Nossa abordagem nesta tese irá por outros caminhos, entretanto, faz-se necessário lembrar a importância desses trabalhos da semiótica psicanalítica para o campo de estudos pelo qual estamos enveredando. Nossa escolha por não abordarmos tal perspectiva em nossa tese está pautada apenas na falta de tempo e de espaço para uma exposição e discussão mais aprofundada do tema.

[30] Nesse sentido, peço licença à linguística (essa cara amiga da psicanálise) que, apesar de meu esforço em querer apreendê-la, não se deixa "dominar". Corro atrás do entendimento de sua beleza para tentar falar dela com respeito e cuidado, mesmo não sendo especialista. Espero não maltratá-la quando incorrer pelas dobraduras realizadas por Lacan em seu *corpus*.

Nessa direção, Lacan forja a palavra *linguisteria,* designando uma relação de proximidade e de heterogeneidade absoluta entre psicanálise e linguística. Apesar disso, Beividas (2009) nos lembra de que a fundação da *linguisteria* de Lacan dissolve o contato entre linguística e psicanálise, além de colocar os psicanalistas em confronto direto com a disciplina criada por Saussure:

> Lacan será lido euforicamente como uma espécie de terrorista da linguística. Leiamos rápido o que vemos: **subverteu** o signo saussuriano, é expressão corriqueira em textos pós-lacanianos; até mesmo o **destruiu**, não é difícil encontrar dessa maneira; criou uma barra de **separação radical** onde havia marca de união no desenho saussuriano do signo; o significante não significa nada; **tem autonomia radical** frente ao significado; não é o fonema; é a letra; mas não a dos linguistas; não há significado; a significação é epifenômeno fútil do significante; só há efeitos de sentido fugazes; não há metalinguagem; "como uma linguagem" (da estrutura do insconsciente) significa agora que a linguagem é **outra coisa**: a **lalangue**; o gozo escapa ao simbólico; o objeto *a* não se articula; o aparelho da l'**apparole** do gozo nem mais é estrutura; até mesmo **se opõe** a ela; o Real (o gozo, a letra, o objeto *a*) está **fora-do-sentido**; não há relação entre as duas disciplinas, no máximo uma "relação de não-relação"(?!) (BEIVIDAS, 2009, p. 117).

Os grifos do autor deixam claro o que está em jogo aqui: trata-se da tese principal de Lacan de que seu conceito de linguagem não era mais aquele do campo da linguística (1972-1973/1985, p. 25). Alegando que a referência plena pela qual situava o inconsciente "é justamente a que escapa à linguística", Lacan em certo momento diz que ela, a linguística, "não faz (a análise) avançar em nada" (Lacan, 1973, p. 46). No entanto, Beividas lembra que há autores como Michel Arrivé (1994; 1999) que realizam um sério e minucioso estudo sobre a história do significante entre Saussure e Lacan sem necessariamente endossarem o processo demissionário da psicanálise em relação à linguística.

Com Arrivé, vemos que a linguística não tem de tratar de todos os fenômenos que pertencem à linguagem, pois "a língua é o teatro de fulgurantes fenômenos" (SAUSSURE apud BOUQUET, 1997, p. 293). Suas leis fonéticas, sígnicas, frasais e discursivas têm espantosa elasticidade e possibilidades de arranjo. Seus conteúdos explícitos, implícitos, ostentados ou denegados, apontam para inúmeras direções.

Ao constatarmos essa gama de mal-entendidos que resultam no divórcio entre psicanálise e linguística, faz-se necessário inaugurar um novo tipo de reconstrução dessa relação. Um novo tipo de diálogo que não se serve apenas da linguística saussuriana dos anos 1950, mas que também se serve das teorias do discurso que, saídas do estruturalismo, prolongaram-no criticamente nos últimos 50 anos sob matizes diversos (BEIVIDAS, 2009, p. 225).

Nesse sentido, convocamos Hjelmslev, Greimas, Zilberberg, Tatit e os possíveis comentadores de cada um destes autores para reestabelecermos um diálogo entre linguítica – na figura da semiótica – e psicanálise. O diálogo entre tais disciplinas é mediado pela música, ou, em sentido mais amplo, pela experiência estética que, desde o início de nosso estudo, se apresentou como importante mediador metodológico que integra capacidade metafórica da linguagem e elementos poéticos que emergem do encontro com o outro.

Segundo Loureiro (2003), Freud atribui ao adjetivo "estética", ao longo de sua obra, dois sentidos. O primeiro sentido leva em consideração os ideais e os padrões de beleza, acepção essa que traz implícita a ideia de que a beleza é um valor elevado, socialmente compartilhado e que aponta a íntima conexão entre o belo e o recalque (na medida em que os padrões estéticos funcionam como um dos diques que se erguem contra o desenvolvimento das pulsões parciais). O segundo sentido de estética em Freud, segundo a autora, está relacionado com o "prazer suscitado pela forma" – no qual a palavra "estético" aparece explicitamente como um organizador do livro sobre os chistes.

Loureiro (2003) refere que é possível sumariar três possíveis noções de estética na obra freudiana: a) o domínio das atividades associadas ao prazer obtido pelo próprio funcionamento do psiquismo, e sem outra finalidade que não essa (1905/1980); b) a doutrina da qualidade dos nossos sentimentos que envolve o estudo do belo, mas não se reduz a ele; (1919/1987); e c) a ciência do belo (1929/1987). Loureiro lembra que, na segunda acepção, Freud deixa entrever um conjunto de experiências que se apresentam para além da doutrina do belo, e que seria a chamada doutrina das qualidades de nosso sentir.

As reflexões em torno da doutrina das qualidades de nossos sentimentos possibilita incluir no terreno da estética o estudo das diferentes experiências emocionais. Nelas, a obra de arte presentificaria as experiências ou as sensações mais sutis que formam complexos representativos mais pessoais, ligados ou não explicitamente à beleza (GUILLAUMIN apud LOUREIRO, 2003, p. 30)

Sendo assim, o ponto no qual ancoramos a experiência estética neste diálogo entre linguística e psicanálise será marcado por essa ideia de que a arte presentifica experiências ou forma complexos representativos. Em nosso trabalho, tal processo se dará sob a égide da insígnia "mediação". Ao denominarmos "mediador" o responsável por fazer operar a "oficina de canções de si" estamos, no fundo, relacionando nosso dispositivo de intervenção com aquilo que ficou conhecido na tradição clínico-psicanalítica como "mediação terapêutica através das artes" (*médiation thérapeutique par l'art*).

3.3 Mediação Terapêutica através das artes

Paul-Laurent Assoun (2014) observa que a palavra mediação encontrou torção nas práticas diversas da arte-terapia e da mediação familiar. Segundo o autor, os objetos mediadores (da escultura à argila, da pintura à fotografia, da escrita às marionetes, do teatro à dança, do tecido ao brinquedo, da música ao *clown*) aparecem como auxiliares da ação terapêutica e, portanto, introduzindo a palavra "mediação" no universo da psicanálise.

Frederic Vinot e Jean-Michel Vivès (2014) advertem que a expressão "arte-terapia" pode levar à crença de que a prática artística teria, em si própria, efeitos terapêuticos. Os autores lembram que artistas como Artaud, Van Gogh e Schummann mostram o contrário disso. Por isso, Vinot e Vivès anunciam que não há arte-terapia mas sim "mediação terapêutica através das artes". Conceber a dimensão terapêutica aqui não é, segundo os autores, apenas tomá-la como resultado da simbolização, mas também compreender o modo como o Real se deixa vislumbrar nessas práticas:

> De um lado, dar ao Real um lugar central na modelagem destas práticas impede o estabelecimento de uma causalidade linear ligando arte e terapia, isso pelo próprio fato da dimensão potencial corrosiva, ou mesmo invasiva do encontro com a obra de arte. Esta co-implicação da obra de arte e seu criador e/ou receptor implanta um local, um praticável – no sentido que lhe dá Jean Oury[31] – que esconde uma dimensão de imprevisibilidade excluindo qualquer direito de passagem e suspendendo momentaneamente toda a causalidade. O encontro da obra, que ela seja criação ou criada, só pode ser prevista e só pode tender para a dimensão terapêutica se situada do lado da *Gestaltung*, da forma em formação. Integrar o Real no seio da elaboração destas práticas obriga o clínico a se situar do lado da abertura e não da sutura. (VINOT e VIVÈS, 2014, p. 8)

A palavra "mediação" (*Vermittlung*) aparece poucas vezes na obra de Freud. Assoun (2014) destaca seu uso na correspondência de 31 de julho de 1915 enviada à Lou Andreas-Salomé, na qual Freud faz uso dessa palavra relacionando-a à separação (*Scheidung*) e à articulação (*Gliederung*). Aqui a *Vermittlung* vai em direção à ideia de "distinção para gerar um pensamento de ligação". Contudo, é a expressão "mediador" que surge de forma mais explícita em seus trabalhos, sobretudo aqueles relacionados ao estudo da religião judaica e da figura de Moisés, o *Mittelmann,* o intermediário ou mediador entre o povo hebreu e Jeová.

---

[31] Jean Oury, psiquiatra, psicanalista, ao fundar a Clinique de La Borde, pensou-a como um *praticável*, ou seja, uma espaço institucional que colocava em jogo: uma estrutura cenográfica tridimensional – como por exemplo um estrado, uma armação, um enquadre (ou seja, o teatro dos processos analíticos); aquilo que pode ser praticado (o que é posto em prática e, ao mesmo tempo, tudo aquilo que pertença à ordem do possível); e aquilo que pode dar passagem, transitável (função primordial do tratamento).

Discípulos de Freud como Otto Rank e Theodor Reik iniciaram importantes discussões acerca da arte e da experiência estética. Foi com Melanie Klein que a ideia da mediação tornou-se mais evidente. Em seu trabalho com crianças, a psicanalista passou a utilizar desenhos e brinquedos para suplantar as associações verbais faltantes de seus pacientes. Todavia, é com Winnicott que vemos o desenho ser utilizado de maneira mais radical, sobretudo a partir da introdução de uma técnica específica de utilização do desenho em psicoterapia: o jogo do rabisco (*squiggle game*).

Integrando processos transferenciais e contratransferenciais, Winnicott propõe a transformação do rabisco da criança em um sonho sonhado por ela e pelo psicanalista. Situado no campo dos chamados fenômenos transicionais, o jogo do rabisco se mostra, segundo Anne Brun (2013), como precursor das práticas atuais de terapias que utilizam a mediação. Brun lembra que o *squiggle game* permite a possibilidade de inscrição dos movimentos pulsionais da criança através da elaboração de uma forma externa ligada a um modo de expressão que engaja o corpo em uma dimensão visual, sonora, tátil ou cinestésica.

Na mesma linha winniccottiana, temos Marion Milner (1955/1979), que enfatiza o uso dos brinquedos, objetos ou materiais diversos em análise da mesma forma que o artista utiliza um meio maleável. Roussillon (1991), posteriormente, repensará essa ideia ao produzir novas reflexões sobre a ideia de "meio maleável".

Segundo Brun (2010), H. Prinzhorn foi precursor do uso da mediação artística na clínica com pacientes psicóticos. Em 1922, publicou *Expressions de la folie: Dessins, peintures, sculptures d'asile*, obra na qual oferece o estudo das produções plásticas de muitos de seus pacientes. Prinzhorn propõe aqui uma concepção dinâmica da formação das formas artísticas em uma perspectiva mais estética do que psicológica, seguindo a teoria da *Gestaltung*, que se funda sobre a ideia de uma necessidade de expressão diferente da pulsão freudiana.

G. Pankow (1914-1998) [1969, 1981] aparece também como um dos que iniciaram o uso da mediação terapêutica com psicóticos. Anne Brun (2010) lembra que, através da teorização da modelagem como método de estruturação dinâmica da imagem do corpo e da reativação de experiências corporais irrepresentáveis, Pankow pensava o trabalho de mediação como suporte da linguagem verbal.

Didier Anzieu, em seu livro *Le corps de l'œuvre* (1981), tenta uma aproximação freudiana clássica ao formalizar o processo criador recusando a clássica perspectiva do estudo da sublimação. Em nosso trabalho anterior (NOGUEIRA, 2013), apresentamos as etapas

propostas por Anzieu acerca do processo psíquico da criação:

> Didier Anzieu afirma que é possível precisar o trabalho psíquico da criação em algumas etapas. A primeira seria o cumprimento de um movimento regressivo, ligado a uma crise interior e que mobiliza representações arcaicas. A segunda, a apreensão perceptiva clara de algumas dessas representações que permitem firmá-las no pré-consciente como núcleo organizador atuante. Outra etapa seria a transposição elaborada da imagem, do afeto, do ritmo, cujo domínio se adquire segundo a posse de um código familiar (matemático, químico, linguístico, sociocultural, musical). A quarta etapa seria a expressão do núcleo organizador dotado de grande força de impacto, em uma formulação simples que vai ao essencial de uma realidade até então desconhecida. Outras vezes a obra requer um trabalho a mais de composição propriamente dita. A partir de várias transcrições elaboradas, durante as quais provoca a eleição – ou a inovação – de um gênero, um estilo, uma disposição interna das partes em uma organização de conjunto, entra em ressonância simbólica com o núcleo representativo arcaico. Uma vez terminada, uma vez convertida em um objeto exterior, a obra é submetida a uma prova de realidade de tipo particular, que é o julgamento do público – quinta etapa. (NOGUEIRA, 2013, p.63)

Cada uma dessas fases (regredir, perceber decifrando, transcrever, compor, produzir) leva sua resistência específica. A regressão se vê freada, por um lado, pela rigidez defensiva de caráter ou neurótica do sujeito; por outro lado, pelo temor de afrontar, durante o caminho, angústias do tipo psicóticas (despedaçamento, persecutória, depressiva). A resistência à regressão é uma forma de trocar o medo ao desconhecido e a inquietante diferenciação pela metamorfose. Mas não basta somente regredir: é preciso suportar as fantasias e afetos liberados pela regressão, ou seja, impedir que seja invadido por elas. No segundo processo (ver ou ouvir a representação fantasiada para fixá-la no pré-consciente como núcleo diretor), a solidão necessária na fase precedente transforma-se em uma desvantagem. O criador em vias de apreender o núcleo organizador de sua criação vê-se assaltado pela dúvida: será que aquilo tem valor? Nisso se reconhece a intervenção corrosiva da pulsão de morte, a fim de intentar autoaniquilar-se. O meio mais eficiente para superar essa resistência reside na existência de um interlocutor privilegiado, com o qual o criador mantém uma convivência fantasiada importante.

Em *Juventude de Gide ou a letra e o desejo* (1966/1998), Jacques Lacan também se arrisca pelos caminhos da discussão da arte como mediação. Nesse caso, o psicanalista francês se propõe a discutir a especificidade do desejo do escritor, tirando a obra artística do simples lugar de formação sintomática. Além disso, em *Lituraterra* (1971/2003), Lacan homenageia a obra de Marguerite Duras, outra escritora cujo texto lhe era caro. Contudo, será em seu seminário *O Sinthome* (1975-1976/2008) que Lacan dará sua grande contribuição para o entendimento da arte da escrita, tomando-a como aquela que permitiu ao escritor James Joyce fazer suplência ao nome-do-pai que nele estava forcluído.

Dentro da perspectiva lacaniana há ainda alguns importantes trabalhos sobre o tema, tais como: o livro *Louis du Néant* (1998) de Gérard Pommier, no qual o autor faz uma reflexão clínica sobre a passagem ao ato do filósofo Louis Althusser, que culminou no assassinato de sua esposa; o livro *Intelligence de la perversion* (1998) de Catherine Millot, que faz uma viagem pela vida de Gide, Genet e Mishima; também da mesma autora *La vocation de l'écrivain* (1991), livro em que interroga as criações de Rilke, Flaubert e Gide. Há ainda diversas revistas na França que trabalham o tema da mediação. Não podemos esquecer Jean-Michel Vivès, que propõe uma interessante teorização sobre a música no livro *Voix sur le divan* (2012b). Vivès também organizou. junto com Frederic Vinot, *Les médiations thérapeutiques par l'art* (2014), livro em que vários autores discutem o uso das diversas artes no trabalho clínico psicanalítico.

No Brasil, temos o trabalho pioneiro de Nise da Silveira, que em 1946 fundou a seção de terapêutica ocupacional no Centro Psiquiátrico do Rio de Janeiro. Posteriormente, em 1952, também no Centro Psiquiátrico do Rio, fundou o Museu do Inconsciente – importante centro de estudos e pesquisas que reúne obras produzidas nos ateliês de atividades expressivas (pintura e modelagem).

O Museu de Imagens do Inconsciente tornou-se conhecido em todo o mundo e suas pesquisas deram origem a exposições, filmes, documentários, simpósios, conferências e cursos, tanto no que se refere à terapêutica ocupacional, quanto à importância das imagens do inconsciente na compreensão da realidade psíquica do esquizofrênico.

Não podemos esquecer os nomes dos diversos psicanalistas que têm trabalhado, não necessariamente a questão da mediação pela arte no trabalho psicanalítico, mas a articulação entre os campos arte e psicanálise. Destacamos aqui autores como Antonio Quintet, Tania Rivera, João Augusto-Frayze Pereira, Renato Mezan, Christian Dunker, Inês Loureiro, Mauro Mendes Dias, Denise Maurano, Contardo Calligaris e outros.

Todo este percurso nos foi inspirado pela constatação de que a articulação entre trauma e experiência musical, no plano da clínica, exige mediação. "Para articular o que está separado é necessário um *médium*", diz Assoun (2014, p. 38). A mediação vem, portanto, carregada da ideia de arbitrar um litígio entre as partes. Mediar (*Vermitteln*), segundo Paul-Laurent Assoun (2014), significa buscar um acordo (*Einigung*), ainda que de maneira momentânea, apaziguante – o que nos faz supor um conflito pré-existente entre as partes mediadas. Assim, o autor refere que mediar implica se interpor de modo a interceder, tal como encontramos nas situações de crise que suscitam um trabalho "mediado" (da crise

psicótica às crises conjugais).

Nesse sentido, a mediação exige uma ética. Uma ética que, para nós, estará invariavelmente apoiada numa estética. Lacoue-Labarthe (1991) vai justamente nessa direção. O autor afirma que só há ética quando esta é apoiada por uma estética, ou melhor, por uma *esthéthique* (com uma letra "h" a mais) que se faz a partir da posição da Coisa[32] (*Das Ding*) – esse Outro em exclusão interna (extimidade) que a arte (*tekné*) tanto evidencia. Revelando que a essência da Coisa é o vazio, a criação faz existir um objeto que desconstrói a realidade ao mostrar que ela só está lá enquanto pacto tácito da língua, enquanto significante, enquanto ficção.

Há nesse raciocínio os primeiros passos para a construção de uma teoria acerca da criação artística como a modelagem de um significante, bem como a introdução desse significante no mundo "à imagem" da Coisa enquanto aquilo que nos é impossível de imaginar (LACAN, 1959-60/1991, p.87). Em outros termos, a "esthética" diz respeito à *mimesis*[33] de algo inimaginável, cujo ato artístico reproduz e presentifica o próprio ato de criação do mundo através da modelagem do significante que faz existir "a imagem do inimaginável" (LACOUE-LABARTHE, 1991, p. 32).

Será o inimaginável algo da ordem do horror? Se sim, como enfrentá-lo? Nossa resposta aqui é enfática: através do canto. O leitor pode se perguntar de onde tiramos tamanha certeza. Mais uma vez nossa resposta será direta e reta: É fato notável que todo povo exilado **canta**. Os gregos têm os seus *rebetikos*; os judeus têm a música *klesmer;* os árabes cantam o *nouba*; os africanos cantam seus *spirituals* que deram origem a praticamente toda a música pop americana (Blues, Jazz, Funk, Samba, Rap, Dub, Ska, Reggae, etc.)... Há inúmeros exemplos pelo mundo. O fato é que nesses cantos é possível perceber a presença de "um endereçamento ao limite do que pode ser sustentado pelo humano, lugar de horror, que para ser enfrentado necessita ser transfigurado" (MAURANO, 2015, p. 91).

Enfrentar o horror, esse limite que diz respeito ao inimaginável, é de algum modo dar voz a ele. Veremos no decorrer deste trabalho que "dar voz ao horror é muito mais do que lhe dar palavras" (MAURANO, 2015.), pois há algo nesse além do limite sustentado pelo

---

[32] Para Lacan, a Coisa (*das Ding*) é o elemento que é originalmente isolado pelo sujeito em sua experiência com o Outro, sendo-lhe naturalmente estranho (*Fremde*): "O *Ding* como *Fremde*, estranho e podendo mesmo ser hostil num dado momento, em todo caso como o primeiro exterior, é em torno do que se orienta todo o encaminhamento do sujeito" (LACAN, [1959-1960/1991], p. 69). Apesar de ser inassimilável, *das Ding* serve de referência para o desejo e, portanto, está em profundo diálogo com a falta em sua dimensão real.

[33] Lacoue-Labarthe aproxima *mimesis* com o termo "à imagem de", *imago*. Desenvolveremos de forma mais aprofundada no decorrer da tese algumas reflexões em torno do conceito de mimesis e do quanto ele nos é caro neste trabalho.

humano que só pode ser resgatado em um "para-além das palavras". Na canção, esse "para-além" está localizado na melodia – melodia que, originada na entoação da fala, denota que a existência é muito mais do que aquilo que se pode dizer dela. A ética do cantar presente nos povos exilados implica, portanto, o não-recuo diante dessa zona de horror que produz melodias que captam aquilo que está situado além do limite do humano. Algo que na tragédia grega foi denominado *até.*

Até designa o limite que a vida humana não pode transpor por muito tempo. Para além de *até,* só se pode passar um tempo muito curto. Lacan lembra que é justamente para lá que Antígona deseja ir e é justamente na travessia desse limite que "o raio do desejo se reflete e, ao mesmo tempo se retrai chegando a nos dar este efeito tão singular, o mais profundo, que é o efeito do belo no desejo" (LACAN, 1959-60/1991, p. 295). É justamente nesse ponto que a ética trágica se encontrará com a ética psicanalítica e nos norteará em nossa prática. Mais ainda, ela nos convidará à ir ao encontro desse brilho do belo situado no além. Reconhecer, através da canção e do canto do outro, a exceção que habita cada um de nós; o limite e o além do limite presente em todo ser falante; a exceção que nos é impossível de contactar, é para nós a direção para um tratamento possível do horror, do inimaginável que pede mediação.

Chegando ao final desta primeira parte e dada a densidade do material até então apresentado, faz-se necessário retomar algumas questões importantes:

1) O trabalho com canções na clínica psicanalítica mostra que a análise das cifras tensivas traz à luz algo da narrativa dos participantes da oficina que não se apresenta de forma explícita na letra da música composta a partir de suas narrativas.

2) O paradigma da Semiótica surge como saída para o impasse relacionado à questão sobre qual teoria da linguagem embasa nosso trabalho. Distinguindo e reconhecendo o valor paradigmático das duas filosofias primeiras que governaram a história do pensamento ocidental – a metafísica aristotélica (também chamada de ontologia) e a filosofia transcendental da consciência –, nosso trabalho exige uma terceira via que considere o ser como objeto possível da interpretação do mundo mediatizado pelos signos ou, especificamente, pelos significantes. Desse modo, passa a nos ser possível postular que uma intervenção via experiência musical pode estabelecer solidariedades entre formas da expressão e formas do conteúdo, de tal modo que as operações significantes ali empreendidas possam ter efeitos analíticos nos participantes de nossa oficina.

3) Nesse sentido, operar com o significante em nossas oficinas de canção implica, portanto, operar com tais materializações quantificadas na análise das gradações e variedades

tensivas apresentadas pelo texto cancional (letra e melodia) construído pelos participantes da oficina.

4) A articulação entre trauma e experiência musical, no plano da clínica, exige mediação. Todavia, a mediação exige uma ética que, invariavelmente, está apoiada numa estética. Tal estética ou esthética, diz respeito à representação de algo inimaginável, cujo ato artístico reproduz e presentifica o próprio ato de criação do mundo através da modelagem do significante que o faz existir "a imagem do inimaginável" (LACOUE-LABARTHE, 1991, p. 32).

5) O inimaginável está localizado nesse além do limite que diz respeito ao trauma.

Partiremos agora em busca de um estudo mais aprofundado da experiência de exílio vivida na ocasião do primeiro encontro com o Outro – experiência que deixa algo de fora do campo da representação (*Bejahung-Ausstossung*[34]) e que pode ser revivida na ocasião do encontro com um acontecimento violento. Veremos nas páginas a seguir que ser exposto a um tipo de subtaneidade temporal, que eleva os níveis de tensividade da experiência do sujeito, resulta num tipo de exílio subjetivo que merece cuidados. Aqui o impacto confundirá a impossibilidade de poder dizer o que no sujeito está para sempre exilado e aquilo que para ele foi temporariamente rejeitado (*werfen*) da experiência devido ao encontro com determinado acontecimento. Será necessário, portanto, diferenciar esses dois tipos de exílio para que, posteriormente, possamos nos aprofundar sobre o modo como nosso dispositivo pode permitir o resgate de algumas dessas experiências.

[34] "Afirmação primordial" que juntamente com a Ausstossung ("expulsão primordial"), segundo Freud (1925/2014), diz respeito à origem do pensamento e à separação do sujeito do mundo externo. A dupla operação *Bejahung-Ausstossung* define-se como o momento mítico de constituição do sujeito, em sua entrada no mundo simbólico, assim como a constituição do real, como o que não foi simbolizado.

Segunda Parte

4. O trauma do nascimento do sujeito: uma experiência de exílio?

Sujeito e Outro são dois conceitos complexos e intimamente ligados. O desafio de fazer um uso prático e original dos aportes teóricos da psicanálise e da semiótica da canção nos levará ao encontro de diversos entendimentos de tais termos. Por um lado, a ideia de Outro remete ao

> lugar onde a fala se confirma por encontrar a troca dos significantes, os ideais que eles sustentam, as estruturas elementares de parentesco, a metáfora do pai como princípio da separação, a divisão sempre reaberta no sujeito em sua alienação primária, apenas desse lado, e por estas vias que acabamos de citar, devem instaurar-se a ordem e a norma que dizem ao sujeito o que ele deve fazer como homem ou mulher. (LACAN, 1966/1998, p. 863)

Por outro lado, o termo sujeito invoca a ideia de vivente, ou seja, um

> ser que deve ser captado na fala, como alguém que nunca pode enfim advir nela por inteiro, nesse para-aquém do limiar que no entanto não é dentro nem fora; (para ele) não há acesso ao outro do sexo oposto senão através das chamadas pulsões parciais, onde o sujeito busca um objeto que lhe reponha a perda de vida que lhe é própria, por ele ser sexuado. (LACAN, 1966/1998, p. 863)

Eidelsztein (2012) lembra que o conceito de sujeito na teoria de Lacan não coincide nem com indivíduo (biológico), nem com pessoa (social e histórico), nem com cidadão (legal e político), nem com social (coletivo). Nem o analisante seria sujeito em seu ensino. Para Lacan, o sujeito seria o *parlêtre* – o que em português foi traduzido como "falasser", o ser falante.

A articulação entre o conceito de sujeito proposto por Lacan e o trabalho de composição de canções na clínica permitiu-nos compreender o sujeito não apenas a partir da perspectiva do ser vivo, do sujeito como pessoa, mas também do sujeito como um efeito do discurso produzido pelo ser falante. Deste modo, a própria prática clínica nos mostrou que o sujeito é, sobretudo, um efeito de sentido evanescente da fala. Veremos, portanto, que a partir deste capítulo, ao falarmos de sujeito, estaremos caminhando nesse limite tênue entre o efeito de significação produzido por um texto (que pode ser tanto uma canção quanto uma fala) e a materialização desse efeito em um ser de carne e osso. É ainda nesse limite que o conceito de Outro poderá ser lido como lugar no qual se produz esse efeito de sentido chamado sujeito. Tal observação nos será cara, já que em diversos momentos de nosso texto sublinhamos a importância da constituição desse lugar de alteridade responsável pela produção do sentido da obra. A figura da mãe, a figura do estrangeiro, a figura do próprio sintoma do analista, a figura do espectador e até mesmo a figura do mediador da oficina serão, de algum modo,

personificações desse Outro.

Entretanto, ressaltamos que o nascimento do sujeito, em qualquer perspectiva, apresenta um aspecto de irrompimento. Ele se impõe como uma perfuração na teia de significação e, portanto, nos remete a um trauma. Para Freud, esse trauma é físico, vivido pelo bebê na ocasião de seu nascimento. Já para Lacan, algo do encontro com a linguagem opera um trauma lógico e, portanto, merece ser pensado nesses termos. Sendo assim, enveredaremos por esses caminhos do trauma do nascimento a fim de compreender como tal experiência afeta a existência de um sujeito.

Comecemos pelo trauma do nascimento do bebê – experiência de transposição do meio líquido para o meio gasoso, aéreo, atmosférico. Essa passagem de lugar nenhum ao aqui-agora imprime no recém-nascido altos níveis de tensão. Eis a experiência do trauma do nascimento do vivente. A grandeza que aqui está em jogo é a da própria existência engendrada pelo nascer – existência que, inicialmente, é marcada pela pura presença das percepções do mundo fora do útero materno.

Desde o advento da psicanálise, a experiência do nascimento apresenta o estatuto mítico de uma situação de perigo prototípica. Para Freud (1926/1990), a situação traumática provocada pelo nascimento estaria marcada por uma quebra de continuidade, na qual a angústia por ela despertada não estaria ligada ao trauma da separação, mas sim ao encontro doloroso com a verdade do desamparo.

Duas observações sobre o desamparo se fazem importantes. A primeira é que, segundo Laplanche e Pontalis (1987/1991), a palavra "desamparo", *Hilflosigkeit*, designa um "estado", pois, para Freud, trata-se de um dado essencialmente objetivo: a impotência do recém-nascido humano incapaz de empreender uma ação coordenada e eficaz. O termo aponta para a condição de prematuridade do bebê, anunciando a necessidade da presença de um outro cuidador que ofereça mínimas condições para que esse bebê possa vir a construir seus próprios recursos de defesa, tanto contra o desamparo motor (que é da ordem de uma ação), quanto do desamparo psíquico (que é da ordem de um perigo).

O *motorische hilflosigkeit* descrito por Freud é um desamparo motor evidenciado pelo lactente, que se torna, para Laplanche e Pontalis (1987/1991, p. 5) "a condição prévia indispensável à satisfação da necessidade", enquanto o *psychische hilflosigkeit* é "a situação que leva ao aumento da tensão da necessidade que o aparelho psíquico não pode ainda dominar" (p 112).

Em 1900, em sua Interpretação dos Sonhos, Freud já mencionava que o ato de nascer é a primeira experiência de angústia vivida pelo sujeito, sendo, portanto, ao mesmo tempo a fonte e o protótipo de toda sensação dessa natureza na vida adulta. No primeiro de seus artigos sobre a psicologia do amor (1910/1996), atribuiu especial atenção ao ato do nascimento, ao perigo do qual a criança foi salva pelos esforços da mãe:

> O nascimento é tanto o primeiro de todos os perigos de sua vida, como o protótipo de todos os subsequentes que nos levam a sentir angústia, e a experiência do nascimento, provavelmente, nos legou a expressão de afeto que chamamos de ansiedade. Macduff, da lenda escocesa, que não nasceu de sua mãe, mas lhe foi arrancado do ventre, por esse motivo não conhecia a ansiedade. (FREUD, 1910/1996, p. 156)

Depois de uma conferência em 1917, o assunto permaneceu inexplorado durante vários anos, até reaparecer subitamente no antepenúltimo parágrafo de O Ego e o Id (1923/1996), no qual Freud afirma que o nascimento é o primeiro grande estado de angústia. Mas é em 1926 que a situação traumática provocada pelo sentimento de falta da mãe é pensada de forma diferente do trauma do nascimento. Para Freud, a falta de objeto ao nascer faz surgir no bebê uma experiência de angústia não condicionada a uma relação objetal. Nesse sentido, a experiência do nascimento teria o estatuto mítico de uma situação de perigo prototípica na qual a ruptura com o *Nebenmensch*[35] produz um efeito de descontinuidade radical.

Em suma, o bebê que "chega" é marcado pelo lugar de onde "veio". Não há objeto no qual ele (o bebê) possa vir a se apoiar nessa queda inicial que é o nascimento. A cavidade natural e subterrânea, gruta que tem como nome o ato que lhe dá sinal de presença, o Nascer, é tanto a terra de origem quanto o ato que irrompe a exorbitância do existir do recém-nascido. Saltando da extinção para a saturação, há nesse recém-nascido a marca do inesperado que tem como característica a efemeridade e a potencialização da presença deste que subitamente irrompe (NOGUEIRA, 2018).

Até aqui estamos às voltas com as intensidades mobilizadas pelo impacto do "Nascer" sobre o corpo e a existência do bebê. Contudo, os ventos mudam quando direcionamos a questão do trauma do nascimento para o trauma do nascimento do sujeito que, para a psicanálise, é sempre sujeito do desejo. Há aqui importantes diferenças a serem apontadas, sobretudo em relação às três perspectivas caras à nossa tese. A primeira é a perspectiva freudiana, segundo a qual a ideia de nascimento do sujeito coincide com o

[35] O "outro ao lado" que inicialmente tem a função de atender às necessidades vitais do bebê (FREUD, 1950[1895]).

advento da vivência de satisfação[36] e seus efeitos, destacando principalmente a criação do protótipo do desejo que em último estágio se dará no nascimento do Eu. A ideia mítica de uma primeira mamada que injeta a falta na vida do bebê, ao mesmo tempo em que cria o desejo de um retorno a essa primeira satisfação, seria o grande evento que produz um hiato capaz de fazer brotar o sujeito do desejo.

Lacan lê esse nascimento de modo diferente, sobretudo no momento em que decide subverter o conceito de sujeito pensado desde Descartes. Afirmando (1965-66/1998) que o estatuto do *sujeito* na psicanálise se fundamenta numa estrutura que se refere a um estado de fenda, de *Spaltung* como diria Freud, o psicanalista francês aponta para a presença de uma divisão constitutiva do sujeito experimentada na fenda que se abre entre saber e verdade. Aqui, "sujeito" não quer dizer o mesmo que "Eu", e o significante passa a ter valor fundamental em sua causação, uma vez que o sujeito é o que um significante representa e não poderia representar nada que não fosse para outro significante.

A terceira perspectiva do nascimento do sujeito que nos interessa aqui é a perspectiva da semiótica. Greimas & Courtés (2008) apontam que, em semiótica, o sujeito nasce de uma relação: uma relação de transformação caracterizada por um fazer e uma relação de junção caracterizada por um ser. Isso significa que existem dois tipos de sujeito: um sujeito do fazer e um sujeito de estado[37]. Trabalha-se, então, com dois tipos de enunciados elementares: os de estado, em que um sujeito está em relação de conjunção ou de disjunção com um objeto; e os de fazer, em que se opera uma transformação na relação entre sujeito e objeto: de disjunção para conjunção ou vice-versa.

Aproximar essas três perspectivas nos parece interessante para o estudo do trauma e de sua clínica. Contudo, é preciso ter cuidado para que não forcemos demais a articulação entre campos distintos. Nosso interesse por esse diálogo está ancorado, sobretudo, na

---

[36] Segundo Garcia-Roza (2009), quando um recém-nascido premido pela fome chora e agita os braços e as pernas, essas respostas motoras são ineficazes para a eliminação do estado de estimulação na fonte corporal. O alívio da tensão só pode ser obtido através de uma *ação específica,* capaz de eliminar o estado de estimulação na fonte. É exatamente isto que o recém-nascido não é capaz de fazer sem o auxílio de outra pessoa que fornece o alimento (no caso da fome), suprimindo assim a tensão. É a eliminação da tensão decorrente dos estímulos internos que dá lugar ao que Freud denomina *vivência de satisfação.* A partir dessa vivência primária de satisfação, estabelece-se uma facilitação (*Bahnung*), de tal modo que ao se repetir o estado de necessidade, surgirá um impulso psíquico que procurará reinvestir a imagem mnêmica do objeto, com a finalidade de reproduzir a satisfação original. A partir da experiência de vivência de satisfação, estabelece-se uma ligação entre a imagem do objeto que proporcionou a satisfação e a imagem do movimento que permitiu a descarga. Com a repetição do estado de necessidade, surge imediata- mente um impulso psíquico que procurará reinvestir a imagem-lembrança da percepção do objeto, reproduzindo a situação de satisfação original.

[37] Um estado é a relação de junção (conjunção ou disjunção) de um sujeito com um objeto, no qual se inscrevem valores.

ampliação conceitual que um campo pode oferecer ao outro, e não impor equivalências entre termos. A pluralidade de sentidos que encontramos, por exemplo, no conceito de sujeito em semiótica produz interessantes reflexos em nosso entendimento sobre o sujeito da psicanálise.

Nesse sentido, as relações de transformação e de junção operadas pelo sujeito da semiótica nos parece um interessante ponto de partida para a discussão sobre como se dá o nascimento do sujeito, especialmente em nossa oficina. Veremos que, se por um lado a intuição da língua nos faz cometer o equívoco de automaticamente ligar o conceito de sujeito ao de pessoa, por outro, as reflexões iniciais em torno do modo como a representação opera (em nossa oficina e fora dela) nos coloca diante do seguinte problema: o sujeito não é apenas o elemento de quem se diz algo ou aquele que pratica uma ação, mas, sobretudo, aquele que é criado a partir da cadeia significante.

4.1 Sujeito e Representação na canção "Palanca Negra"

Durante uma oficina começamos a falar sobre os sons que não podem ser escutados em São Paulo. A primeira a falar, uma voz angolana, lembra a diferença do *accent* das línguas. O sotaque, a sonoridade era o que mais lhe chamava atenção. Ela dá como exemplo o som da palavra "pode" (ele pode) que na Angola se diz "pôd" e não "pódi" como é aqui.

Uma segunda voz, haitiana, diz da diferença entre o francês e o português. A voz angolana que carrega uma criança fala sobre os sons de cabras, búfalos, cavalos, galinhas, porcos. Outra voz angolana faz menção à Palanca Negra, um animal pelo qual os angolanos expressam grande orgulho. Ressalta o quão protegida é a Palanca Negra na Angola, sendo proibido alimentar-se de sua carne. Alguém fala sobre o singular som da praia do Marginal, uma baía que fica na província do Malange, região norte de Angola. Outro lembra o som do *Perroquet* (papagaio) e de uma ave pássaro chamado *Pintade* (galinha d'angola aqui em São Paulo e capote no Ceará).

O que são essas vozes? Um coro de histórias que ecoam em seus corpos – coro cujas vozes se destacam, se diferenciam umas das outras pelas línguas, por seus timbres, por seus dizeres e por seus enunciados. Cada voz sustenta a identificação das próprias experiências com as palavras. Portar uma voz é, portanto, ultrapassar a língua e ao mesmo tempo tornar-se emissário.

"E se fizéssemos frases com essas palavras"?

A sugestão rende interessantes enunciados:

"Eu gosto do seu sotaque"

"Existe uma grande diferença entra língua portuguesa e a francesa"

"Eu gosto de carne de cabra"

"Eu gosto da Palanca Negra"

"A Palanca Negra é património nacional de Angola"

"A praia do marginal fica no coração de Angola"

"Eu não gosto do *perroquet* porque ele é fofoqueiro"

"Eu gosto de comer galinha d'Angola".

Elementos muito interessantes aparecem nessas frases, mas é o tema do "Patrimônio" que pede passagem (*la passe*[38]) no momento em que uma voz pergunta qual o significado de patrimônio:

"*Un bien commun*" – um bem comum

"Um bem material"

"*Celui qui conserve votre bien*" – aquele que retém seu bem

"Uma coletividade"

"A cultura"

"*Ils existent divers patrimoines. Chaque culture, chaque religion a le sien*" – Existem vários patrimônios. Cada cultura, cada religião tem a sua.

"Ensemble de biens que quelqu'un a à son actif " – conjunto de bens que alguém tem em seu ativo.

"A qualidade de alguém como a humildade"

"*Quelque chose d'unique dans un pays*" - alguma coisa única de um país.

"Uma escola, um hospital"

"A música: *kuduro, semba, compas, agbaja, rap (Krispek, Pipo, Tonymix), Tchianda*".

[38] O sujeito que pede passagem invoca um passador (le *passeur*). Figura possível do *ethos* do psicanalista na clínica do traumático, o passador é, segundo Hassoun (1996), o responsável por promover a passagem entre o indizível e o possível de ser nomeado. O autor refere que nós, na condição de seres humanos, seres falantes, somos portadores de uma história singular e que, no seio da História, somos seus depositários e seus transmissores. Nesse sentido, a função do passador enquanto disponibilidade ética do clínico possibilita o oferecimento de abrigo ao sujeito frente ao imponderável da vida.

Surgem dúvidas quanto aos ritmos citados. Uma das vozes dança uma *Tchianda*, tentando mostrar como é aquele ritmo. Outra voz mostra alguns de seus *rap's* preferidos, bem como um *rap* de sua autoria. O nome do *rap* foi dito em um dialeto não identificado, mas as outras vozes diziam que aquilo que estava sendo dito significava "A arma do lado do meu bunda" (talvez algo como "A arma apontada para minha bunda").

O conjunto de tais associações vai, pouco a pouco, dar contorno àquilo que anteriormente não se sabia o que era. Eleger o significante "patrimônio", forma da expressão e do conteúdo de sentidos diversos no grupo, implica a escolha dos participante não por um outro significante, mas sim por esse específico. O percurso temático acerca da palavra "patrimônio" permitirá a instituição de uma representação: a canção intitulada "Palanca Negra". Veremos a seguir que a atualização do conjunto de temas ligados ao "patrimônio" constituirá um sujeito que poderá ser inscrito nesta ordem de representação (a canção Palanca Negra) que o mediador da oficina fez existir.

Segundo Lacan (1959-1960/1991), a representação em Freud está situada em um entre-dois, ou seja, entre a percepção e a consciência. A partir da leitura do artigo freudiano *O Inconsciente* (1915/1996), Lacan constata que a *Vorstellung* apresenta a mesma estrutura do significante, mas se constitui como um elemento associativo, combinatório, denominado por Freud como *Vorstellungrepräsentanz* – representante da representação[39].

Lacan (1959-1960/1991) nos mostra que esses processos de pensamento que ocorrem entre percepção e consciência nada seriam para a consciência se não pudessem a ela serem levados por intermédio de um discurso. Nesse sentido, o psicanalista francês refere que Freud não deixa dúvida alguma de que esse discurso é instaurado pelas *Wortvorstellungen*, as representações de palavra.

A palavra, segundo Freud (1915/1996), adquire seu significado através da vinculação com a representação-coisa. A própria representação-coisa, por sua vez, é um complexo associativo composto pelas mais variadas representações visuais, acústicas, táteis, sinestésicas e por diversas outras representações. Contudo, a representação-palavra não se vincula à representação-coisa através de todos os seus componentes, mas somente a partir da imagem sonora.

---

[39] O famoso exemplo de como Freud recupera o nome do pintor Signorelli, esquecido por ele em certa ocasião, mostra o modo de funcionamento do representante da representação. Através de associação, o pai da psicanálise decompõe os nomes que surgem no lugar do nome a ser lembrado até chegar a dois temas que teriam provocado o esquecimento: o sexo e a morte. O que lhe faz falta, com insistência, é um representante da representação (*Vorstellungsrepräsentanz*) que se trata, no fundo, do lado material da representação. Freud vê as pinturas, consegue visualizar o retrato de Signorelli, mas não lembra o nome que representa essas imagens.

Ao lermos Freud com Lacan é possível constatar que as representações gravitam, permutam-se, modulam-se segundo as leis mais fundamentais do funcionamento da cadeia significante:

> Evidentemente essa noção da substância significante não pode deixar de construir um problema para todo espírito bem pensante. Mas não esqueçam que lidamos com o sistema de *Wahrnehmungszeichen,* sinais da percepção, isto é, com o sistema primeiro dos significantes, com a sincronia primitiva do sistema significante. Tudo começa na medida em que é ao mesmo tempo, na *Gleichzeitigkeit*[40]*,* que vários significantes podem apresentar-se ao sujeito. É nesse nível que o *Fort* é correlativo ao *Da*[41]. O *Fort* só pode expressar-se na alternância a partir de uma sincronia fundamental. É a partir dessa sincronia que algo se organiza, algo que o simples jogo do *Fort* e do *Da* não bastaria para constituir. (LACAN, 1959-1960/1991, p.82)

A expressão da alternância numa sincronia fundamental remete-nos à fórmula lacaniana: o significante "representa" o sujeito para um outro significante. Segundo Guy Le Gaufey (1984), essa fórmula chave deve muito ao estádio de espelho e à noção de eu (*moi*), a qual se encontra articulada/diferenciada daquela do sujeito representado por uma substituição metafórica. Para Gaufey, esta última, longe de ser inarticulada, é posta como o resultado da operação complexa que faz a criança encontrar no olhar da mãe um representante do outro olhar que se furta a ele. A troca de olhares é o motivo pelo qual, no estádio do espelho, o olhar cessa de ser o sujeito para somente sustentar a metáfora.

Lembrando que para Lacan a metáfora é a substituição de significantes e não de representações, Gaufey refere que a fórmula "o significante representa o sujeito para um outro significante" inscreve o sujeito na ordem da representação como interna a ela mesma, ou seja, o sujeito se torna o que é representado **na** representação, e não **pela** representação.

Segundo Gaufey (1984), a amplitude do verbo "representar", em sua aplicação comum, "representar para", encobre dois aspectos da representação: o primeiro configura-se como um acusativo, do tipo "representar alguma coisa"; e o segundo como um dativo, apontando para o "representar alguma coisa para outra coisa". Assim, o psicanalista conclui que são esses dois lugares e essas duas funções diferentes que nos permitem diferenciar o *moi*

---

[40] Simultaneidade.

[41] Em *Além do princípio do prazer,* Freud registra uma brincadeira de seu neto, na qual o menino atirava objetos pequenos que conseguisse pegar para bem longe de si, para um canto do cômodo, debaixo da cama. Ao mesmo tempo, ele emitia um som prolongado "o-o-o-o" que a mãe identificava como "fort" (foi-se, desapareceu, foi embora). Depois jogava um carretel e pronunciava o mesmo o-o-o-o, e puxava o carretel pelo cordão de novo para fora da cama, saudando seu aparecimento com um alegre "da" (aí, está presente, está aqui). Essa era a brincadeira: desaparecimento e retorno. Cf. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago (Escritos sobre a psicologia do inconsciente. Vol. I), 2006.

do *je*, de modo que é nesses termos que é possível conceber a fórmula lacaniana que co-define o significante e o sujeito através do apoio sobre a face escondida da representação[42].

Ao tomarmos o conjunto de significantes produzidos na oficina descrita anteriormente, é possível observar que a inscrição de um percurso temático acerca do "patrimônio" inscreve um sujeito na ordem de uma representação que, neste caso, será a canção "Palanca Negra". Nesse ponto, a diferenciação entre voz e sujeito é de fundamental importância, e por isso insistimos em nomear "vozes" os participantes da oficina. Sujeito e significante estão intimamente articulados na medida em que o primeiro surge no intervalo do segundo (o sujeito aparece no intervalo entre dois significantes). A voz, por sua vez, faz suporte ao significante e surge a partir de um processo no qual sujeito e Outro lutam para tornar a voz inaudível um do outro.

Se há voz, há Outro. Consequentemente, se há voz, há um "ser" falante que não necessariamente se confunde com o sujeito. Se a voz surge como suporte da articulação significante, quem faz essa articulação é um ser de carne e osso habitado pela linguagem. Eis duas elaborações que nos permitem entender, junto com Lacan, que tudo aquilo que é colapsado na retroação de um significante sobre outro, condição fundamental para a aparição do sujeito, leva o nome de voz.

Nesse sentido, é possível dizer que o "patrimônio" produz um sujeito que é sustentado pelas várias vozes presentes na oficina. Cada uma dessas vozes, ao articularem os próprios significantes que representam sujeitos para outros significantes, se apresenta como condição fundamental para a aparição de um sujeito do "patrimônio". É aqui que o mediador da oficina, ao compor uma canção com tais elementos significantes e temáticos, opera a importante função de inscrever numa ordem de representação esse sujeito produzido pela cadeia.

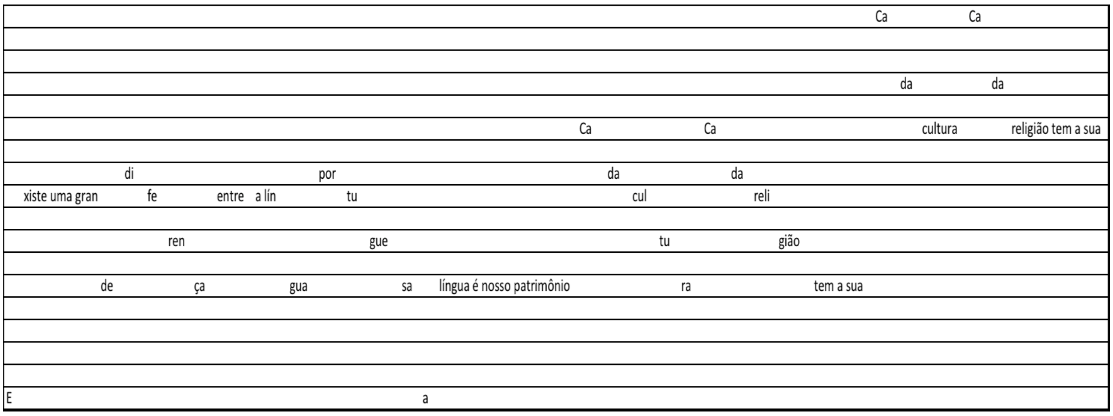
A canção "Palanca Negra[43]", composta pelo mediador e oferecida para o canto, se apresenta como uma representação do sujeito produzido pelos significantes articulados pelas vozes. Apresentando características da *Tchianda*, a canção foi apresentada palavra por palavra, frase por frase, entoação por entoação, a fim de que o coro pudesse cantá-la: (Faixa 4 do CD em anexo):

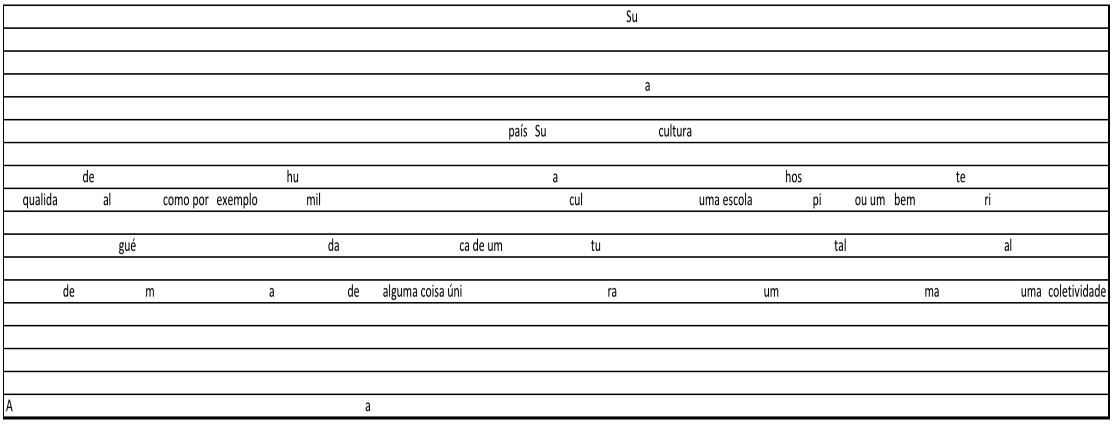
---

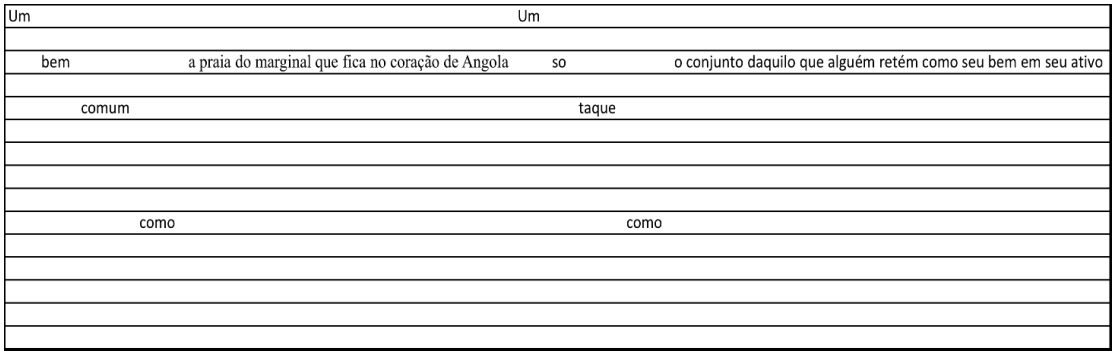
[42] O valor de um significante "representar para" define o sujeito como parte intrínseca da representação. Tal como o modelo do deputado que representa os eleitores de seu distrito (ele não lhes parece, tampouco é a representação deles), o significante é o representante do sujeito que, articulado com outros representantes compõem uma representação.

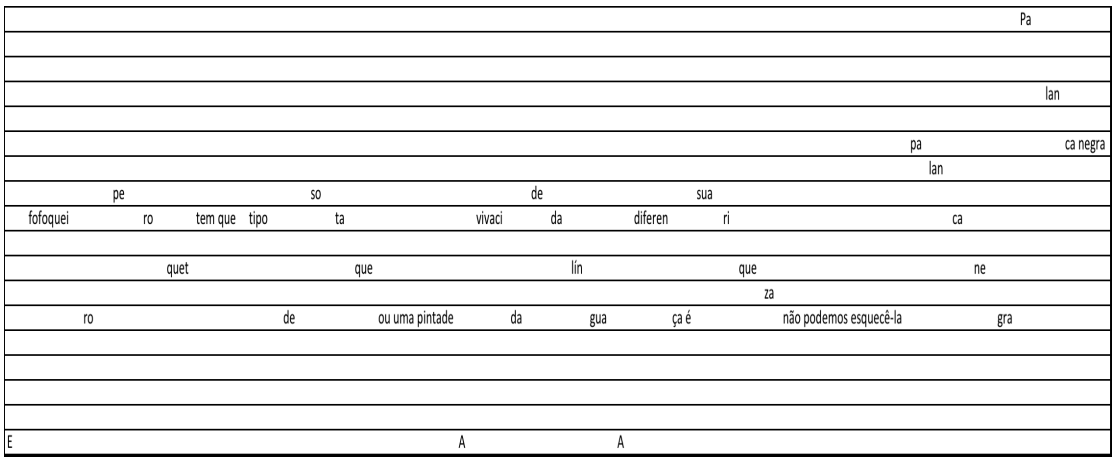
[43] Título dado pelos próprios participantes da oficina.

Existe uma grande diferença / entre a língua portuguesa e a francesa
A língua é nosso patrimônio / cada cultura cada religião tem a sua / cada cultura cada religião tem a sua
a qualidade de alguém, como por exemplo a humildade / Alguma coisa única de um país
Sua cultura / Sua cultura
uma escola, um hospital / ou um bem material / Uma coletividade
Um bem comum / Como a praia do marginal que fica no coração de Angola
Um sotaque / Como o conjunto daquilo que alguém retém como seu bem em seu ativo
E um fofoqueiro *peroquet* / Tem que tipo de sotaque? / Ou uma *pintade*
A vivacidade da língua / A diferença é sua riqueza / Não podemos esquecê-la
Palanca Negra





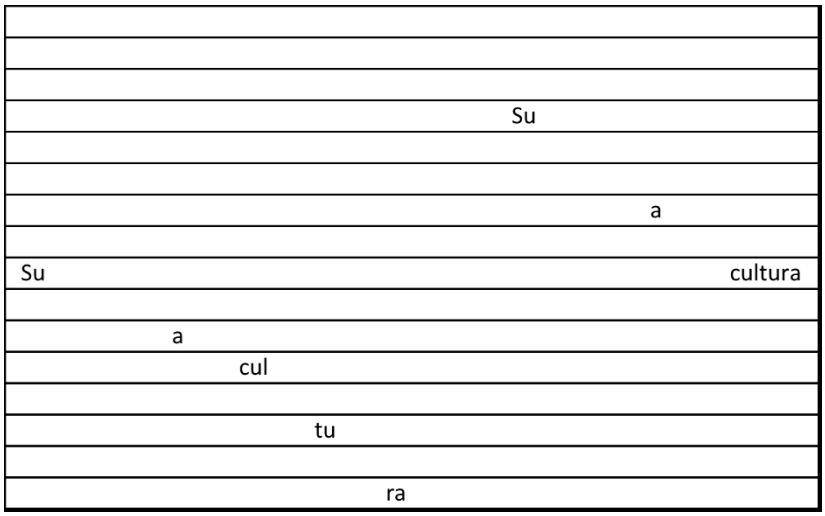




Observa-se que a música começa tematizando a diferença entre a língua portuguesa e a francesa, dando ênfase a seu caráter de patrimônio. O gesto composicional realizado pelo mediador – gesto que fundamenta a estrutura da canção – é o estabelecimento de uma melodia acelerada e concentrada em torno de reiterações temáticas que configuram uma espécie de centro da canção, reforçando as relações de identidade expressas pela letra. A fim de atenuar o excesso reiterativo inicial, a canção apresenta um ponto de desaceleração por intermédio da expansão indicada pelo aumento da duração das notas que incidem na palavra "cada". Tal oscilação tensiva cria um ambiente sonoro propício à configuração da espera dentro e fora do processo musical (TATIT, 2016, p. 119).

O tom de celebração denotado pela conjunção narrativa impressa no encontro entre melodia e letra – tom que continua sendo expresso na reiteração dos motivos melódicos presentes na frase "a qualidade de alguém, como por exemplo a humildade" – sofre uma nova desaceleração a partir da presença de gradação ascendente na frase "alguma coisa única de um país", culminando no alongamento da vogal "i". Esse pequeno movimento passional prepara uma nova saturação da tematização expressa no recrudescimento das formas melódicas recorrentes na frase "Sua cultura". O salto intervalar entre um verso e outro, explícito na

“tatitura”, mostra que a saturação da tematização só não é total devido à presença da descontinuidade causada pela expansão melódica do alongamento da vogal “u” da palavra “sua”.



A tematização melódica aqui vai satisfazendo as necessidades gerais de materialização dos temas língua e cultura, ambos articulados ao “patrimônio”. Nesse sentido, o tema melódico se repete novamente na estrofe seguinte, criando uma relação motivada entre tema e ideia expressa na letra.

A canção atenua suas características centrais utilizando o recurso complementar do desdobramento. Trata-se do recurso no qual “a canção progride em sua trajetória melódica, nem que seja apenas o suficiente para justificar o seu regresso ao núcleo, entendido como um domínio das identidades temáticas” (LOPES E TATIT, 2008, p.24). Será o caso da Palanca Negra que, evoluindo para um acorde de Fá maior que modula para um Fá menor, irá desaguar no retorno do enaltecimento da identidade entre um bem comum e a Praia do Marginal por um lado, e por outro na identidade entre um sotaque e o patrimônio (conjunto daquilo que alguém retém como seu bem em seu ativo).

A reiteração melódica é retomada e novos temas são apresentados (o sotaque dos pássaros *perroquet* e pintade). Quase no fim da canção, a distribuição dos acentos nas sílabas átonas (1ª e 3ª), tornando-as tônicas, faz nascer um outro sentido dentro do próprio sentido da música: a vivacidade da língua, cuja diferença é sua riqueza, torna-se uma “viva cidade” que pede para não ser esquecida. O ponto mais alto de celebração e de comunhão entre cultura, patrimônio e língua se dá no refrão final, no qual se enaltece a “Palanca Negra”.

A canção "Palanca Negra", como vimos, faz nascer um sujeito. Mas a qual sujeito estamos aqui nos referindo? Segundo José Luiz Fiorin (2007), na tradição linguística, a ideia de sujeito articula-se a dois conceitos: de um lado, o sujeito é o que é "submetido", como indica a etimologia, à observação, à reflexão, ao qual se opõe o predicado, que é aquilo que se diz do sujeito; de outro, o sujeito é um ser que realiza um dado feito, é um princípio ativo. Lembrando Greimas e Courtés (2008), Fiorin observa que alguns linguistas buscam ultrapassar essas duas noções, invertendo a problemática: em lugar de partir do sujeito para dar-lhe determinações e mostrar as atividades que realizarão, dão prioridade à relação, ou seja, ao verbo ou à função. Nesse caso, o sujeito é um ponto de chegada. Não existe um sujeito em si, mas sim é constituído pela natureza de sua função.

Segundo Jean-Marc Lemelin (2001), no nível da gramática semio-narrativa, a semiótica e a psicanálise têm o mesmo objeto, ou seja o actante, que é, na verdade, o próprio sujeito. Contudo, tais disciplinas utilizam diferentes métodos de análise e de estudo para a discussão desse mesmo ponto de vista. Para a semiótica, na actância de sua busca, o sujeito é o sujeito **do** objeto. Trata-se do *subjectum* (cartesiano, clássico), o sujeito da ação. Para a psicanálise, o sujeito, em seu desejo, está sujeito **ao** objeto. Trata-se, segundo Lemelin, do *subjectus* de Pascal e do romantismo – o sujeito da paixão. Seja de uma forma ou de outra, encontraremos neles a presença de uma sujeição: ou o sujeito está a serviço do destinador[44] ou o sujeito está assujeitado a um outro sujeito.

Nota-se, portanto, que, no âmbito do enunciado elementar, o sujeito surge como um actante cuja natureza depende da função na qual se inscreve. Essa será a diferença entre o sujeito frasal (função de declarar algo na frase), o sujeito gramatical (função de reger a terminação verbal), o sujeito epistêmico (função de lugar abstrato no qual se acham reunidas as condições necessárias para a constituição de sua unidade com o objeto), o sujeito discursivo (função política) ou ainda o sujeito do inconsciente (função de representar um significante para outro significante). Apesar de todas essas diferenças, encontramos em cada uma dessas dimensões do sujeito um elemento mínimo a ser analisado: o elemento jectal.

O elemento jectal, *ject* (como no inglês *subject*), ou no francês *jéter*[45], tem dentro dele o sujeito e o objeto. O *ject* seria a situação total que em português e francês escrevemos, respectivamente, sujeito e *sujet*. Nota-se, portanto, a presença de uma fusão entre o sujeito e objeto no elemento jectal – fusão que gera confusão desde os gregos. Quando o sujeito é

---

[44] Aprofundaremos melhor esse ponto no próximo capítulo.

[45] Lançar, jogar.

assunto, a princípio ele é objeto, tal como quando dizemos "vou tratar de tal assunto". Quando o assunto começa a ficar complicado, ele começa a virar o que a semiótica chama de antissujeito[46]; quando o sujeito perde o objeto inicia-se um processo de resistência a uma certa harmonia das coisas:

> Se tudo está dentro de nós, temos o "objeto" dentro de nós, não há razão para movimento, a narrativa se neutraliza naquele momento. Se nós perdermos o "objeto", temos que ir em busca dele, então ganhamos o sentido, perdemos a harmonia mas ganhamos o sentido. Vivemos neste processo, momentos de harmonia provisória e momentos de busca de alguma coisa. (TATIT, 1999, p. 228)

Constata-se que a mobilidade do elemento jectal faz com que sujeito e objeto caminhem juntos. Encontramos semelhança entre esse elemento e o *hypokeimenon*[47] – termo grego que reenvia o sujeito à sua função de suporte ou submissão à ordem linguageira. Esse sujeito, segundo Goldenberg (2018), tem como "substância" um objeto negativo, visto que é definido como produto destes mesmos significantes. Como se o sujeito aqui fosse objeto da linguagem (e não o contrário), essa submissão é representada na psicanálise pela barra sobre o S do sujeito ($). Será isso que levará o Homem à impossibilidade de tudo ser[48] – efeito de linguagem que tanto divide dito e dizer, quanto enunciado e enunciação.

O sujeito barrado da psicanálise pode ser articulado ao sujeito linguístico justamente no ponto no qual a divisão produz a falta que o constitui como sujeito em busca de um objeto, ou seja, sujeito desejante. Vemos tanto com Tatit, quanto com Lacan, que quanto mais o objeto se destaca do sujeito, mais ele pode empreender essa busca para restituí-lo. Tanto do lado do texto propriamente dito[49], quanto do lado da fala, a busca pelo objeto faltante está suportada pela linguagem. É aqui que *parlêtre* se confunde com o sujeito do desejo.

Um ser é falante porque é habitado pela linguagem. Se está habitado pela linguagem é porque está assujeitado ao campo do Outro. Na medida em que é do lugar desse Outro que o sujeito se formula, ele também é eclipsado pelo sentido presente nesse Outro. Logo, segundo

---

[46] Se uma onça come o gado dos fazendeiros ela é antissujeito. Quando os fazendeiros saem para caçá-la, ela vira objeto.

[47] Traduzido como suposto, suporte ou posto embaixo de alguma coisa.

[48] Nesse sentido, Franklin Goldgrub (2008), apresenta uma interessante descrição do processo de constituição do sujeito através de quatro momentos estruturais nos quais sujeito e objeto interagem de maneiras singulares. No primeiro, não há diferenciação entre sujeito e objeto, cuja persistência acarretaria o autismo. No segundo, o *infans* está em posição de objeto, cuja persistência acarretaria a esquizofrenia (a paranoia situa-se entre o segundo e o terceiro momentos). No terceiro momento, a criança está em posição de sujeito absoluto, ainda não limitado pelo 'não'. Isso acarretaria os quadros de mania e depressão. E, por último, a posição de sujeito desejante, passível de usar o 'não' para si mesmo – correspondente à internalização do superego.

[49] Veremos no decorrer da tese que há um texto escrito a ser lido na fala do vivente.

Lacan, o sujeito será realizado no "forjamento de ligações entre significantes" (FINK, 1998, p.101), de modo que seu nascimento diz respeito à forma como se dá seu assujeitamento sincrônico a esse campo, o campo do Outro (LACAN, 1964/1985, p.178). É nessa perspectiva que o trauma do nascimento passa a ser um trauma lógico que faz nascer um sujeito portador de uma voz.

4.2. O nascimento do *parlêtre*

Lacan refere que nos textos freudianos *O Fetichismo* (de 1927) e *A perda da realidade na Neurose e na Psicose* (de 1924) já está expressa a dialética que o estruturalismo permitiu elaborar logicamente mais tarde: trata-se do sujeito dividido já em sua constituição, fato que a segunda tópica freudiana coloca em pauta a partir da proposição dos termos *Eu, Supereu e Isso*. Alfredo Eidelsztein (2012) lembra que, para Lacan, o Outro e a bateria significante "já estão sempre no seu lugar", desde sempre, e por isso estão completos (inclusive em relação à falta e aos impossíveis que comportam). Nada poderia tê-los produzido e, portanto, a noção de causa aqui não poderia ser tomada como "aquilo que esteve antes". Para Lacan, como para outros autores, a causa é sempre manca.

Nessa perspectiva, o significante passa a ter valor fundamental na causação do sujeito: o sujeito é o que um significante representa e não poderia representar nada que não fosse outro significante:

> Se a ordem significante é a causa do sujeito e este não é o indivíduo biológico afetado pela linguagem, consequentemente, o sujeito de Lacan não pode ser produzido, no sentido de ter sido feito com matérias-primas substanciais que estavam antes, como um corpo biológico (teoria evolucionista), senão que é criado (teoria creacionista), quer dizer: existe a partir do nada; "nada" que poderíamos equiparar: 1) com o fato de que um significante como tal não significada nada; 2) ao intervalo vazio entre os significantes e 3) aos buracos, por exemplo, do nó borromeo, originados no *bucle* significante. (EIDELSZTEIN, 2012, p. 11)

Segundo Eidelsztein (2012), há duas mudanças radicais a partir da novidade dessa conceitualização: a primeira diz respeito ao tempo, que passará a ser considerado reversivo, implicando a consideração de um tempo circular, no qual se observa a perda do presente e a anterioridade lógica do futuro em relação ao passado. Esse tempo foi designado por Lacan *futuro anterior*. A segunda mudança remete ao espaço, que passa a ser matemático; mais especificamente, o espaço das superfícies topológicas. Pensado como uma combinatória bidimensional de pontos, o espaço perde a terceira dimensão e destaca a função do **furo**. Nessa combinatória, uma estrutura se fecha e se inscreve em uma geometria que produz uma

borda. Aqui a metáfora do oleiro pensada por Lacan nos parece visualmente eficaz: constrói-se o vaso criando uma borda em torno do vazio.

No que diz respeito ao tempo, estamos diante da leitura lacaniana do *nachträglich*. O termo utilizado por Freud dá conta de dois fenômenos: a reinterpretação do trauma infantil, que acontece no "só-depois" da maturação genital, atribuindo-lhe sentido sexual; e as vivências infantis que apresentam efeitos posteriores na vida adulta do vivente. A prerrogativa aqui seria a presença de uma sincronia que não se confunde com um tempo simultâneo, o qual diz respeito a dois sucessos que ocorrem no mesmo instante cronológico[50]. Em outras palavras, o sincrônico instaurado pela linguagem pode ser definido como:

> uma abstração que dá conta do tempo da origem de qualquer língua ou, em termos mais formalizados de Lacan, do conjunto significante; isso indica que toda a estrutura é desde o início já completa, inclusive com tudo o que está faltando e o que lhe é impossível. Este tempo não admite ser cronologizado ou datado, isto é, fazê-lo coincidir com o que marcam os relógios ou calendários. (EIDELSZTEIN, 2012, p.16)

O que está desde o início é a ordem significante e o Outro. Tal ideia fortemente presente na teoria de Lacan faz com que Eidelsztein postule que a aparição do Outro e de toda a bateria significante é equiparável ao *Big Bang,* um acontecimento que fabrica uma espécie de falta de memória biológica que fará o corpo do recém-nascido perder sua potência causal. Nas palavras de Lacan, "o que havia ali desaparece por não ser já mais que um significante" (LACAN, 1966/1998, p. 854).

A aparição da linguagem e do Outro implica uma descontinuidade absoluta com um antes que proporciona a perda da condição natural do corpo biológico do recém-nascido. Tal efeito é fruto da imersão do bebê no mundo do significante – imersão que condiz com sua entrada no mundo da linguagem que tanto inaugura a presença do Outro, quanto anuncia: "há significante". Tal notícia introduz o sujeito no mundo do significante, ao mesmo tempo em que o confronta com o fato de que não existe nessa bateria significante[51] que é a linguagem um significante capaz de responder pelo seu ser, ou seja, de dizer aquilo que o sujeito é. Tal

---

[50] Alfredo Eidelsztein (2012) nos lembra de que no modelo da física relativista, no qual tempo e espaço não são absolutos, o que é simultâneo para um observador não o é para outro, tornando-se uma questão de posição em relação àquele que olha.

[51] "Quantas vezes eu já lhes disse que, uma vez dada a bateria do significante [...] nada falta?" (LACAN, 1960-1961/1992, p. 236); "toda bateria significante pode lhes dizer que aquilo que ela não pode dizer nada significará no lugar do Outro. Ora, tudo o que significa para nós se passa sempre no lugar do Outro" (*Ibid*., p. 237); "para que alguma coisa signifique, é preciso que ela seja traduzível no lugar do Outro" (*Ibid*., p. 237).

condição seria a "verdadeira" condição de desamparo experimentada pelo sujeito diante desse caráter de irrepresentabilidade da *falta de um significante no Outro*.

A tensão entre a atribuição de um lugar dado pelo Outro – que por ser o lugar do significante é marcado pela falta – e a impossibilidade pura de o sujeito ser aquilo que preenche esse lugar, articulam-se para compor a má notícia traumática dada pelo Outro. Notícia que, segundo Alain Didier-Weill, anuncia: "Não há significante". Na medida em que o trauma surge como essa experiência originária na qual o Outro não pode dizer "há um significante" (significante que define o sujeito enquanto aquilo que preenche o lugar da falta do Outro), o encontro com o *Nebenmensch*[52] confere ao Eu um destino alienado e preso a uma alteridade fornecedora da própria identidade. Eis a etiologia traumática da constituição do sujeito: se tudo der certo, ela se desdobra numa dialética entre sujeito e Outro, na qual a própria linguagem recupera aquilo que ela perde por operar (SAFATLE, 2006, p. 126).

Faria (2015) comenta que o "nada" angustiante, a que se reduz o ser frente ao desamparo do "não há significante", acaba funcionando como causa. Será justamente esse nada que produzirá um lugar vazio onde se instala a estrutura simbólica que permite ao neurótico encobrir essa verdade do "não há". Tratando-a como *significante da falta no Outro*, ela é o que dá sustentação ao desejo como sua interpretação (cf. LACAN, 1958-1959/1999).

Para Didier-Weill (1997a), o significante traumático do "não há significante" vai ser pacificado pela eficácia do "há significante" presente na mensagem que institui o sujeito como ouvinte. Essa pacificação não significa que a dimensão da ausência vai ser estancada pela presença significante: ela vai, ao contrário, ser exaltada, de modo a ser transportada para o campo da significância. Aqui um significante da falta de significante substitui a falta de significante no Outro.

O regime de alternância entre esse "não há significante" e o "há significante" – regime que corresponde à presença-ausência do Outro – institui um ritmo. O ritmo da pulsação criado por essa alternância surge, segundo Alain Didier-Weill (1997a), como o ato primordial pelo qual o real "trans-escandido" coloca o *infans* tanto para ser subtraído do puro determinismo, quanto para cair sob o ascendente do Traço Unário. Definido como uma marca primeira que estabelece uma ordem ao produzir um limite ao que antes estaria indiferenciado, o traço unário introduz, ao modo de um corte, a pura diferença que organiza um caos inicial.

---

[52] Como dissemos anteriormente, o *Nebenmensch* é "outro ao lado" que inicialmente tem a função de atender às necessidades vitais do bebê (FREUD, 1950[1895]).

Para Didier-Weill, o traço unário é aquele pelo qual surge o elemento musical mais simples: uma nota escandida[53]. Tal nota surge na música da voz da mãe[54] e é percebida pelo *infans* antes mesmo de ele perceber o sentido dos fonemas: "música e palavra opõem-se, assim, na medida em que a primeira dá acesso à entrada no trauma enquanto a segunda dá acesso à sua saída: a música, que introduz a *Bejahung*, opõe-se à palavra, que introduz o recalcamento originário" (DIDIER-WEILL, 1997a, p. 260).

A musicalidade da voz materna é portadora de uma significação afetiva primeira. Diversos autores demonstram como a comunicação verbal da mãe com o bebê tem características especiais: "prolongamento das vogais, que a torna mais lenta e sonora, aumento da frequência, que a faz mais aguda, e glissandos característicos que a tornam mais musical" (LAZNIK, M. C.; PARLATO-OLIVEIRA, 2006, p. 58). Essa particularidade da fala – chamada por alguns de "manhês" – permite a fundação de uma matriz simbolizante, implantada pela música da voz do agente materno, que tem um poder quase absoluto de invocação. O som, como ruído sonoro, se organiza em música a partir da intervenção desse Outro cuidador. O bebê precisa aceitar trocar o ruído do caos sonoro em que nasce pela "sincronia significante" que o agente materno propõe; assim é inicialmente chamado, para, em seguida chamar e se fazer chamar (CATÃO, 2008).

Um dos motivos de nossa aposta na experiência musical vai exatamente nesta direção: a música se apresenta como um dos caminhos possíveis para a compreensão da relação mais primordial do sujeito com o Outro. Acompanhamos Didier-Weill na ideia de que o poder da música é o poder de comemoração de um tempo primordial no qual o sujeito, antes de receber a palavra, recebe previamente uma base, uma raiz sobre a qual poderá fazer germinar a palavra. Nessa base original comemorável (e não memorável) de uma inscrição primordial, sem mediação do imaginário, do simbólico no real, reconhecemos o Traço Unário de Lacan.

Há uma diferença entre essa música (significante zero da significância) e o instante de sideração pelo significante. Siderante é a qualidade daquilo que indica o incrível, o inacreditável. Alain Didier-Weill toma essa palavra da tradução de Marie Bonaporte para o termo *Verblüffung*, que surge no texto de Freud sobre os chistes. O acento recai sobre a noção de um sujeito dividido entre sua função emissora e sua função receptora: ele recebe a fala do

---

[53] Escandir aqui quer dizer, no sentido musical, "subir de tom".

[54] Os estudos acerca do autismo e as incidências da prosódia materna na concomitância de tais quadros psicopatológicos (LAZNIK, 2004; FERREIRA, 2005; JERUSALINSKY, 2002), assinalam a importância da música da voz materna na constituição psíquica do bebê.

Outro, mas não pode mais emiti-la para ele (o Outro). Em suma, aquilo que o sujeito recebe de siderante acaba privando-o das palavras.

Alain Didier-Weill (1997a) especifica que a diferença entre essa música originária e o instante de sideração pelo significante é que introduzirá a essência de nossa relação com o tempo. Enquanto pela sideração o sujeito tem a experiência de um tempo psíquico de latência no qual ele permanece aturdido – pois não encontrou a tradução inconsciente na direção do sentido –, pela música ele é instantaneamente convocado a converter aquilo que escuta em um passo (*pas*[55]) de dança entre som e sentido.

A pura inscrição desse passo (*pas*) originário é a raiz que, radicada na sonoridade da significância musical, dará a base na qual posteriormente a palavra germinará. Alain Didier-Weill lembra que o tempo de inscrição do traço unário é um tempo ulterior de gênese do sujeito falante que se constitui pelo apagamento do traço desse *pas*. A substituição, graças ao recalcamento originário, de um originário *trace de pas* (traço de não / traço de passo) por um *pas de trace* (nenhum traço / passo de traço), terá como efeito o apagamento radical da inscrição primordial desse nome primeiro que é o traço unário.

O apagamento do traço unário torna-se, desse modo, o preço a ser pago para que advenha a enunciação de uma fala[56]. Através do vazio que separa os sinais de presença-ausência – essas duas notas que dançam ao inscreverem o traço o unário – o pré-sujeito tomará conhecimento da existência de um "entre-dois". Esse "entre-dois" transmite um silêncio inaudito através do qual a ausência de manifestação do Outro se dá como promessa de um retorno possível – algo que é possível observar na brincadeira do *Fort-Da*.

É nesse sentido que a repetição e a sincronia do significante serão tomadas como a base da estrutura de qualquer discurso, inclusive o musical. Neste último, notamos que a percepção e a consciência são forçadas a se separar, já que a mágica do compositor está justamente na habilidade de fazer o ouvinte escutar tais presenças-ausências como uma forma única, sem que tais movimentos sejam conscientemente percebidos. Eis a dança daquilo que Freud chamou de *Wahrnehmungszeichen* (traços de percepção); ou ainda, aquilo que Lacan nomeou de sincronia significante.

Contudo, Lacan (1964/1985) lembra que a sincronia significante não se refere apenas a uma rede formada de associações de acaso e de contiguidade. Os significantes só puderam

---

[55] Em francês a palavra *pas* significa tanto "passo" quanto "não".

[56] É nesses termos que aquele elemento musical denominado traço unário não representará o sujeito ainda, mas nomeará o que ele tem de real.

se constituir na simultaneidade em razão de uma estrutura muito definida da diacronia constituinte. Segundo o psicanalista, a diacronia é orientada pela estrutura, essa que Freud relaciona com o lugar no qual se estabelecem as pré-relações entre o processo primário e o que dele será utilizado no nível do pré-consciente.

Se o núcleo da estrutura inconsciente encontra-se nesse lugar de hiância causal, um "entre" relacionado à divisão do sujeito, acompanhamos Lacan (1964/1985) em sua leitura ao referir que rememorar não é o retorno de uma forma ou de uma impressão, mas sim o retorno de algo que nos vem das necessidades de estrutura – da estrutura do significante.

Há nessa afirmação algo de muito importante para nosso trabalho, já que a composição de uma estrutura, seja ela a estrutura de um sujeito falante ou de um discurso musical, implica a instituição de um "real" que presentifica uma realidade que não pode se dar, a não ser repetindo-se por intermédio de um ritmo. Nessa direção, é notável a presença constante de um elemento que parece figurar uma espécie de umbigo da estrutura que insiste em não cessar de não se inscrever.

4.2.1 O real como elemento rítmico que não cessa de não ser escutado

Em seu Seminário sobre *A Carta Roubada* (1956/1998), Lacan realiza uma interessante investigação acerca dos automatismos de repetição inerentes à cadeia significante. É nesse texto que o psicanalista vai flagrar o funcionamento da ordem simbólica, demonstrando que é a composição de elementos heterogêneos colocados em relação que determinam a lei que rege toda a estrutura.

No conto *A Carta Roubada*, Edgar Allan Poe (1848/2008) faz referência a um menino que joga um jogo de par ou ímpar e que ganha mais frequentemente que o esperado. O jogo consiste em esconder nas mãos um número de bolinhas e pedir para o adversário adivinhar se esse número é par ou ímpar[57]. Inspirado nesse jogo, Jacques Lacan construirá um modelo que, partindo da pura diferença aleatória entre dois significantes (+/-) produz uma espécie de memória vinculada ao automatismo da estrutura. Será através dele que Lacan demonstrará como as mais rigorosas determinações simbólicas adaptam-se a uma sequência

[57] Paulo Rona (2010) aponta para a diferença do jogo do par ou ímpar em relação ao cara e coroa, por exemplo. Ambos são jogos de probabilidade e de antecipação de resultado, porém o autor ressalta que há uma potencial diferença entre as duas modalidades de jogos: no par ou ímpar, seja ele brincado com os dedos ou com as bolinhas, há a presença das mãos e, portanto, há ali um sujeito. Diferentemente, no cara ou coroa há a presença de uma moeda que, se não estiver viciada, coloca em evidência um outro tipo de acaso.

de lances que se distribuem ao acaso.

A partir dessa construção é possível revelar como um percurso subjetivo se funda numa atualidade que tem, em seu presente, o futuro anterior. "Que, no intervalo desse passado que ele já é naquilo que projeta, abre-se um furo que constitui um certo *caput mortuum* do significante" (LACAN, 1956/1998, p.55). Os antigos nomeavam *caput mortuum*[58] o resíduo dos experimentos alquímicos. É isso que aqui está em jogo: o resto de uma operação complexa que liga memória à lei, produzindo certo número de possibilidades de combinações, ao mesmo tempo em que também produz a impossibilidade de alguns elementos significantes se inscreverem na estrutura.

O *caput mortuum*, segundo Bruce Fink (1998), contém o que a cadeia não contém, sendo a cadeia determinada tanto pelo que ela exclui quanto pelo que inclui. Sendo assim, a cadeia se forma circundando e desenhando o contorno desses elementos excluídos, o que de certo modo coloca aquilo que permanece fora da cadeia como causa daquilo que está dentro.

O elemento ausente na cadeia se apresenta como uma espécie de centro gravitacional, em torno do qual a lei ou a ordem simbólica funciona. Essa força, do ponto de vista estrutural, faz com que algo seja empurrado para fora a fim de fazer existir um interior. Tal imagem está presente no ensino de Lacan sob diversas roupagens:

> Uma aula é distinguida não em termos do que contém (...), mas em termos do que exclui (seminário IX); o recalque originário de um significante é o que sustenta todo o sistema de significantes; o sujeito tem uma relação de exclusão interna com seu objeto – objeto enquanto aquilo que é excluído, mas dentro, de certa forma (é o que é mais íntimo, mas ao mesmo tempo ejetado para fora de si), portanto extimado; logo é exterior enquanto permanece terrivelmente íntimo, e interior embora permaneça completamente estranho. (FINK, 1998, p. 220)

Ao acompanharmos o pensamento de Fink, constatamos que a cadeia nunca cessa de não inscrever os elementos que constituem o *caput mortuum* em determinadas posições, condenando-a "a inscrever eternamente alguma outra coisa ou dizer algo que continue evitando esse ponto, como se esse ponto fosse a verdade de tudo que a cadeia produz na medida em que anda em círculos" (FINK, 1998, p. 47). E o que seria isso que não cessa de não se inscrever, senão esse pedaço de real que "padece do significante" (LACAN, 1959-60/1991, p.157)?

Eis uma interessante retomada da problematização do real enquanto aquilo que origina as impossibilidades dentro da cadeia significante e que produz um resto que relança o

[58] "Cabeça morta".

sujeito à repetição. Veremos, posteriormente, que esse real estará associado a um inaudito que necessita de condições particulares para ser arrancado de uma certa condição de exílio da cadeia significante.

Real e repetição se manifestam aqui sob ordem do acaso, o que nos remete à leitura lacaniana do funcionamento do *automaton* e da *tyche* aristotélica (1964/1985). Nela, o psicanalista traduz esta última por encontro do real, o qual está para além do *automaton* – este que se define como o retorno, a volta, a insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer.

Muito já se escreveu sobre o funcionamento da *tyche* e do *automaton* na teoria lacaniana, porém o que nos parece fundamental aqui destacar é o modo como os dois aparecem conjugados. Trata-se do funcionamento da cadeia significante que tem como especificidade a repetição engendrada por uma lei criada a partir da exclusão de um elemento, o *caput mortum*.

O encontro com esse elemento excluído, exilado – encontro faltoso – se apresenta na história da psicanálise, primeiramente, como traumatismo (LACAN, 1964/1985). Seja o real apresentado na forma do que nele há de inassimilável (o trauma), seja na repetição da cadeia modulada pela determinação simbólica, *tyche* e *automaton* parecem caminhar lado a lado.

Chega aos nossos ouvidos um interessante exemplo sobre o que estamos aqui tentando dizer. Um homem que decide partir em viagem, na qual pretendia-se um roteiro totalmente aleatório, e ele se vê na dúvida quanto ao caminho a tomar na hora da partida. Decide sair dirigindo sem pensar nos lugares a que aqueles caminhos iriam levar. A certa altura da viagem, nosso amigo se depara com uma placa avisando que logo à frente viriam três cidades, duas das quais lhe eram muito conhecidas. Uma delas era a cidade natal da irmã de sua avó paterna, uma personagem que há muitos anos tinha "sumido do mapa" e que a avó não fez muito questão de procurar até pouco tempo antes de sua morte. Já a outra cidade remetia o viajante a uma tia, também paterna, que no passado viajava frequentemente com um antigo namorado para essa cidade.

Ler os nomes das cidades na placa faz o viajante pensar imediatamente em uma certa crise na relação com seu pai que teria sido agravada após um episódio acontecido entre ele e seu irmão. Tal episódio revela para o viajante certa condição problemática das relações estabelecidas em sua família, na qual ele se vê preso em uma desagradável posição, posição essa que ele considera idêntica à da tia que a segunda cidade o fez lembrar.

Nesse momento nosso viajante é tomado por uma angústia acompanhada pelo seguinte pensamento: "estou fazendo o mesmo caminho que eles". Notamos a incidência do *automaton* e da *tyche* aqui conjugados na experiência com o acaso, o sujeito escolhe caminhos aleatórios que o colocam diante de uma placa que, de forma totalmente contingencial, lança-lhe dois nomes de cidades. Vale lembrar que muitas placas tinham passado e, portanto, muitos nomes de cidades tinham sido avistados (além disso, nessa mesma placa havia um nome que não lhe era familiar). Porém, o encontro com um significante específico remete-o a toda uma cadeia de eventos que lhe assinalam certa posição angustiante que, diga-se de passagem, era tema frequente de sua análise.

O que se conclui é que a função da *tyche* como encontro faltoso coloca-o em confronto direto com a imposição significante produzida por trás do *automaton*. O final do seu relato permite-nos concluir, *a posteriori*, que o caminho escolhido por nosso viajante não havia sido tão aleatório assim. Ele próprio conclui que a sina expressa na frase "estou fazendo o mesmo caminho que eles", produzida no "só-depois" do encontro aleatório com a placa, é vivida como repetição inconsciente de um significante familiar do qual não consegue se livrar.

Vemos, neste caso, que o encontro com o real enquanto faltoso, levou o viajante ao encontro com o real como automatismo de repetição de sua estrutura significante. A angústia que advém dessa experiência lhe causa um sofrimento ímpar, uma *souffrance* – palavra que, nos lembra Lacan, não possui apenas o sentido de sofrimento, mas também de paciência na espera de algo indeterminado, de negócio inconcluso, de mercadoria não retirada pelo destinatário, como uma carta não reclamada, extraviada, não retirada.

Esse sofrimento ímpar, que nos parece indicar um tipo de suspensão surgida a partir da conjugação entre *tyche* e *automaton*, apresenta a mesma estrutura da conjugação que está em jogo na lógica da alienação-separação que veremos a seguir. A presença do conectivo inclusivo da lógica formal, o *vel*, que no português representa o tipo de prática de escrita que grafa um "e" e um "ou" divididos por uma barra, parece ser a mesma daquela exposta por nós no texto acima. Este "e/ou" – indicando "um ou outro, possivelmente ambos" – produz a fenomenologia da experiência citada por nosso viajante, na qual acaso e repetição se conectam de forma a fazer coincidir o que é da ordem da estrutura do sujeito e aquilo que é contingencial.

Obviamente, o campo de intersecção aqui criado é um campo imaginário, que só se produz em função da força centrípeta do *caput mortuum*. Nesse sentido, é possível notar em

Lacan a presença de um sistema que, associado à conjugação entre *tyche* e *automaton*, é fruto de uma sintaxe produzida por uma matriz simbólica que, em última instância, configura-se como método de cifragem de um acontecimento. A cadeia significante, como o próprio Lacan diz, "lembrará[59]" dos elementos que não podem aparecer antes que quantidades suficientes de outros, ou certas combinações de outros, tenham se juntado a ela. Essa lembrança ou contagem constitui um tipo de memória, na qual "o passado é gravado na própria cadeia, determinando o que está por vir" (FINK, 1998, p. 38).

4.2.2. A criação do sujeito em nossa oficina

O lugar vazado deixado pela não inscrição do *caput mortum* é instilado em nossa oficina de canção através do gesto composicional que articula melodia (capturada na entoação da fala dos participantes), harmonia e ritmo. A diacronia da melodia só faz sentido quando sustentada pela estrutura sincrônica da harmonia. Do encontro desses dois elementos surge uma força pela qual se transmite um ritmo. Operar com tais elementos, num espaço de composição coletiva, será uma habilidade que o mediador da oficina deverá conquistar – habilidade que consiste em fazer nascer, através de um gesto criativo, um espaço de existência. Estamos aqui diante de algo análogo àquilo que no Gênesis se constitui como a "instauração de um verbo fundador".

"No princípio da criação dos céus e da terra, quando a terra era caos e trevas, o Espírito de Deus disse: Que exista a luz"! É assim que Alain Didier-Weill (1997a) traduz, a partir de uma leitura singular das perspectivas judaica e cristã, o ato divino da criação. Nessa leitura original, Didier-Weill aponta para a presença de três reais nomeados por Deus no início de tudo: o caos, as trevas e o abismo. Se a palavra do criador que instaura o "há Um[60]" é o verbo fundador que Lacan chama de "*fiat* furo[61]", a criação pela qual se desenha o entrelaçamento do simbólico, do real e do imaginário faz surgir um espaço vazio de significância e de objeto.

---

[59] Tal recordação inconsciente, para Lacan, não é a mesma da memória, já que não se trata da propriedade de um ser vivente. Trata-se, na verdade, do funcionamento autônomo, automático do inconsciente que não pode esquecer e que "preserva no presente o que o afetou no passado, segurando cada e todo o elemento eternamente, permanecendo marcado por todos eles para sempre" (FINK, 1998, p. 39).

[60] Veremos a seguir que o "há Um" instaurado pelo mediador da oficina estará em relação de complementariedade com a criação dos participantes. Juntos, mediador e participantes fazem surgir este espaço vazio em que se é possível colocar coisas dentro.

[61] Alusão ao *fiat lux* (faça-se a luz) do livro do Gênesis.

Os três tipos de real pensados por Didier-Weill introduzem tipos diferentes de silêncios, dado o fato de que cada um deles está em descontinuidade com o reino da palavra. Se o caos parece-nos o real que não cessa de não silenciar, as trevas parecem relacionar-se com aquilo que cessa de silenciar (real nomeável). Já o abismo, este real do inominável, parece articular-se com aquilo que não cessa de silenciar. Este último, inacessível ao poder de nomeação do criador, aponta para o inominável presente no recalcamento originário. Segundo Didier-Weill, o abismo encarnaria um tipo de silêncio[62] que testemunha o limite que o poder simbólico da *Bejahung* recebe da *Austossung*.

Desde suas reflexões acerca da sublimação em seu seminário *A Ética da Psicanálise*, Lacan indica que aquilo que está em jogo na criação é a introdução no mundo de um novo significante modelado à imagem da Coisa. Vejamos o exemplo da criação do vaso – objeto que, segundo Lacan, fez existir o primeiro significante elaborado pelas mãos do homem[63]. O "nada" particular que o constitui em sua função significante é, em sua forma encarnada, o que caracteriza o vaso como tal. Sendo assim, o vazio que ele cria é justamente o que introduz a noção e a perspectiva do "preencher". Será a partir desse significante forjado pelo vaso que o "vazio" e o "cheio" entrarão no mundo, mostrando que as estruturas de oposição que constituem o significante introduzido pela criação, apresentam a potencialidade de modificar profundamente o mundo.

Ao compor uma canção, o músico faz exatamente o mesmo que o oleiro: introduz um objeto que possa criar significantes que, em seu conjunto, dão contorno à existência desse centro vazio chamado a Coisa, *das Ding*. Lacan coloca *das Ding* no lugar central do sujeito e nomeia esse local "exterioridade íntima" ou "extimidade" (LACAN, 1959-60/1991, p. 173). Assim, o centro do homem, o mais íntimo, estaria fora dele, e sua busca estaria voltada para o reencontro desse "Outro absoluto do sujeito" (LACAN, 1959-60/1991, p.70) localizado em *das Ding.* Anos depois, Lacan (1968-1969/2008) situará o objeto causa do desejo nesse lugar êxtimo, conjugando o íntimo com a exterioridade radical. Ao falar do ponto vazio da

---

[62] A importância desse silêncio estará mais evidente no momento em que discutiremos a questão do traumatismo causado por um acontecimento violento. Veremos que, na medida em que o abismo designa o lugar do real que não será de modo algum nomeado, o silêncio que ele faz ouvir é aquele que retorna como um dos sinais do trauma na clínica do traumático. O silêncio do abismo encarna um real que não cessa de querer caber no simbólico e, portanto, pode se apresentar, em determinadas circunstâncias, sob a face de um monstro.

[63] Aliás, Lacan diz que os significantes, em sua individualidade, são elaborados mais pelas mãos do Homem do que por sua alma.

estrutura, situa o objeto causa de desejo como seu operador, localizando-o em um ponto êxtimo da estrutura, mantendo as aproximações entre *das Ding* e o objeto *a*[64]:

> Pois esse *das Ding* está justamente no centro, no sentido de estar excluído. Quer dizer que, na realidade, ele deve ser estabelecido como exterior, esse *das Ding*, esse Outro pré-histórico impossível de esquecer, do qual Freud afirma a necessidade da posição primeira sob a forma de alguma coisa que é *entfremdet*, alheia a mim, embora esteja no âmago desse eu, alguma coisa que, no nível do inconsciente, só uma representação representa. (LACAN, 1959- 60/1991, p. 92)

Segundo Alain Didier-Weill (1997a), o *Fiat furo* no qual "se projeta alguma coisa mais-além, na origem da cadeia significante" é o lugar onde se institui esse furo inaugural de *das Ding*. Nele, o homem pode retornar para reencontrar o lugar e o instante no qual respondeu ao Fiat furo com o "sim" mais originário (*Behajung*). Por esse "sim" originário, o sujeito é ligado por uma dupla fidelidade: fidelidade para com o Outro e fidelidade para consigo mesmo. Será por essa fidelidade para com o Outro que o sujeito reconhecerá que está em dívida com a materialidade do significante transmitido pelo Outro, uma vez que a assunção desse furo no Outro permite a instituição do furo simbólico originário:

> O primeiro tem por efeito pôr em perspectiva um limite entre o simbólico introjetado e o real rejeitado, enquanto que o segundo tem por efeito produzir um simbólico posto em continuidade com o real. (...) A assunção pela qual o sujeito diz "sim" ao significante do abismo no Outro implica que o sujeito pague com sua pessoa para que nele surja o real de um abismo significável por um significante; é porque a assunção desse abismo implica que esse abismo seja criado por um movimento de expulsão (*Ausstossung*) que o "sim" e o "não" são contraditórios e vão num só e mesmo sentido, o da realização desse ato de recalcamento originário (DIDIER-WEILL, 1997a, p. 297).

A dívida de fidelidade com o significante para o qual o sujeito deu seu "sim" originário (*Bejahung*) – ao mesmo tempo em que lhe disse "não" ao expulsá-lo (*Ausstossung*) para o real – instituiu nele um triplo furo. Segundo Didier-Weill (1999), o artista prova a existência desse triplo furo quando nos restitui, por intermédio de sua obra, o inaudito (no caso do músico), o invisível (no caso do pintor) e a imaterialidade das coisas (no caso do dançarino).

A beleza do inaudito – que na ascendência do real sobre o simbólico faz o dom da palavra – está presente em nossas "oficinas de canções de si". Mostrando na prática que há um furo no simbólico que se situa além do dizível, o dom do inaudito explicita a insistência

[64] É por causa de *das Ding* que a experiência com o objeto é sempre faltante.

do significante traumático - este "não há" significante[65] entorno do qual o corpo cancional[66] irá se estruturar.

A presença desse significante traumático em nosso dispositivo instaura o que Lacan chamou de "trilha de sirgagem", algo que o psicanalista francês remonta à repetição. Jacques Lacan associa, metonimicamente, a palavra sirgar à tirar, ou puxar, sobretudo no sentido do jogo de cartas (puxar a carta). A imagem aqui é a do mágico que, ao oferecer um baralho para o sujeito puxar as cartas, sabe que no fundo há apenas uma carta para ser puxada: a carta forçada[67].

Desde muito cedo percebemos esse movimento em nossa prática no interior das oficinas de canções. Sob forma de percursos temáticos, a repetição de significantes compunha manifestações isotópicas de temas que aos poucos faziam nascer um sujeito. Greimas e Courtés (2008) define isotopia como a recorrência de semas[68], ou de categorias sêmicas, que fazem parte de uma mesma classe, ao longo de toda a cadeia sintagmática do discurso. Na medida em que os termos ou os lexemas do discurso englobam em si uma superposição de semas que se integram ao longo da sua cadeia sintagmática, o discurso pode ser considerado "polisotópico". Beividas exemplifica essa polisotopia através do exemplo da "chapeuzinho vermelho", que pode ser interpretada do ponto de vista de uma "isotopia religiosa", de uma "isotopia sexual", de uma "isotopia sócio-econômica", etc. Diz o autor:

> a isotopia é, pois, um mecanismo estrutural de rastreamento de semas de mesma classe que permite ao eventual destinatário uma leitura incidente – isto é, fundada na focalização estrutural da organização sêmica – e pertinente – isto é, que elege uma ou mais linhas isotópicas de leituras – para a significação aí produzida. (BEIVIDAS, 2001, p.352)

Sendo assim, o conjunto das articulações significantes produzidas na oficina vão instituindo percursos temáticos que constituem movimentos privilegiados do discurso. Nesses discursos, observamos que as formas semióticas que irrompem nas falas dos participantes funcionam como conectores de isotopias que permitem a permanência do efeito de sentido ao

---

[65] Núcleo que Lacan designa como da ordem do real naquilo que a identidade de percepção é sua regra.

[66] O corpo cancional pode ser pensado como a articulação dos três elementos já citados: melodia, harmonia e ritmo.

[67] Se há uma única carta responsável por realizar a mágica, não é possível tirar outra. Essa é a verdadeira mágica do mágico. A carta a ser puxada será aquela que, de alguma forma, o sujeito já está forçado a puxar. Eis a lógica do significante que faz nascer um sujeito: institui-se uma estrutura de rede na qual sua sincronia implica retornos cujos automatismos se traduzem como *Wiederholungszwang,* ou seja, como compulsão à repetição.

[68] Unidade mínima de significação que, combinada com outras, define o significado de morfemas e palavras; traço semântico, componente semântico.

longo da cadeia do discurso. Podemos compreender melhor esse fenômeno a partir de uma vinheta clínica.

No início de uma de nossas oficinas, uma voz congolesa nos apresenta a canção *Enfants Soldats*, de Jean Goubald[69]. Cantada em um dialeto da região, a música narra o sofrimento das crianças africanas que são capturadas e transformadas em soldados. No clipe de *Enfants Soldats* há imagens chocantes: crianças com armas na mão, jovens posando para fotos com cabeças decapitadas aos seus pés, crianças servindo de escudo para exércitos. Todo o horror é retratado na frase cantada pelo artista em dialeto local: "Roubaram minha infância. Devolvam ela de volta. Queria ter uma bola para chutar. Devolvam minha infância".

Referindo-se a condição do refúgio, bem como ao tema "ser refugiado" (*le sujet d'être un réfugié*), tal voz ressalta que a pessoa não é refugiada, mas sim está refugiada. Esse seria o tema de uma canção composta por ele e por alguns amigos congoleses. Intitulada *Je suis san force* (Faixa 5 do CD anexo), a canção é cantada pela voz:

> Je suis san force, entièrement brisé / Et mon coeur agité, ma force m'abandonner / Et la lumieres de mes yuex ne est plus avec moi / Vient vient visité ma vie / Vien vient a mon secour ma force[70]

O gesto do mediador da oficina funda um lugar de operação da fala. Na prática, esse gesto é um convite a falar, a narrar, a contar uma história que permite a criação de um campo de atração em torno de determinados significantes. Contudo, a verdadeira criação se inicia quando temas vão produzindo séries associativas cujas concentrações significantes singulares – de cada participante – engendram uma poderosa força que parece encadear as falas para um tema comum.

A partir do canto de *Je suis san force*, aproxima-se uma outra voz, dessa vez uma voz argentina. Escritor e apaixonado por música, a voz nos apresenta a melodia de um tema composto pelo artista portenho Luis Alberto Spinetta. Depois toca outra canção (agora cantando) de um compositor chamado Bersuit Vergarabat. A música chama-se *Vuelos*[71] e trata de uma situação vivida por um personagem na ditadura argentina. Um dos soldados que cumpria ordem de matar os críticos do regime escreveu um livro narrando o modo como tal brutalidade era realizada: com pedras presas aos pés, as pessoas eram atiradas de uma lancha

---

[69] Cantor da República Democrática do Congo (https://www.youtube.com/watch?v=vpPjOjSL5ys).

[70] A voz que canta traduz a canção da seguinte maneira: "Eu não tenho força, eu estou quebrado, meu coração está muito agitado / E minha força me abandonou / E a luz dos meus olhos não está mais comigo / Vem visitar minha vida / Vem para o meu socorro".

[71] https://www.youtube.com/watch?v=iDSXgATw7p4.

em um rio. Os olhos do morto, instantes antes de afundar, olham para os olhos do algoz... diz a música:

> Vos me estás mirando y yo voy a caer, colgado en tu sién. Vos me estás mirando y yo voy a caer. No me ves pero ahí voy a buscar tu prisión de llaves que sólo cierran. No ves pero ahí voy a encontrar tu prisión. Y la bruna rebota siempre hacia aquí. Espuma de miedo, viejo apagón, y la bruma rebota, siempre hacia aquí. Solo voy a volver, siempre me vas a ver y cuando regrese de este vuelo eterno. Solo verás en mí, siempre a través de mí un paisaje de espanto así. Y el nylon abrió sus alas por mí. y ahora ve solo viento. Y el nylon abrió su alas en mi. Tu cara se borra, se tiñe de gris, serás una piedra sola. Te desprendes de mí, yo me quedo en vos. Ya mis ojos son barro en la inundación que crece, decrece, aparece y se va y mis ojos son barro en la inundación[72].

Na canção, um assassinado professa o trauma, não da vítima, mas do algoz. O soldado estará condenado a ver para sempre aqueles olhos desaparecendo por entre as águas. O nylon que separa pé e pedra, ao arrebentar no fundo do rio, indica o momento em que se arrebenta o fio da vida, libertando o sujeito da agonia que, a partir de agora, será sentida pelo soldado assassino.

Após cantar, a voz portenha relata como está sendo sua experiência no Brasil. Em São Paulo há um mês, o jovem procura oportunidades de emprego e se angustia muito pela falta de dinheiro. Está morando em um abrigo para imigrantes e diz que tem um projeto de, junto com uma amiga, realizar um festival de música étnica que ele chamará de *Valeo*.

Uma voz feminina, brasileira, chega no grupo e pede para tocar o violão. Ao pegar o instrumento, dedilha a canção Trem-Bala[73] (de Ana Vilela) e, posteriormente, toca só o instrumental de *La Belle de Jour*[74], de Alceu Valença. As belas melodias servem como pano de fundo para uma voz croata narrar os horrores vividos por ele nas ruas do Brasil e do mundo[75]. Diz ele: "As jornalistas da rádio falam de uma forma que não sabem o que se passa nas ruas. É preciso estar nas ruas para saber como é. Vai lá e experimenta. É a única

---

[72] "Você está me olhando e vou cair, pendurado em tua nuca. Vocês está me olhando e vou cair. Não me vês, mas aqui vou buscar tua prisão de chaves que só fecham (ou seja, não abrem). Não vês mas aqui vou encontrar sua prisão. E a névoa sempre salta aqui. Espuma de medo, velho apagão, e a névoa salta, sempre aqui. Eu só vou voltar, você sempre me verá; e quando eu voltar desse vôo eterno, você só vai ver em mim, sempre através de mim uma paisagem de terror assim. E o nylon abriu suas asas para mim. e agora só vê vento. E o nylon abriu suas asas em mim. Seu rosto é apagado, é tingido de cinza, você será uma pedra única. Você se separa de mim, eu fico em você. Meus olhos já são lama no dilúvio que cresce, diminui, aparece e vai embora e meus olhos são lama no dilúvio".

[73] Diz a música: "A vida é trem-bala parceiro e a gente é só passageiro prestes a partir" (https://www.youtube.com/watch?v=sWhy1VcvvgY).

[74] https://www.youtube.com/watch?v=UxvTdW9CLfI.

[75] A narrativa dessa voz croata merece destaque, já que os desdobramentos dos traumas vivenciados por ele parecem tê-lo marcado profundamente. Sendo assim, exploraremos melhor esse encontro logo adiante.

maneira". No meio da canção de Alceu Valença, ele ainda diz que o compositor não se considera brasileiro. A voz feminina que tocava o violão responde: "mas até eu estou desistindo também" (será possível dizer "estou sem força"?).

O silêncio vai dando lugar à fala que, aos poucos, vai instaurando coerência e alicerçando elementos que vão se unindo no mesmo campo de sentido: infância roubada, falta de força (no sentido de esperança), partidas/vôos, perdas, não-pertencimento a nenhuma pátria. Cada tema engendra e está engendrado pelos significantes particulares de cada um dos participantes que vão produzir ao final um sujeito que diz respeito ao conjunto de significantes articulados pelo grupo[76].

A escolha de cada significante operada pelos participantes da oficina parece estar modulada pelo cálculo de uma máquina de sobredeterminação que em Freud leva o nome de determinação simbólica. O que seria essa determinação simbólica? Trata-se de uma máquina que produz leis que explicitam o domínio do significante sobre o sujeito:

> (...) se o inconsciente existe no sentido de Freud, ou seja, se entendermos as implicações da lição que ele retira das experiências da psicopatologia da vida cotidiana, por exemplo, não é impensável que uma moderna máquina de calcular, isolando **a frase que, a longo prazo e sem que ele o saiba, modula as escolhas de um sujeito** venha a ganhar acima de qualquer proporção costumeira no jogo do par ou ímpar. (LACAN, 1956/1998, p. 64, grifos nossos)

Estamos aqui diante da ideia da carta forçada citada por nós alguns parágrafos acima. Enquanto os participantes da oficina, com seus respectivos significantes, narram suas histórias, os próprios significantes individuais vão se concatenando de modo a criar uma espécie de pólo de atração que assujeita a cadeia associativa ao campo do Outro que ali está operando. Sim, porque onde há linguagem há campo do Outro operando.

Eis que nesta reflexão nos deparamos com um certo caráter isotópico do sujeito, pois se a isotopia é responsável pela unicidade de significação e pela homogeneidade dos significados ou dos temas, é através do sujeito que ela parece se dar. A operação dessa equivalência orienta nossa leitura para o rastreamento isotópico da "verdade" do sujeito que, tal como afirma Beividas (2001), é sobredeterminado pelo desejo. O modo como se engendra essa isotopia fundante de todo discurso que é a isotopia do desejo, ou melhor, do sujeito do

[76] Badiou (2004) sustenta que todo universal se apresenta não como regulamentação do particular ou das diferenças, mas como singularidade subtraída aos predicados identitários, ainda que, obviamente, ela proceda neles e através deles.

desejo, se dá na articulação de dois domínios: um domínio que diz respeito ao ato de alienar-se à bateria significante (que como vimos está desde sempre disponível no Outro), e um domínio que diz respeito ao ato de separar-se dessa estrutura.

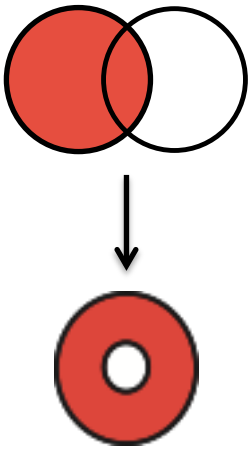
4.2.3. A lógica da Alienação-Separação no trauma do nascimento do sujeito

Para a psicanálise, no intervalo entre Sujeito e Outro se repete a estrutura mais radical da cadeia significante, o lugar assombrado pela metonímia, veículo do desejo. Segundo Lacan (1966/1998), o sujeito se depara efetivamente com o desejo do Outro na medida em que experimenta nesse intervalo outra coisa a motivá-lo que não seja os efeitos de sentido com que um discurso o solicita: "O que ele coloca aí é sua própria falta, sob a forma da falta que produziria no Outro por seu próprio desaparecimento. Desaparecimento que, se assim podemos dizer, ele tem nas mãos, parte de si mesmo que lhe cabe por sua alienação primária" (LACAN, 1966/1998, p. 858).

A alienação primária diz respeito ao assujeitamento ao campo do Outro que se dá através da operação lógica da alienação. "Trata-se do *vel*[77] da primeira operação essencial em que se funda o sujeito" (LACAN, 1964/1985, 199), na qual ele é condenado a aparecer somente na divisão. Se de um lado o sujeito aparece como sentido, do outro, aparece como afânise, ou seja, como desaparecimento, deixando-o sem saída diante da representação por outro significante:

> Se escolhemos o ser, o sujeito desaparece, ele nos escapa, cai no *non-sense* – se escolhemos o sentido, o sentido só subsiste decepado dessa parte de *non-sense*, que é, falando propriamente, o que constitui na realização do sujeito, o inconsciente. Em outros termos, é da natureza desse sentido, tal como ele vem a emergir no campo do Outro, ser, numa grande parte do seu campo, eclipsado pelo desaparecimento do ser induzido pela função mesma do significante. (LACAN, 1964/1985, p. 200)

[77] As palavras *vel* e *aut*, em latim, querem dizer "ou" (negação) e "e" (conjunção), respectivamente. Em lógica elementar designam a disjunção exclusiva: "ou frango ou carne" (mas não os dois) e a inclusiva: "não estacionar dia e noite". Segundo Lacan (1964), o *vel* da alienação se define por uma escolha, cujas propriedades dependem de que haja na reunião de dois conjuntos um elemento que comporte um "nem um nem outro", qualquer que seja a escolha que se opere. Nesse sentido, o *vel* apresenta-se tal como o conectivo inclusivo da lógica formal, que no português representa o tipo de prática de escrita que grafa um "e" e um "ou" divididos por uma barra. Este "e/ou" – indicando "um ou outro, possivelmente ambos" – faz operar um tipo de lógica de reunião específica chamada disjunção. Será no registro dessa lógica que o sujeito se constituirá como efeito da relação de dependência significante no/do campo do Outro, constituindo-o como o lugar operante de uma divisão subjetiva.



Operação de Alienação[78]

Vemos no desenho acima que o encontro entre sujeito e Outro, entre o ser e o sentido, institui um furo. Será esse *troumatisme* – esse furo do "não há significante" que representa o sujeito para o Outro – que criará a zona particular chamada por Lacan de "fator letal". É muito conhecido o exemplo que Lacan nos oferece sobre essa operação. Trata-se do exemplo do ladrão que diz: "a bolsa ou a vida". O impasse de quem ouve tal indagação explicita a primeira alienação pela qual o homem entra na via da escravidão da linguagem.

Quando o ladrão, ou seja, o Outro nos diz "liberdade ou a morte", a única prova de liberdade que temos, segundo Lacan, é justamente a de escolher a morte, pois é só aí que demonstramos nossa liberdade de escolha. Eis o essencial do *vel* alienante, esse fator letal fundado na subestrutura da reunião que "não impõe uma escolha entre seus termos senão ao eliminar um dos dois, sempre o mesmo qualquer que seja esta escolha" (LACAN, 1966/1998, 326-326).

Contudo, será necessária uma segunda operação para a causação do sujeito. Trata-se da separação, aquela fundada na subestrutura chamada intersecção, a qual, segundo Lacan, é constituída pelos elementos que pertencem aos dois conjuntos. Será a intersecção que produzirá a operação de separação, de modo a fazê-la responder à inscrição do desejo do Outro na falta que há no intervalo significante.

[78] Diagrama proposto por Jean Michel Vappereau (2014).

> *Separare*, separar, irei logo ao equívoco de *se parare*, *se parer*, em todos os sentidos flutuantes que tem em francês, tanto também vestir-se, quanto defender-se, munir-se do necessário para pôr-se em guarda, e irei mais longe ainda no que autorizam os latinistas, ao *se parare*, ao engendrar-se de que se trata no caso. Como, desde este nível, o sujeito terá que se procurar? – aí está a origem da palavra que designa em latim o *engendrar*. Ela é jurídica, como aliás, coisa curiosa, em indo-europeu, todas as palavras que designam "pôr no mundo". A própria palavra *parturição* se acha originar-se numa palavra, que em sua raiz não quer dizer outra coisa senão procurar um filho para o marido, operação jurídica, e, digamos logo, social. (LACAN, 1964/1985, p. 202-203)

Operação de Separação[79]

Eis o que Lacan (1964/1985) chama de recobrimento de duas faltas: uma encontrada pelo sujeito nos intervalos do discurso do Outro, na intimação representada pela sentença: *ele me diz isso, mas o que ele quer*? A outra falta, aquela relacionada com o "ele pode me perder", funciona como recurso contra a opacidade do que é encontrado no lugar do Outro como desejo. Sua própria perda é o primeiro objeto que o sujeito tem a oferecer nessa dialética.

O recobrimento dessas duas faltas produz uma dialética dos objetos do desejo fazendo a junção do desejo do sujeito com o desejo do Outro. Cabe-nos aqui um comentário sobre nossa oficina de canção, já que o gesto criativo do mediador da oficina – gesto fundamental para a instituição tanto do espaço de criação, quanto da modelagem do significante – constitui-se no empréstimo do "desejo de compor" do próprio mediador. A partir de suas escolhas e do manejo das escolhas do grupo, o mediador da oficina funda a possibilidade de compor. É desse gesto do mediador que surgirão as tonalidades das canções, a forma como se cadencia a harmonia musical, o manejo das tematizações e passionalizações propostas pelos participantes, etc. Sempre seguindo, é claro, as direções das formas entoativas da fala dos participantes da oficina[80] .

Ressaltamos que é notável a presença de elementos da lógica da alienação-separação nos processos dos exilados por nós acompanhados. A escolha forçada presente na operação de alienação nos remete à escolha da partida dos exilados, aquela que Rosa chama de escolha

---

[79] Vappereau, 2014.

[80] Discutiremos mais a frente a questão da captura das formas entoativas dos participantes da oficina.

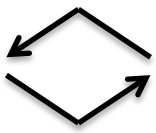
forçada por viver:

> Partir da pátria envolve uma escolha seja por fuga da pobreza, de catástrofes ou de perseguição política. As pessoas partem, tendo enfrentado o horror dos abusos de poder, deixando a terra arrasada, mas também sua infância, pessoas queridas, sua história. A hora da partida, a cena, seus motivos e intensidades são partes fundamentais na construção da cena e do relato. (…) A partida é sempre uma escolha – uma escolha forçada por viver, por construir um novo lugar para existir no mundo. Indica um posicionamento diante da vergonha e da culpa pelos crimes cometidos no processo. E sempre há crimes nesse processo de existir na exterioridade do Outro que o constitui. Sem haver-se com a escolha, a ferida aberta não permite reconstrução. Uma escolha desvela publicamente a divisão do sujeito, sua pulsão, sua sexualidade; indica um mais além das identificações sociais, a transgressão das fronteiras culturais – a alteridade que o habita. Neste processo há um jogo de alienação e separação (Rosa, 2016, p. 67-68).

Por outro lado, Rosa (2016) nos lembra que separação supõe desaparecimento – parir-se, partir-se, apagar, esquecer. Evoca uma liberdade, uma vontade de sair, uma vontade de saber o que se é para além daquilo que o Outro possa dizer, para além daquilo inscrito no Outro. A autora ressalta aqui a definição de separação dada por Lacan: é quando "o sujeito vem jogar sua partida" (1964/1985, p. 208). Contudo, Rosa afirma que jogar sua partida implica apropriar-se das regras e instrumentos do Outro, e isso só se dá a partir da possibilidade do reconhecimento da dívida simbólica que inicialmente nos constitui.

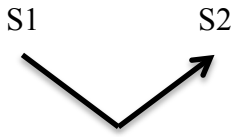
4.2.4. Confeccionando as bordas do furo

O losango que aparece na fórmula da fantasia ($<>a), e que Lacan chama de punção, integra o movimento de circularidade não recíproca que comanda as operações de alienação e separação que aqui estamos apresentando. Funcionando como uma borda, o losango percorre um caminho de ida e volta de forma dissimétrica, produzindo coisas distintas: 1) o produto da alienação é o sujeito barrado ($), em sua dependência significante; 2) o produto da separação é o surgimento de um objeto perdido pelo Outro e pelo sujeito mesmo (objeto *a*).



Notamos que esse losango é composto por vetores que operam no sentido anti-horário. O V da metade inferior, segundo Lacan (1964/1985), é o *vel* que constitui a operação de alienação que apresenta uma orientação da esquerda para a direita, como na escrita alfabética. O vetor da parte de cima, que tem orientação contrária, consiste na operação de separação, fechando por assim dizer, o círculo/circuito.

Segundo Eidelsztein (2009), o inconsciente dentro dessas articulações lógicas propostas por Lacan é totalmente esvaziado, não contém nem significações nem significantes, e funciona com a lógica do *vel* alienante, tal como uma uma borda entre S_1 e S_2.

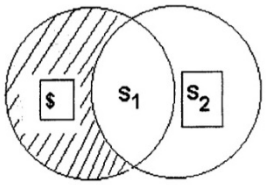


A falta que na primeira operação de alienação recai sobre o sujeito na separação é colocada no Outro. Daí que, se o barramento do sujeito ($) se dá pela via da alienação, o barramento do Outro acontecerá na separação.

Observamos que o movimento circular dos vetores aqui apresentados fazem referência ao efeito retroativo da linguagem em Lacan. O sentido captável de uma articulação da cadeia de linguagem depende do efeito de retroação de um S_2 a um S_1, numa linha diacrônica de significação. Esse movimento de retorno marca, ao mesmo tempo, que a produção de sentido devolve ao Outro "a dimensão exigida pelo fato de a fala se afirmar como verdade. O inconsciente é, entre eles, seu corte em ato" (LACAN, 1966/1998, p. 853) que, comandado pelas duas operações lógicas fundamentais da causação do sujeito, institui uma hiância que se estrutura não como um "interior", mas como uma "borda".

O fechamento do inconsciente nessa borda fornece, segundo Lacan, a chave de seu espaço, pois é ela que apresenta o núcleo de um tempo reversivo observado na eficácia do discurso. A entrada na linguagem inerente à alienação faz aparecer nesse espaço, em que antes havia o sem-sentido, um sujeito marcado pela falta. Ao mesmo tempo, a separação faz surgir a falta no Outro que leva o sujeito fazer nele um lugar.

Esse processo nos mostra que o sentido eclipsado pelo desaparecimento do ser, induzido pela função do significante, produz a queda de um primeiro significante no campo do sem-sentido:



Também nos mostra que esse lugar de intersecção comportará o sujeito amputado desse primeiro significante, o sujeito separado do Outro que será produzido nesse intervalo. Tal constatação nos leva a tornar um pouco mais precisa a ideia de que o sujeito é produzido pela articulação significante. Sim, o sujeito é fundado nessa articulação, contudo, é fundado na articulação da falta desse significante que foi amputado (LACAN, 1964-65/STAFERLA) e que, justamente por estar em falta, faz a cadeia funcionar.

O significante exilado, amputado, pode ser comparado ao *caput mortuum*, aquele que não se inscreve na cadeia, mas se apresenta como uma intersecção *non-sense*: intersecção em resto que na lógica da alienação e da separação aparece como uma borda que pulsa[81]. A borda que pulsa se configura como um limite pelo qual o falante se vê exilado. Efeito de uma lei simbólica separadora, a borda delimita o furo[82], levando-o à simbolização através da instauração de um espaço no qual brota a fantasia[83].

4.2.5. O "tu és" como produto: sobre a invocação e a demanda

Constatamos a partir do exposto que a operação de alienação-separação faz nascer um sujeito amputado daquele significante que poderia vir a representar para o Outro o seu ser.

---

[81] "Pois é a escansão do discurso do paciente, à medida que nele intervém o analista, que veremos ajustar-se à pulsação da borda pela qual deve surgir o ser que reside para-aquém dela" (LACAN, 1960, p. 858).

[82] Veremos junto com Alain Didier-Weill, nas páginas seguintes, que o furo revelado pelo "*troumatisme"* é inabordável simbolicamente porque, tal como o abismo, ele não tem borda nem fundo.

[83] A fantasia é uma espécie de premissa que guia a busca pelo objeto perdido na operação de alienação-separação. Ela se constrói pelo Outro (nessa alienação fundamental para a definição do objeto e dos modos de busca) e separando-se dele (onde o sujeito é o Outro, mas o é em sua própria versão). O corte induzido pela separação entre sujeito e Outro resulta em uma falta que produz, ao mesmo tempo, o objeto *a* que presentifica a presença de um desejo, e o falo como significante desse desejo que, segundo Lacan (1961), indica que algo nele não pode ser restituído. Assim, o objeto *a* que se perde inaugura a falta da qual o falo será símbolo.

Tal significante – significante da ausência de significante no Outro – por ser produto da cópula entre o "não há significante" e o "há significante", se apresenta como aquele que funda a cadeia e por isso é o traço a partir do qual um sujeito pode contar-se. Sem esse irrepresentável, os outros significantes não poderão representar nada, pois devido à sua condição de *caput mortum* da operação, é ele o responsável por fazer a cadeia se articular.

O sujeito produzido por essa experiência de exílio de um significante primeiro se apresentará como a lacuna ou espaço virtual no qual o Eu encontrará seu lugar. Nesse sentido, o trauma do nascimento do sujeito diz respeito, na verdade, à fundação desse espaço intervalar no qual poderá dizer "Eu" no momento em que o Outro diz "Tu".

O "tu" enunciado pelo Outro está impregnado pela dimensão mortífera do significante, o "tu és", que foi frequentemente trabalhado por Jacques Lacan em diferentes passagens de seu ensino. A homofonia comentada por Lacan entre o o *Tu est* (tu és) e o verbo *Tuer* que em francês significa "matar" denota o perigo de o sujeito tomar como verdade o saber contido neste "tu és" vindo do Outro. Trata-se do poder de destruição de tal designação, que diz respeito ao efeito de redução do sujeito a um "sou apenas isso que o Outro diz".

Se por um lado a operação de alienação-separação institui o lugar da verdade como um lugar vazado, por outro ela também produz um saber a partir da perda. "Uma vez que o saber, como saber perdido, está na origem do que aparece de desejo em toda articulação possível do discurso" (LACAN, 1968-1969/2008, p.197), ele (o saber) será algo que carrega em si aquilo que se perdeu do Outro trazendo "a marca do *a* no nível em que falta o saber" (LACAN, 1968-1969/2008, p. 207). Em outras palavras, ele será "aquilo que falta à verdade" (LACAN, 1968-1969/2008, p. 205), tornando-a inacessível e impedindo-a de ser enunciada de maneira completa.

Sendo assim, se tomarmos o "tu és" como um saber não subtraído à verdade, mas com ela coincidindo, ele resultará numa presença absoluta do Outro que se tornará radicalmente consistente para o sujeito. Na prática, vemos que isso leva o sujeito a responder imperativamente conforme "A" verdade supostamente enunciada no "tu és". O impasse aqui diz respeito à luta entre o ser e o sentido. Se o sujeito escolher o sentido que o Outro lhe oferece ao dizer "tu és", teremos consequentemente o seu desaparecimento.

Mas, afinal, o que está em jogo nesse "tu és"? Por que ele surge como uma espécie de produto da operação que faz nascer o sujeito? A resposta é dada por Lacan em seu seminário sobre *As Formações do Inconsciente:* "Esse Tu é absolutamente essencial no que chamei, em diversas ocasiões, de fala plena, a fala como fundadora na história do sujeito, o

Tu do 'Tu és meu mestre' ou do 'Tu és minha mulher'. Esse Tu é **o significante do apelo** ao Outro" (Lacan, 1957-1958/1999, p.157, grifo nosso).

O "tu" é, portanto, o significante da invocação, e, por isso, está relacionado à forma como alguém faz o seu desejo depender do ser de outro alguém. Segundo Lacan (1957-1958/1999), a palavra invocação quer dizer "eu apelo à voz", ou seja, àquilo que sustenta a fala. Isso quer dizer que não se apela à fala, mas sim ao sujeito como portador dela. Historicamente, lembra-nos Lacan, a invocação era utilizada pelos antigos em suas cerimônias pré-combates e tinha como finalidade trazer para o próprio lado os deuses que estavam do lado do inimigo. É sobre essa dimensão de apelo que Lacan faz notar que não basta simplesmente chamar o Outro de "tu" para que desejo e demanda sejam satisfeitos, mas sim de:

> lhe dar a mesma voz que desejamos que ele tenha, de evocar essa voz (...) É no nível da fala, e por se tratar de que essa voz se articule em conformidade com nosso desejo, que a invocação se coloca. Verificamos então neste nível que toda a satisfação da demanda, na medida em que depende do Outro, fica, pois, na dependência do que acontece aqui, nesse vaivém giratório da mensagem para o código e do código para a mensagem, e que permite que minha mensagem seja autenticada pelo Outro no código. (LACAN, 1957-1958/1999, p.159)

Jean-Michel Vivès (2009) recorta dessa citação uma importante distinção entre invocação e demanda. Para ele, na demanda, o sujeito se encontra em uma posição de dependência absoluta em relação ao Outro, a quem empresta o poder de atendê-lo ou não. A demanda é compreendida, nesse sentido, como uma exigência absoluta feita ao Outro; exigência de se manifestar aqui e agora. Por outro lado, a invocação supõe que uma alteridade possa advir de onde o sujeito, pura possibilidade, seria chamado a vir a ser. É ao escapar da dependência da demanda que esse sujeito invocante permite a Vivès repensar os móbeis do sujeito-suposto-saber que, nesse processo, se torna sujeito-suposto-saber-que-há-sujeito e que, supondo isso, chama-o a advir.

Abrimos um parêntese aqui para ressaltar que a ética de nosso trabalho com os imigrantes refugiados estará norteada por essa ideia de que há algo no encontro com um acontecimento violento que retira o sujeito de sua posição de invocação. A consequência imediata que observamos nesses casos é a sedimentação do sujeito numa posição de demanda na qual ele, ao reviver a condição inicial e traumática do "tu és" enunciado pelo Outro, limita-se a pedir aquilo que é somente da ordem da urgência, do plano prático e objetivo:

> (...) As pessoas que estão em situação irregular, não documentadas, são levadas a agir respondendo à urgência. Pressionado, desenraizado, o sujeito deixa-se emaranhar nas garras do instantâneo, do reagir em vez do agir. Então o perdido torna-se um obstáculo e cristaliza-se, seja numa emissão de documentos, em empregos precários, casamentos arranjados, em filhos gerados para legalização, estratégias que supostamente decidiriam a posição do sujeito. (ROSA, 2009, p. 500)

A impossibilidade de construir essa passagem da demanda à invocação se traduzirá num silenciamento da dimensão subjetiva, ou seja, no silenciamento da condição desejante desse sujeito traumatizado. Por isso, em todo momento de nossa atuação como psicanalistas, sobretudo na clínica do traumático, não podemos perder de vista a necessidade de supormos ali um sujeito desejante e não apenas demandante. Nesse sentido, um pedido de documentos, de casa, de emprego, etc., não deve ser escutado apenas em seu aspecto literal, mas sim em sua dimensão invocatória. Será dessa invocação – promessa de intersubjetivação – que emergirá não somente a expectativa como também a certeza de que uma alteridade advirá em resposta a esse chamamento, a essa invocação.

Em verdade, estamos aqui às voltas com o chamado circuito da pulsão invocante – circuito pelo qual o sujeito é invocado por um som originário para depois se tornar invocante. Tal som originário diz respeito à resposta ao grito do *infans* que, apesar de surgir como uma necessidade, passará a ser interpretado e respondido pelo Outro como uma demanda. Será assim que esse Outro poderá, então, sustentar uma invocação em sua resposta – uma invocação que estará, sobretudo, articulada a uma voz.

4.2.6. Um percurso sobre a voz e a invocação

Na discussão sobre os objetos pulsionais[84], a voz se apresenta como aquele que suporta o desejo do Outro. Na origem da palavra *desiderare*[85], Lacan (1965-1966/STAFERLA) aponta que o desejo do sujeito se funda no desejo do Outro manifestando-se como tal no nível da voz. Tornando-a não apenas um objeto causal, mas sim o instrumento no qual o desejo do Outro se expressa, a voz é o que sustenta a "passagem" de um significante para o outro, constituindo o essencial daquilo que chamamos de cadeia significante. É nesse nível que emerge, segundo Lacan (1958/1999), aquilo que corresponde ao fato de o

---

[84] A voz suporta o desejo do Outro, na medida em que sobre o desejo do Outro, o olhar faz apelo. Em contrapartida, vale lembrar que as fezes se relacionam à demanda do Outro, enquanto que o seio está ligado à demanda ao Outro.

[85] *Desiderare* significa lamentar a ausência de alguma coisa. Segundo Marilena Chauí (2011, p. 15), a palavra desejo deriva do latim: verbo *desidero*, substantivo *sidus* (plural, *sidera*), significando um conjunto de estrelas, constelações. *Sidera* indica a influência dos astros sobre o destino humano, e *desiderāre* significa deixar de ver (os astros) e lamentar isso.

significante ser algo que atesta uma presença passada:

> o que mais uma vez constatamos aí é que, apesar de existir um texto, apesar do significante se inscrever entre outros significantes, o que resta após o apagamento é o lugar onde se apagou, e é também esse lugar que sustenta a transmissão. A transmissão é algo de essencial nisso, ja que é graças a ela que o que acontece na passagem (**passagem de um significante a outro**) ganha consistência de voz. (LACAN, 1957-1958/1999, p. 355, grifo nosso)

A voz do *infans* é tida como objeto primeiro e, consequentemente, como objeto perdido, pois a partir do momento em que a mãe dá significação a essa voz ela se torna um objeto perdido por trás daquilo que ela significa para o Outro. Contudo, essa primeira voz surge sob forma de um grito que a mãe tornará um chamado. Segundo Vivès (2012b), o modo como o Outro recebe o grito puro (*pure*) e o transforma em grito "para" (*pour*) faz do grito uma significação do sujeito a partir do significante do Outro.

O sujeito invocado por esse som originário – um grito que reverbera no Outro e retorna para o próprio sujeito – se tornará invocante. Nessa reviravolta ele conquistará sua voz própria ao "se fazer escutar". Para isso, é necessário poder invocar, isto é, supor que há um Outro não-surdo capaz de ouvir esse sujeito. "Se fazer escutar" corresponderá, portanto, à apassivação da pulsão invocante. Não se trata de "ser escutado", como no momento em que o Outro primordial respondeu ao grito (do infans) –, nem de "escutar" – como se passa na resposta que o Outro dera a esse grito. Trata-se, na verdade, de "se fazer escutar" (VIVÈS, 2012b).

Notemos que nesta perspectiva o grito dirigido ao Outro retornará para o *infans* como uma espécie de eco dotado de um dom: o dom do apelo, da invocação. Logo, ser escutado (primeiro tempo da pulsão invocante) implica em escutar (segundo tempo da pulsão invocante) as ressonâncias dessa voz que se endereça ao Outro e que, por consequência, retorna do Outro.

Erik Porge (2012) nos lembra que no seminário de Lacan intitulado *As Formações do Inconsciente*, o termo voz, mesmo antes de ser isolado como objeto *a*, é inscrito no grafo do desejo no lugar do supereu, que se tornará então o seu lugar.

> A assimilação do supereu à voz não é tão surpreendente. De uma parte, ela pega a raiz da língua, pois "obedecer" (do latim *oboedire* [*ob+audire*]) vem de escutar (*audire*). De outra parte, a religião e a filosofia anteciparam-na com a expressão "voz da consciência" para designar a instância moral. Para Freud, o supereu é a instância de sua segunda tópica que se destaca do Eu para julgá-lo, tendo suas raízes mergulhadas no Isso, ou seja, ele é em parte inconsciente. Ele se forma a partir da fala dos pais ou de seus substitutos. A influência crítica dos pais é mediada pela voz,

> diz ele, e por isso o Supereu não pode negar suas origens na escuta. É por isso que no seu esquema da segunda tópica, Freud adiciona a calota acústica, no nível do Eu, de um lado a outro. (PORGE, 2012, p.31)

Para Lacan, o supereu é um imperativo dissociado das leis simbólicas, "uma cisão do sistema simbólico integrado pelo sujeito como formação da totalidade que define a sua história" (LACAN, 1953-1954/1986, p. 203). Será em torno disso que as reflexões acerca do supereu o apresentarão como uma lei sem dialética ligada ao imperativo do gozo, *de la jouissance*. Nesse sentido, Porge (2012, p. 32) afirma que a distinção do simbólico, do imaginário e do real, permite a Lacan radicalizar a assimilação do supereu à voz. Tal assimilação conduzirá ao que de fato está em jogo nesse imperativo: "o supereu é o imperativo do gozo – *Jouis*[86]! O que o sujeito só pode responder: *J'ouïs*[87]".

Jean-Michel Vivès (2017a) retoma Theodor Reik para explicitar o que está em jogo nessa voz interior. Segundo o psicanalista, Reik publica em seu livro *Mythe et culpabilité* (de 1957) uma conversa que teve com seu filho de 8 anos, na qual o garoto apresenta a exata fenomenologia do funcionamento do supereu. Na ocasião, pai e filho conversavam sobre o que viria a ser a voz interna que, segundo um amigo de Reik, o impedira de fazer algo. Indagado pelo filho sobre o que era a voz interior, Reik responde que ela é uma impressão. Na manhã seguinte o garoto revela que entendeu o que aquilo significava:

> É o pensamento que a gente tem (...) Quando por exemplo você diz "se você correr você cairá", se eu me coloco a correr meu pensamento diz: "Não corra" (...) Se eu corro e caio, uma voz diz: "eu te avisei" (...) Mas agora eu sei o que é a voz interior. É uma impressão de si com as palavras de algum outro (...).

A voz interior que chega como a voz de um outro é, para Reik, o que compõe o estatuto êxtimo da estrutura do supereu. Segundo Vivès (2017a), tal ideia é consonante com a ideia freudiana de que o sentimento de culpa é uma variedade tópica da angústia que, em suas fases tardias, coincide com a angústia frente ao supereu. O supereu, nesse sentido, articula a voz dos pais juntamente com algo difícil de localizar, mas que não pode ser ignorado: as afiliações simbólicas do sujeito.

Notemos, então, que a palavra dada pelo Outro encarnada na voz de um outro semelhante poderá se tornar mortífera caso não seja regida por um pacto ético. Qual pacto

---

[86] Goze.

[87] Algo que poderia ser traduzido como "eu ouvi". Nesse ponto da explicação, Porge cita Lacan, *Encore,* p. 10-13. Na tradução brasileira da Zahar, *Mais, ainda...* 1985, p. 11.

ético? Aquele que Alain Didier-Weill (1997a) refere como o pacto em que o Outro prediz que um sujeito vai falar em breve. Segundo o autor, há nessa promessa um fato de estrutura que, agindo como ruptura de promessa, coloca o significante em posição de insistir. A insistência é a parte que cabe ao sujeito nesse pacto, nessa espécie de contrato simbólico entre o sujeito e o Outro. Já o fato de estrutura mencionado por Didier-Weill (1997a, p. 34) é, justamente, o supereu – essa instância responsável por enunciar ao sujeito o chamado *Che vuoi* siderante:

> o sujeito siderado tem a possibilidade de responder "sim" ou "não". Se ele responde sim, ele seguirá o caminho da de-sideração, ou seja o caminho desse *desiderium* que é o desejo; se ele responder não ele tomará o caminho do recalcamento da questão da dívida simbólica.

Desse modo, *la grosse voix*[88] do supereu, como diria Lacan, pode ser pensada também como uma "voz grossa", "encorpada", "violenta" e "robusta" que lembra a voz do pai que interdita. Vivès (2017a) faz referência à criança pequena que ao experimentar os gritos de raiva do pai se assusta e se vê como acusada de algo que tenha feito. Essa violência gritante não será necessariamente integrada na criança sob a forma de palavras, mas sim sob forma de mugidos que distorcem as palavras.

Veremos logo mais que o trauma como experiência em que se vivencia, no plano da ética, a violência gritante de uma ruptura de contrato com o simbólico, pode fazer com que o destino de um sujeito seja guiado por uma impossibilidade radical de dizer não ao Outro: "não, não sou apenas isso; não sou apenas isso que você diz que eu sou". O risco de ser tomado por um dito desse supereu – supereu arcaico, des-subjetivante e que não cessa de mal dizer o sujeito – pode fazê-lo decair e encarnar aquele refugo da simbolização, *caput mortuum* da cadeia significante e resto pelo qual "é nomeado o dejeto que ele (o sujeito) é quando não acedeu ao estatuto simbólico de objeto perdido" (DIDIER-WEILL, 1997a, p. 36).

A perda que se produz na operação de constituição do sujeito é o resto que, como efeito de discurso, promove uma falha no saber. Esse resto, por ser aquilo que condiz com a parte do sentido que se perdeu na operação, se apresenta como um semi-dito que, exatamente por sê-lo, não pode ser articulado à verdade:

---

[88] Em francês, a expressão *la grosse voix* (a voz grande) nos permite recuperar algo de importante na discussão sobre a formação do supereu e sua relação com a voz. *Grosse*, além de significar "grande", pode ser tomado também como aquilo que é "corpulento" (no sentido de encorpado) ou referir-se às situações cujos efeitos são importantes como no caso de *grosse fièvre* (no sentido de febre alta, violenta).

> Que o A como tal tenha em si essa falha, decorrente de não podermos saber o que ele contém, a não ser seu próprio significante, é a questão decisiva na qual desponta o que ocorre com a falha do saber. Na medida em que é do lugar do Outro que depende a possibilidade do sujeito, no que ele se formula, é das coisas mais importantes saber que o que o garantiria, ou seja, o lugar da verdade, é, em si mesmo um lugar vazado. (LACAN, 1968-69/2008, p. 58).

Se um dizer superegóico preencher esse lugar vazado – lugar que vimos ser ocupado originalmente pelo sujeito – ele poderá se dar como um saber absoluto sobre o ser do sujeito. Eis o mal-dizer da maldição silenciosa colocada em cena pela alienação primordial explicitada por nós nas páginas anteriores. Um dizer que, além de ser uma voz, também expressa um olhar injuntivo que aponta para o sujeito o fato de que nele não há nada além daquilo que se dá a ver. Sendo assim, contradizer o dizer superegóico implicará dizer "não" a esse olhar injuntivo.

Chegando ao final deste capítulo, constatamos que a densidade das questões levantadas até aqui nos faz recortar alguns pontos importantes. O avanço em nosso texto dependerá do entendimento de dez pontos discutidos neste capítulo:

1. Ao falarmos de sujeito, há um limite tênue entre o efeito de significação produzido por um texto (que pode ser tanto uma canção quanto uma fala) e a materialização desse efeito em um ser de carne e osso. É ainda nesse limite que o conceito de Outro poderá ser lido como lugar no qual se produz esse efeito de sentido chamado sujeito. O exemplo da dinâmica de uma de nossas oficinas mostra como o estabelecimento de um percurso temático permite que a atualização do conjunto de temas ligados ao tema central da canção constitui um sujeito que poderá ser inscrito nesta ordem de representação que é a canção que o mediador da oficina fez existir. Sendo assim, o conjunto das articulações significantes produzidas na oficina vão instituindo percursos temáticos que constituem movimentos privilegiados do discurso. Nesses discursos, observamos que as formas semióticas que irrompem nas falas dos participantes funcionam como conectores de isotopias que permitem a permanência do efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso.

2. A diferenciação entre voz e sujeito é de fundamental importância. Sujeito e significante estão intimamente articulados na medida em que o primeiro surge no intervalo do segundo (o sujeito aparece no intervalo entre dois significantes). A voz, por sua vez, faz suporte ao significante e surge a partir de um processo no qual sujeito e Outro lutam para tornar a voz inaudível um do outro. Se há voz, há Outro. Consequentemente, há um "ser" falante que não necessariamente se confunde com o sujeito. Se a voz surge como suporte da

articulação significante, quem faz essa articulação é um ser de carne e osso habitado pela linguagem.

3. No âmbito do enunciado elementar, o sujeito surge como um actante cuja natureza depende da função na qual se inscreve. Essa será a diferença entre o sujeito frasal (função de declarar algo na frase), o sujeito gramatical (função de reger a terminação verbal), o sujeito epistêmico (função de lugar abstrato no qual se acham reunidas as condições necessárias para a constituição de sua unidade com o objeto), o sujeito discursivo (função política) ou ainda o sujeito do inconsciente (função de representar um significante para outro significante). Apesar de todas essas diferenças, encontramos em cada uma dessas dimensões do sujeito um elemento mínimo a ser analisado: o elemento jectal.

4. O sujeito barrado da psicanálise pode ser articulado ao sujeito linguístico justamente no ponto no qual a divisão produz a falta que o constitui como sujeito em busca de um objeto, ou seja, sujeito desejante. Tanto do lado do texto propriamente dito, quanto do lado da fala, a busca pelo objeto faltante está suportada pela linguagem. É aqui que *parlêtre* se confunde com o sujeito do desejo.

5. Na medida em que o trauma surge como essa experiência originária na qual o Outro não pode dizer "há um significante" (significante que define o sujeito enquanto aquilo que preenche o lugar da falta do Outro), o encontro com o *Nebenmensch* confere ao Eu um destino alienado e preso a uma alteridade fornecedora da própria identidade. Eis a etiologia traumática da constituição do sujeito: se tudo der certo, ela se desdobra numa dialética entre sujeito e Outro, na qual a própria linguagem recupera aquilo que ela perde por operar (SAFATLE, 2006, p. 126). Para Didier-Weill (1997a), o significante traumático do "não há significante" vai ser pacificado pela eficácia do "há significante" presente na mensagem que institui o sujeito como ouvinte.

6. O regime de alternância entre esse "não há significante" e o "há significante" – regime que corresponde à presença-ausência do Outro – institui um ritmo. É nesse sentido que a repetição e a sincronia do significante serão tomadas como a base da estrutura de qualquer discurso, inclusive o musical. Neste último, notamos que a percepção e a consciência são forçadas a se separar, já que a mágica do compositor está justamente na habilidade de fazer o ouvinte escutar tais presenças-ausências como uma forma única, sem que tais movimentos sejam conscientemente percebidos. Eis a dança daquilo que Freud chamou de *Wahrnehmungszeichen* (traços de percepção); ou ainda, aquilo que Lacan nomeou de sincronia significante.

7. Através do vazio que separa os sinais de presença-ausência – essas duas notas que dançam ao inscreverem o traço o unário – o pré-sujeito tomará conhecimento da existência de um "entre-dois". Se o núcleo da estrutura inconsciente encontra-se nesse lugar de hiância causal, um "entre" relacionado à divisão do sujeito, acompanhamos Lacan (1964/1985) em sua leitura ao referir que rememorar não é o retorno de uma forma ou de uma impressão, mas sim o retorno de algo que nos vem das necessidades de estrutura – da estrutura do significante.

8. A composição de uma estrutura, seja ela a estrutura de um sujeito falante ou de um discurso musical, implica a instituição de um "real" que presentifica uma realidade que não pode se dar, a não ser repetindo-se por intermédio de um ritmo. O lugar vazado deixado pela não inscrição de determinados elementos é instilado em nossa oficina de canção através do gesto composicional que articula melodia (capturada na entoação da fala dos participantes), harmonia e ritmo. A diacronia da melodia só faz sentido quando sustentada pela estrutura sincrônica da harmonia. Do encontro desses dois elementos surge uma força pela qual se transmite um ritmo. Operar com tais elementos, num espaço de composição coletiva, será uma habilidade que o mediador da oficina deverá conquistar – habilidade que consiste em fazer nascer, através de um gesto criativo, um espaço de existência. Estamos aqui diante de algo análogo àquilo que no Gênesis se constitui como a "instauração de um verbo fundador".

9. É através da operação de alienação-separação que o sujeito se fundará fundado na articulação na articulação da falta de um significante que foi amputado (LACAN, 1964-65/STAFERLA) e que, justamente por estar em falta, faz a cadeia funcionar. O significante exilado, amputado, pode ser comparado ao *caput mortuum*, aquele que não se inscreve na cadeia, mas se apresenta como uma intersecção *non-sense*: intersecção em resto que na lógica da alienação e da separação aparece como uma borda que pulsa. A borda que pulsa se configura como um limite pelo qual o falante se vê exilado. Efeito de uma lei simbólica separadora, a borda delimita o furo, levando-o à simbolização através da instauração de um espaço no qual brota a fantasia. O sujeito produzido por essa experiência de exílio de um significante primeiro se apresentará como a lacuna ou espaço virtual no qual o Eu encontrará seu lugar. Nesse sentido, o trauma do nascimento do sujeito diz respeito, na verdade, à fundação desse espaço intervalar no qual poderá dizer "Eu" no momento em que o Outro diz "Tu".

10. O "tu" enunciado pelo Outro está impregnado pela dimensão mortífera do significante, o "tu és", que foi frequentemente trabalhado por Jacques Lacan em diferentes

passagens de seu ensino. A homofonia comentada por Lacan entre o *Tu est* (tu és) e o verbo *Tuer* que em francês significa "matar" denota o perigo de o sujeito tomar como verdade o saber contido neste "tu és" vindo do Outro. Trata-se do poder de destruição de tal designação, que diz respeito ao efeito de redução do sujeito a um "sou apenas isso que o Outro diz". O "tu" é, portanto, o significante da invocação, e, por isso, está relacionado à forma como alguém faz o seu desejo depender do ser de outro alguém.

Encaminhando nosso texto para uma próxima etapa, faz-se necessário ressaltar que o desafio do sujeito diante do "tu és" será, segundo Didier-Weill, realizar um ato pelo qual ele assumirá sua divisão de ser falante cujo dizer nunca poderá ser mais que um semi-dizer do que chamamos "a" verdade. Tal ato implica o dever de dizer sim àquilo que há de mais real no sujeito ("eu sou apenas isso") ao mesmo tempo em que diz sim ao que, nele, contradiz o real ("eu não sou apenas isso").

Temos um exemplo "pulsante" desse sim-de-sim pelo qual a verdade "não-toda" é fundada. Ou melhor, um exemplo no qual presenciamos a luta e/ou a dificuldade de alguém se fazer escutar frente a uma verdade totalizante que vem do Outro – verdade totalizante que produz uma marca. Para apresentar tal exemplo, peço licença ao leitor para falar em primeira pessoa, já que o caso a ser tratado toca em algo de minha própria subjetividade que reverbera no interior desta pesquisa.

O real humano contido na verdade não toda é o real enquanto contrário à verdade, a saber, o real da ficção. O exemplo pulsante a ser narrado aqui é, justamente, uma reflexão sobre esse tipo de ficção. Uma ficção construída na perspectiva de minha própria análise, ou em termos reikianos, minha "auto-hetero-análise".

Apesar de controverso, o termo "auto-hetero-análise" é a senha que nos permite inscrever nossa tese na lista dos trabalhos que carregam consigo a *démarche* reikiana. Se Freud descobriu a psicanálise analisando seus próprios sonhos, Theodor Reik – inventivo psicanalista e discípulo de Freud – nos fez reconhecer que só existe análise quando a tomamos como *auto-hétero-análise.*

Em 1953, Theodor Reik tenta elucidar o enigma de uma melodia[89] que o assombrava desde a morte de seu analista, Karl Abraham. Em seu texto intitulado *Variações psicanalíticas sobre um tema de Gustav Mahler*, Reik expõe aquilo que podemos considerar o

[89] Tratava-se da segunda sinfonia de Gustav Mahler, que passa a assombrá-lo a partir do instante em que escreve um discurso em memória de seu analista morto (demanda feita pelo próprio Freud).

seu método “auto-analítico”. Segundo Vivès (2017b), esse método se especifica no fato de que, longe de ser “auto”, ele é sempre “auto-hétero-analítico”, o que implica o fato de que, através de um objeto pelo qual se tem afinidade, é possível se empreender um desvio através de um outro que é “si mesmo”. “Si « je est un autre », alors l’auto-analyse n’est possible que par cette « autruification » de moi-même, ce passage par la construction d’un moi autre devenu fiction, semble nous dire Reik[90]” (VIVÈS, 2017b, p. 47).

A “outrificação” de mim mesmo, neste ponto de nosso texto, não é outra coisa senão o estabelecimento de uma questão que está latente desde as primeiras páginas da presente tese: a questão sobre como a experiência musical pode produzir um espaço intermediário, no qual a palavra cantada reatualiza a totalidade de minha história, tendo um efeito de estabilização de minha própria produção fonética, estancando a disfluência ou a gagueira presente em minha própria fala.

[90] “Se ‘eu é um outro’, a auto-análise só é possível por esta ‘outrificação’ de mim mesmo, essa passagem pela construção de um outro eu tornada ficção, parece nos dizer Reik” (tradução nossa).

5. De "Meus Antecedentes" ou uma visita ao atelier interior[91]

Às seis horas da tarde os corredores do pátio da Casa do Migrante começam a ficar cheios. As pessoas passaram o dia todo na rua, procurando trabalho, procurando moradia, procurando meios para sobreviver nesta dura cidade e agora retornam ao albergue na esperança de um descanso, de um abrigo. Lá estou eu circulando, "*flanneriando*[92]", oferecendo escuta àqueles que desejam falar sobre suas histórias. Em meio aos vários grupos, às várias "rodinhas" que lá estão, há uma família angolana, com algumas crianças, esperando o jantar. Duas delas se aproximam para brincar e desenhar comigo na biblioteca. No vai-e-vem de uma brincadeira de escolinha, uma delas volta para o pátio e deixa Leda (a filha mais velha) e eu sozinhos. A certa altura da brincadeira, a menina com um marcado sotaque português europeu, me diz em tom sarcástico: "você é gago"!

Confesso que tamanha franqueza me desconcertou. Não é fácil ouvir "A" verdade. Mas qual verdade? A nossa, minha e de Leda, a verdade de dois *falasseres* cuja marca na fala explicita uma diferença que, até então, estava exilada da experiência. Me recomponho e desloco "A" verdade para o lugar de "uma" verdade – lugar possível para a recomposição de minha posição de analista. Encontro nesse microssegundo de reflexão um gancho transferencial que me permite escutar a garota. "Sim, tenho uma marca na fala igual a você", respondo à menina que, ao me ouvir, exaspera uma certa agressividade que já estava sendo demonstrada durante a brincadeira de escolinha.

Leda, a partir dessa intervenção, torna-se uma professora ainda mais enérgica,

---

[91] Expressão cunhada por Max Graf, pai do pequeno Hans. Em 1910, Max Graf publica *L'atelier intérieur du musicien,* texto no qual discute as raízes infantis da criação musical, alargando o sentido de atelier para o conjunto da vida psíquica do compositor. Enquanto fonte para a vida criativa, o atelier interior do músico diz respeito ao sistema de técnicas e estruturas de pensamento que dão ao compositor as condições de possibilidade de criar. Em meu caso, consultar o "atelier interior" implica não apenas buscar meu conhecimento musical pessoal, mas, sobretudo, recuperar as condições sintomáticas que me conduziram à experiência musical. É daí que engendraremos nossa reflexão acerca de minha própria gagueira, para dela deduzir a construção de nosso método de investigação e de intervenção na clínica do traumático.

[92] Ana Gebrim (2018) lembra que o *flâneur* é a figura benjaminiana da perambulação que na modernidade, a partir de sua postura diante da cidade, protesta contra a divisão do trabalho que não cessa de transformar pessoas em especialistas. Segundo a autora, enquanto todos estão em seus postos de trabalho bem definidos, cumprindo suas funções e tendo uma circulação limitada e restrita à divisão do trabalho na cidade, o *flâneur* perambula de outro modo pelos espaços públicos e pela multidão. Gebrim refere que flanar pelos espaços de acolhimento dos imigrantes refugiados, perambulando com nossa presença atenta e desatenta, nos permite sustentar a estrangeiridade em sua potência, permanecendo disponíveis para o arrebatamento do encontro, para que um novo laço se estabeleça e para que um outro tipo de passagem por lá seja possível.

raivosa, quase violenta. Na verdade, foi preciso que eu a barrasse de certa maneira para que ela não me agredisse fisicamente com uma régua. Pergunto a ela por que aquela professora era tão dura, tão brava a ponto de deixar seus alunos com medo. A menina me ignora completamente e, a cada vez que minha fala deixa evidenciar algum ponto de disfluência, ela volta a fazer alguma menção ou piada com minha marca.

A garotinha começa então a me pedir informações específicas, objetivas, sobre as pessoas e o funcionamento da Casa do Migrante. Era a minha primeira vez na casa, portanto, eu não sabia responder a nenhuma daquelas questões. Ela então, acusa: "nossa, mas você não sabe de nada mesmo. Você é gago e está totalmente perdido, não conhece nada"! Agora, sim, era possível compreender o que estava em jogo ali naquela cena transferencial. Agora sim! Eu poderia dizer algo sobre seu sofrimento.

"Ah, já sei por que essa professora está tão brava. Acho que é porque deve ser muito difícil estar num lugar em que se é diferente, em que se fala diferente. Além do mais, não é fácil também não estar na própria casa, no seu lugar, pois tudo é diferente, e por isso a gente não sabe ou não conhece muita coisa. É como estou me sentindo aqui e agora, e deve ser como você, Leda, se sente aqui e agora". Através de um riso nervoso, a menina sinaliza que minha intervenção atingiu-a em algum lugar.

Nosso encontro parecia possibilitar um dizer acerca do não-saber referente à diferença. Diferença que faz marca não somente na cor da pele, mas na língua, na forma de falar, no sotaque. Nesse encontro com meu "sotaque", sintoma do analista, Leda nos adverte para a função da análise: fazer algo com aquilo que nos faz diferentes uns dos outros, o sintoma. *Savoir y faire avec le symptôme,* diria Lacan.

Se o sintoma se apresenta como algo que se constrói sob a forma de uma irredutível singularidade do sujeito, o encontro de Leda com um sintoma que no outro faz refletir sua própria alteridade e diferença promove um efeito de estranheza que providencia a ação narrativa posta na cena transferencial descrita. Algo da ordem de uma provação (*épreuve*[93]), de uma experienciação daquilo que Freud inclui no catálogo dos efeitos da estranheza: o chamado "encontro com o duplo".

---

[93] A expressão utilizada por Lacan sobre a experiência do desejo, *l'épreuve du désir de l'Autre*, expressa um padecimento diante dessa experimentação do desejo do Outro que é, ao mesmo tempo, prova e provação. A palavra *épreuve* recupera certa dimensão traumática do encontro com o desejo do Outro que funciona como a causa do advento do vivente como sujeito, bem como a causa da posição que ele assume como tal em relação ao desejo do Outro.

Tema frequente em histórias fantásticas, a figura do duplo refere-se a duas pessoas de aparências idênticas que se encontram por algum motivo na mesma história. Apresentando vínculos que se intensificam através de telepatia, essas pessoas transmitem entre si não somente seus processos psíquicos, mas também seu saber, seus sentimentos e suas vivências.

Segundo Freud (1919/1987), o tema do duplo diz respeito a histórias de identificações maciças de um sujeito em relação a outra pessoa, a ponto de fazê-lo duplicar, dividir ou permutar o seu próprio Eu. O retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços faciais, caracteres, vicissitudes, atos criminosos, e até nomes, por várias gerações sucessivas, são elementos narrativos frequentes nessas histórias.

Além da alma imortal, que segundo Freud surge como primeira presença do duplo na experiência humana, temos também a presença de um duplo que surge no próprio Eu do sujeito sob a forma de uma instância especial que a ele se contrapõe. Servindo à auto-observação e à auto-crítica, essa instância (que alguns anos depois será nomeada por Freud como Supereu), faz o trabalho da censura psíquica e constitui aquilo que comumente as pessoas chamam de "consciência".

Além disso, o tema do duplo também aparece em todas as possibilidades não realizadas de configuração do destino. Nesse caso, ele (o destino do sujeito) estaria perdido em algum lugar, em estado de potência, à espera de ser realizado. Se por um lado o esforço defensivo projeta o material para fora do Eu como algo estranho a ele, por outro, o duplo revela, para Freud, o caráter do inquietante que aponta para o fato de que sempre há uma parte de nossa experiência subjetiva da qual estamos exilados.

Diante de tais reflexões, observamos que o encontro com o sintoma do analista promoveu em Leda uma sensação de estranheza típica daquelas que verificamos nessas histórias em que o encontro com o duplo faz operar algumas funções: função de semelhante, função de instância censora, função de defesa e função de destino em estado de potência. O modo como a gagueira ressoou na paciente parece ter possibilitado que o próprio sintoma do analista funcionasse como espelho[94] revelador da imagem desse Outro inquietante – o

[94] Aliás, a figura do espelho é, segundo Silva (2015, p. 67), o único objeto que preenche o espaço clínico de Demóstenes, aquele que é considerado o caso zero da fonoaudiologia. O orador grego, que sofria por causa de sua gagueira, construiu um método de cuidado de si que o implicava na subversão da lógica de suas funções comunicativas, a fim de reencontrar a satisfação na escuta de sua própria fala. Na prática, isso significava realizar exercícios de articulação dos órgãos fonoarticulatórios em frente a um espelho, usando seixos como recurso para ampliar os movimentos articulatórios da língua e de sua ressonância. A autora, citando Vallozza (2012) relata que o orador grego "treinou seu feedback auditivo e ressonância vocal na costa do Mar de Fáleros". Demóstenes lia poemas e versos enquanto escrevia seus discursos e os recitava em frente ao espelho. Para Dunker (2011, p. 197), o espelho parece expressar o caráter identificatório que permite reconhecer a sua imagem por um mecanismo de semelhança, fazendo-o ver "a si como si"; e de separação, que se faz ver a si como outro,

estranho que habita todos nós. A marca na fala reproduz a marca que todos carregam: a falta, essa em que estamos identificados e que, sob forma de sintoma, define quem somos, escancarando, ao mesmo tempo, a diferença que me faz ser "eu" e não outro.

Isso não nos parece qualquer coisa, pois o fato de que o manejo da transferência possa incluir o sintoma do analista faz com que minha gagueira passe de sintoma **do** analista para sintoma **de** analista. Mas o que isso quer dizer? Quer dizer que, ao fazermos algo com aquilo que resta do encontro entre sintoma do analista e sintoma do analisando, fazemos operar também um psicanalista que **passa** a ser *sinthome* da própria psicanálise que ali está sendo realizada. Diz Lacan: "Não é a psicanálise que é um *sinthome*, é o psicanalista". *Sinthome* de quê? *Sinthome* da psicanálise que se atualiza em cada prática, em cada invenção de seus atores, em cada sessão na qual o analista constrói junto com o paciente o acesso ao saber-fazer algo com aquilo de que o sujeito padece.

5.1 Saber-fazer-aí: sintoma "de" analista?

É do conhecimento de todos que há um verdadeiro programa de estudos em Lacan que discute o "tornar-se analista" como um processo no qual, aquele que padece de um sintoma, ao final desse processo, se identifica com ele. Sem nos atermos especificamente aos termos que explicam esse processo, destacamos que uma das formas de compreender esse tipo de identificação que ocorre no "final de uma análise" é tomá-la como um processo de reconhecimento. *Reconhecer-se* no sintoma seria oferecê-lo como suporte de identificação para o sujeito que o porta. É o que observamos no caso de Leda que, através do próprio laço transferencial instituído, pôde reconhecer-se como estrangeira.

Nesse sentido, o sintoma se torna aquilo que podemos conhecer em nós mesmos através de um outro. Vale notar que, aqui, conhecer está diretamente ligado a um **saber-fazer**, ou seja, está ligado a um tipo de esclarecimento que tem efeito prático sobre o sujeito. Em Lacan, essa forma de esclarecimento está descrita, segundo Sidi Askofaré (2007), sob duas formas: *savoir faire* e *savoir y faire.*

Se o saber-fazer diz respeito à aquisição de uma *technê*, o *savoir y faire,* o "saber-fazer-aí" comporta e articula o conhecimento como intimidade, distância e manipulação,

---

o que lhe possibilita assumir uma nova imagem.

situando-se do lado do bom uso do sintoma. Destaca-se aqui que seu valor de uso difere de seu valor de troca e laço com o Outro. O paradigma de Askofaré, nesse ponto, é o Joyce de *Finnegans Wake*, aquele no qual o *savoir y faire* se apresentou como um "saber-fazer-aí" no qual o próprio saber lhe está subtraído. Arte, artifício, poesia, porém sem a interrogação do saber que o determina. Lacan fala aqui da *métis*, essa inteligência hábil dos gregos que combina a fins práticos, a habilidade, a prudência, o saber-fazer, a sagacidade, a desenvoltura.

O fazer que está em jogo nesta reflexão é o falar. Se tomarmos a fluência como um saber-falar[95], temos o seu termo contrário, a disfluência, a gagueira (saber-não-falar). A negação da fluência resulta em uma fala repleta de truques criados para adiar a gagueira (tais como as substituições de algumas palavras por outras), o que produz no sujeito uma fala artificial que implica a própria disfluência. Na ânsia de querer evitar a gagueira, tal artificialidade – que é a projeção da gagueira na fala não falada – produz a gagueira. Assim, o que chamamos de saber-fazer-aí é, precisamente, dar lugar a uma espontaneidade que permite uma produção natural de disfluência que, longe da idealização de uma fala perfeita, pode fluir normalmente.

É possível, portanto, nos aproximarmos do pensamento de Silvia Friedman (1994) e constatar que é necessário ao sujeito que sofre com a gagueira, adquirir a habilidade de gaguejar naturalmente "sem ser tocado pela ideologia do bem falar que veicula a não aceitação do padrão de fala espontânea do indivíduo" (FRIEDMAN, 1994, p. 33). Eis o *savoir y faire, o saber-fazer-aí* a ser conquistado nesse caso. É notável a menção da palavra "ideologia" na citação de Friedman. Localizamos o "aí" do saber-fazer-aí exatamente nessa ilusão de padrão de fala que compõe uma ideologia que passa a determinar (e perturbar) a imagem de falante que o sujeito tem de si mesmo. Em outras palavras, é preciso fazer algo aí com essa ideologia.

O tipo de discurso instaurado por essa ideologia produz um sujeito engajado numa perda de fala da qual não pode sair. Essa interrupção da palavra está, segundo Alain Didier-Weill (1997a), presente na perplexidade e no estupor produzidos por um acontecimento siderante fascinante que suscita a perpetuação do silêncio[96]. Aqui nós acrescentamos: *silêncio do sujeito*.

A presença da palavra "ideologia" em Friedman nos remete à aproximação feita por

---

[95] Algo que sabemos que não é bem assim, já que a fluência é, na verdade, saber-falar com todas as disfluências que estão presentes na fala normal, ou seja, é um saber-não-falar.

[96] Ao contrário da experiência do espanto que ressuscita a fala através de um grito.

Žižek (1992) entre esta e o conceito de fantasia em psicanálise. Se a fantasia é a cena imaginária que guia nosso desejo, ao mesmo tempo em que representa uma ação estuturadora, a ideologia funciona como uma espécie de "fantasia social" que representa uma realidade consistente cujo valor e significação é determinado por ela (a fantasia social). Nas palavras de Safatle (2003, p. 188),

> a psicanálise compreende a fantasia como uma cena imaginária na qual o sujeito representa a realização de seu desejo e determina um caminho em direção ao gozo. Sem a ação estruturadora da fantasia, o sujeito não saberia como desejar e estabelecer uma relação de objeto. Ele seria assim jogado na angústia produzida pela inadequação radical do desejo aos objetos empíricos. Ao definir a fantasia como modo de defesa contra a angústia, Lacan vê nela o dispositivo capaz de permitir que o sujeito invista libidinalmente o mundo dos objetos e que os objetos possam adquirir valor e significação. Nota-se que tudo o que Žižek precisou fazer foi insistir na existência de uma fantasia social que estrutura a determinação do valor e da significação da realidade socialmente compartilhada. Fantasia social capaz de produzir uma "objetividade fantasmática" que tem um nome próprio: ideologia.

Ora, se por um lado a ideologia do bem falar desprestigia a fala espontânea que é marcadamente disfluente, por outro ela é responsável por moldar o padrão de fala do sujeito. Tal como vimos acima, o valor e a significação dados a determinados padrões de fala parecem influenciar, sobretudo nas crianças, o modo como o sujeito gago estigmatiza sua imagem de falante. Nesse ponto, Friedman (1993, p. 33-34) afirma que aqueles adultos que por algum motivo não sustentam a fala infantil da criança, participam efetivamente da gênese da gagueira:

> A representação da criança como um adulto em miniatura, que se encontra aquém das possibilidades deste último, pode estruturar relações que desprestigiam as manifestações infantis, entre elas a produção de fala, independentemente da existência de disfluências. Tal desprestígio pode gerar na criança e, a partir daí, tornar-se, talvez um gerador de disfluências. A representação da criança como um adulto em miniatura pode, por sua vez, estruturar relações de excessiva exigência/cobrança da criança, o que também pode colocá-la sob tensão. De um modo ou de outro, essa representação está ligada à ideologia do bem falar.

Há na gênese da gagueira, portanto, uma fundamental participação da identificação imaginária que, em Lacan, está associada à instância freudiana do eu ideal. É essa instância que liga o "eu" ao seu outro imaginário, completando a identidade do sujeito consigo mesmo: o sujeito tem que se identificar com o outro imaginário, se alienar, colocar sua identidade fora dele na imagem de seu duplo, apoiando-se na ilusão do "eu" como agente autônomo. Essa auto-experiência imaginária é, para o sujeito, a maneira de desconhecer sua dependência radical do Outro. Em outras palavras, é a forma como o sujeito se lança ao exílio.

A identificação imaginária é sempre identificação para um certo olhar do Outro. Por estar vinculado ao supereu arcaico, tal olhar funciona, em certa medida, como um olhar injuntivo que, segundo Didier-Weill (1997a), diz para o sujeito que não há nada a ser visto nele além daquilo que se dá a ver. O drama aqui é justamente não haver nenhuma alteridade que possa ser subtraída a esse olhar. "Que olhar é considerado quando o sujeito se identifica com uma certa imagem? Para quem o sujeito desempenha esse papel?" Perguntas feitas por Žižek (1992), cuja resposta é: para o Outro, de cujo olhar injuntivo é preciso se separar. Žižek utiliza como recurso para pensar essa separação o par hegeliano "para o outro / para si".

O neurótico vive como alguém que desempenha um papel para o Outro. Sua identificação imaginária e seu "ser-para-o-Outro" faz da psicanálise aquela que pode levar o sujeito a se aperceber de como ele mesmo é esse Outro para quem está desempenhando um papel. Nas palavras de Žižek, o "ser-para-o-Outro" é seu "ser-para-si", porque ele próprio já está simbolicamente identificado com o olhar para o qual desempenha esse papel.

Constatamos, portanto, que o olhar do Outro pode ser driblado. Diz Alain Didier-Weill:

> A dessimetria semântica entre o ato de *garde* (guardar) e o de *regarder* (olhar) nos ensina duas coisas: o sujeito *sur ses gardes* (na defensiva) se encontra num estado de antecipação pelo qual tende a se prevenir do olhar. Dois destinos dessimétricos se apoderam do que é mal guardado: ou o prisioneiro mal guardado pelo seu guarda recupera a liberdade, ou o que é mal guardado - o vinho que se decompõe fora da adega - degenera se não for sustentado pelo que o engendrou. Por que a Coisa humana é mal guardada? Por que, quando olhada, ela degenera perdendo assim sua liberdade de engendrar a palavra? A dor psíquica do sujeito que vive a experiência do mau-olhado implica numa experiência de despojamento da palavra, na qual ele é reduzido a um sentimento de transparência vergonhosa (despojamento de sua imagem especular) (DIDIER-WEILL, 1997a, p. 71).

Contudo, não esqueçamos que a identificação imaginária é subordinada à identificação simbólica. Esta última refere-se ao que Freud nomeia como ideal do Eu. Trata-se da identificação do sujeito com algum traço significante do Outro. Será esse traço o significante que representa o sujeito para um outro significante – traço que assume a forma concreta num nome ou numa missão de que o sujeito se encarrega e/ou que é depositada nele. Para Žižek, a identificação simbólica está para o sobrenome (nome da família, Nome-do-Pai) assim como a identificação imaginária está para o nome (ponto de identificação imaginária)

A identificação imaginária funciona como um "designador rígido" e não como uma simples descrição. Quando essa forma imaginária, na qual parecemos dignos de amor a nós mesmos, se articula com o ideal do eu – que Miller (1987) interpreta como função ideológica

– temos como resultado aquilo que a ideologia do bem falar designa "gago". Essa identificação simbólica domina e determina a identificação imaginária do sujeito, ou seja, essa imagem pela qual ele crê ser desejado. O resultado disso é a designação de um "nome fantasia" ao qual o sujeito fica profundamente subordinado.

A subordinação a esse nome fantasia espolia o sujeito de seu incógnito íntimo, expondo-o à experiência de ser adivinhado pelo olhar do Outro. Didier-Weill (1997a) lembra que o desaparecimento desse incógnito leva o sujeito a uma situação de transparência que será vivida como a experiência de uma perseguição; uma experiência traumática, na qual o sujeito perde sua aparência unicamente porque, num preâmbulo lógico, ele perde o uso da palavra.

O nome fantasia funciona como uma significação absoluta que constitui o contexto pelo qual concebo o mundo como consistente – mundo em que a fantasia serve de anteparo para ocultar a inconsistência da ordem simbólica. "A fantasia esconde o fato de que o Outro, a ordem simbólica, se estrutura em torno de uma impossibilidade traumática, em torno de algo que não pode ser simbolizado" (Žižek, 1992, p. 121). Nas palavras de Didier-Weill, esse algo é o "não há significante". **Ser dito gago pelo Outro** – dizer fundamentado nessa ideologia do bem falar – produz uma resposta sintomática, que realiza numa imagem o compromisso entre aquilo que o sujeito acha o que o Outro quer e a impossibilidade desse querer. O nome fantasia que não deixa de ser uma imagem à qual o sujeito está identificado, traz a miragem de que a relação (sexual[97]) existe.

Žižek (1992) formula um método básico de crítica a qualquer ideologia. Trata-se do procedimento de identificar, num dado edifício ideológico, o elemento que representa sua própria impossibilidade. No caso da gagueira, é a própria ideia de fluência que surge como impossibilidade estrutural da fala. Se a chamada gagueira normal é imanente ao ato de fala, o edifício ideológico da ideologia do bem falar se estrutura como uma luta contra esse elemento que ocupa o lugar dessa impossibilidade. O excesso de consistência dado ao Outro aqui impede que o sujeito reconheça nesses sons que estão "a mais" em sua fala um processo normal e espontâneo do falar. Tais excessos – quando *des-identificados* da raiz ideológica que sustenta esse tipo de discurso traumático – caem e se tornam restos, fazendo com que aquilo que antes era simbolizado como gagueira sofrimento[98] passe a ser simbolizado pelo sujeito

[97] Sexual no sentido de sexualidade que, segundo Žižek (2012), é o nome da passagem da contingência para necessidade.

[98] De acordo com Friedman (2004), pode-se diferenciar a gagueira sofrimento da gagueira natural. Esta última pode se transformar em gagueira sofrimento, em consequência de situações paradoxais de comunicação. Estas são entendidas como paradoxais porque levam o indivíduo a um duplo vínculo: ele não pode sair da situação em que se encontra (já que a fala, mesmo que gaguejante, faz parte da condição humana) e ao mesmo tempo não

como gagueira normal.

A questão a ser destacada é que o sujeito da gagueira sofrimento se identifica com a mensagem do Outro que diz: ele "sabe-não-falar". Nessa posição, a fluência é uma competência a ser adquirida. Contudo, é necessário que alguma instância actancial (instância de enunciação) faça o sujeito saber (fazer-saber) que, antes de mais nada, é a habilidade de disfluir que precisa ser garantida, pois só assim é possível saber-falar com a fluência da gagueira normal. Caso tome posse dessa habilidade de disfluir – possibilidade de negar a disfluência assumindo a espontaneidade da fala – o sujeito atualiza a competência de saber-falar (fluência) para a etapa seguinte da realização: a performance (fazer-ser). A partir daí, a mesma instância actancial - o Destinador (instância que discutiremos logo mais) - que faz-saber disfluir de maneira espontânea, também modificará o estatuto do fazer do sujeito transformando-o em um fazer-fazer. Em semiótica, tal fazer manipulatório apresenta a seguinte estrutura: "fazer de forma que outro faça".

Estamos aqui trabalhando com alguns elementos teóricos fundamentais para a localização do sujeito da enunciação. A própria relação eu/tu nos coloca diante do modo como a instância de enunciação opera fazendo a passagem da estrutura ao acontecimento (dois elementos que ordenam o discurso). Greimas e Courtés (2008, p. 126) afirmam que ela, a enunciação, é a "instância linguística logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado (que comporta seus traços e suas marcas)". O enunciado, por oposição à enunciação, deve ser concebido como o "estado que dela resulta, independentemente de suas dimensões sintagmáticas" (p. 123).

Tomemos como objeto de estudo o enunciado que está em jogo na gagueira-sofrimento: "não sei falar". Observa-se a possibilidade de enunciá-lo sob duas formas. A primeira é esta na qual afastamos o "eu" do enunciado e dizemos somente "não sei falar". Porém, posso também instalar o "eu" no interior do enunciado, projetando nele a própria enunciação dizendo: "eu digo que não sei falar". Como é possível não saber falar, uma vez que há um "eu" pressuposto no enunciado que enuncia e que, portanto, sabe falar?

Quando a enunciação se enuncia no ato de dizer através de um dito ("eu digo que não sei falar"), ela instala um "eu" no enunciado que se soma ao "eu" pressuposto na frase "Eu digo que não sei falar". Logo, dizer "eu digo que não sei falar" implica dizer "Eu digo que

---

pode ficar do modo como está. A partir daí surgem tentativas de acertos na fala, acarretando tensões e comportamentos muitas vezes não aceitos pelo meio social, criando a visão estigmatizada. Assim, a gagueira sofrimento vem a constituir-se como um reflexo do olhar do outro sobre o padrão de fala difluente da criança, sendo esse olhar, por sua vez, reflexo de uma representação estigmatizada da disfluência.

digo que não sei falar". A projeção da enunciação no enunciado nos leva a perceber que o sujeito gago sabe falar, porém está sendo dito[99] por um Outro que a ele destina um "tu és". Aliás, é esse Outro-Destinador que, no interior do dizer do sujeito, diz "eu digo que digo que não sei falar".

O Destinador em semiótica é aquele que municia as competências do Destinatário-sujeito, já que este último participa do próprio ser do Destinador. O fato de um Destinatário ser sempre o Destinatário de um Destinador leva Waldir Beividas (2001) a fazer corresponder este último ao conceito de Outro formulado por Lacan. Beividas refere que o Destinador, tal como o Outro, mantém relação de comunicação, de manipulação ou de convocação com o sujeito, determinando o curso tímico (cognitivo e pragmático) da sua competência, existência modais e performance narrativa.

A retração do "Eu digo que" no "eu" parece evidenciar o fato de que esse "eu" corresponde ao "eu" que pronuncia o discurso. Em contrapartida, esse "eu" está sendo pronunciado por um Outro que o transforma num tu: "Eu digo que… tu não sabes falar". A relação eu/tu origina um "si" que tem origem nesse significante particular, "eu", que ao ser instaurado na frase remete não somente à primeira pessoa do singular, mas também a um "tu que me diz": "o eu nunca está lá onde aparece sob a forma de um significante particular. O eu é o eu daquele que pronuncia o discurso. Tudo o que se diz tem sob si um eu que o pronuncia. É no interior dessa enunciação que o tu aparece." (LACAN, 1955-1956/1997, p. 310).

Alain Didier-Weill (1997a) nos lembra que Lacan propõe compreender que o sujeito responderia ao ponto de encontro com o Outro através da descoberta desse pronome de chamada que é o "tu". Tal encontro só pode ser produzido por esse "tu" porque se trata, como já dissemos, de um encontro que precede o recalcamento originário. O psicanalista refere aqui que para o sujeito advir como falante, foi necessário operar o chamado "recalcamento originário" que consiste em esquecer que ele só é emissor da palavra porque é previamente receptor dessa palavra que vem do Outro (Didier-Weill, 1997). O efeito imediato desse recalcamento é a conversão desse "tu" em um "ele".

Resta-nos dizer que, por trás do "eu digo que digo" há uma série infinita, um enxame (*essaim*[100]) de "eu digo que digo" que se precipitam nesse "eu" pressuposto do enunciado. Essa nos parece ser uma forma interessante de ler o aforismo lacaniano "O Eu é um Outro".

---

[99] Em termos semióticos, o sujeito está sendo "manipulado".

[100] Palavra que em francês apresenta homofonia com S1 (dito em francês). Lacan ao brincar com isso, aproxima a ideia de que o S1 é, na verdade, um enxame de significantes e não apenas um significante isolado.

Nessa leitura, o "eu" como um **precipitado** da série infinita dos dizeres do Outro se apresenta como o "tu" para o qual esse Outro aponta, acionando um tipo de alteridade que não diz respeito nem ao outro semelhante e nem a um Outro sujeito inscrito na linguagem. Diz respeito, na verdade, ao Outro enquanto "sede da palavra" (LACAN, 1956-1957/1995, p. 383) ou "lugar onde se constitui o eu (*je*) que fala com aquele que ouve" (LACAN, 1955/1998, p. 412). Em outras palavras, surge um Outro como "a sede do inconsciente" (Lacan, 1956-1957/1995, p. 445).

Sublinhamos aqui a palavra "precipitado", porque é nela que articulamos a discussão lacaniana acerca da teoria da enunciação que inicialmente acompanhou as reflexões de Benveniste, sobretudo no que diz respeito à ideia de que os chamados *shifters* ou debreantes[101] designam, no enunciado, o sujeito da enunciação:

> Uma vez reconhecida a estrutura da linguagem no inconsciente, que tipo de sujeito podemos conceber-lhe? Podemos tentar aqui, numa preocupação de método, partir da definição estritamente linguística do [Eu] como significante onde ele não é nada além do *shifter* ou indicativo que, no sujeito do enunciado, designa o sujeito enquanto ele fala naquele momento (1960/1998, p. 814).

Contudo, Lacan vai aos poucos marcando uma posição de diferença, alegando que, apesar de o *shifter* designar o sujeito da enunciação, ele não o significa. Além do fato de que nem todo significante do sujeito da enunciação comparece no enunciado, o psicanalista francês também refere que nem sempre é o "eu" que cumpre essa função designativa. Um de seus exemplos mais fundamentais é o caso em que o significante que designa o sujeito da enunciação é o *ne* expletivo da língua francesa. Trata-se de uma partícula que no francês arcaico era originalmente articulada a uma negação, porém, após sua redução a um monossílabo e até mesmo apenas a um fonema (n), adquiriu-se o hábito de reforçar tal partícula por meio de vocábulos de valor afirmativo, tais como *pas*, *rien* e *jamais*.

---

[101] O conceito de debreagem se opõe à embreagem Ao contrário da debreagem, que é a expulsão fora da instância de enunciação da pessoa, do espaço e do tempo do enunciado, a embreagem é "o efeito de retomo à enunciação", produzido pela neutralização das categorias de pessoa e/ou espaço e/ou tempo, assim como pela denegação da instância do enunciado. Segundo Fiorin (1995), há dois tipos de debreagens: a) Debreagem enunciativa: aquela que projeta no enunciado o eu-aqui-agora da enunciação, ou seja, instala no interior do enunciado os actantes enunciativos (eu/tu), os espaços enunciativos (aqui, aí etc.) e os tempos enunciativos (presente, pretérito do presente, futuro do presente); b) Debreagem enunciva: constrói-se com o ele, o alhures e o então, o que significa que, nesse caso, ocultam-se os actantes, os espaços e os tempos da enunciação. O enunciado é então construído com os actantes do enunciado (terceira pessoa), com os espaços do enunciado (aqueles que não estão relacionados ao aqui) e com os tempos do enunciado (pretérito perfeito, pretérito imperfeito, pretérito mais que perfeito, futuro do pretérito ou presente do futuro, futuro anterior e futuro do futuro).

No francês atual, o *ne* possui um sentido completamente diferente da expressão de uma negação quando, por exemplo, assume um caráter *discordancial*. Isso quer dizer que, quando empregado em orações subordinadas, ele expressa uma discordância entre essa subordinada e o fato central da frase. Seu uso modifica o sentido da frase no intuito de reforçar a ideia de receio pela realização da possibilidade contrária que ela indica[102]. Há ainda o uso do *ne* conjugado com a partícula *que*, indicando que a única exceção à negativa é o substantivo introduzido na oração (exemplo: *je n'ai qu'un frère* [eu tenho apenas um irmão]).

Quando em alguns parágrafos acima mencionamos a precipitação dessa série de "eu digo que" pressupostos no sujeito da enunciação, aludíamos exatamente o que Lacan discute acerca do sujeito significado no *ne* expletivo. Segundo Arrivé (2000, p. 36), tal partícula marca a ansiedade do sujeito em querer ver realizado o seu desejo. Diz o autor: "Sujeito? Sim, mas qual sujeito? É sem dúvida nenhuma o sujeito da enunciação que é atingido por essa "precipitação": de fato, acabamos de ver que é exatamente esse sujeito – indissoluvelmente sujeito do desejo — que é significado pelo *ne*".

No caso da reflexão em torno da enunciação na gagueira, é possível notar que também há um sujeito do desejo nela significado. Ele aparece exatamente no ponto em que o sujeito se diz "eu não sei falar". Ora, se, como demonstramos acima, o sujeito ao dizer "não sei falar" está no fundo dizendo "eu digo que não sei falar", localizamos o sujeito do desejo exatamente nesse ponto de contradição no qual o "eu" pressuposto conjuga o verbo ao mesmo tempo em que é conjugado. Ele, o sujeito do desejo, é o sujeito da ação ao mesmo tempo em que é assujeitado pelo dizer do Outro. É inevitável não reconhecermos neste "falo que não sei falar" a propriedade estrutural do significante que é a de ser sinal da presença de uma ausência (algo já comentado anteriormente).

O *ne* ocupa, nas palavras de Lacan (1959-1960/1991), o lugar flutuante de uma certa errância entre o enunciado e a enunciação. Sendo assim, no exemplo do sujeito gago, será o "não" do "não sei falar" que acusará o fato de que aquele "eu" que lhe é pressuposto está sendo comandado por um dizer que vem do Outro. "Ser dito gago" ou, nas palavras do Outro, "eu digo que tu não sabes falar", faz com que o sujeito se identifique com esse "eu" que, na verdade, é um precipitado de vários "eu digo que" vindos do Outro. Tal como no *ne*,

[102] Tal como por exemplo na frase *avant qu'il ne vienne* é o mesmo que *avant qu'il vienne* ("antes que ele venha", nos dois casos), mas o primeiro chama a atenção para o receio do enunciatário pela possibilidade de esse "ele" (sujeito da oração) vir antes do esperado.

encontramos aqui uma zona na qual uma partícula do enunciado subsiste como que em suspensão:

> cremos poder designar o leito em que elas oscilam entre uma cadeia da enunciação, na medida em que ela marca o lugar em que o sujeito está implícito no puro discurso (nos imperativos, na voz em eco, no epitalâmio, no grito de "fogo!"), e uma cadeia do enunciado, na medida em que o sujeito é nela designado pelos *shifters* (ou seja, [Eu], todas as partículas e flexões que indicam sua presença como sujeito do discurso e, com esta, o presente da cronologia). (LACAN, 1958/1998, p. 670)

Na esteira de Lacan, observamos que o "tu" silenciado no **inter-dito** "eu digo que tu não sabes falar", escava sua forma no "tu" da invocação, sob o qual o sujeito envia a si mesmo suas próprias intimações (Lacan, 1960/1998, p. 671). Da mesma forma que o *ne*, o "eu" que em certa medida é um "tu" sugere a ideia de "um rastro que se apaga no caminho de uma migração, ou mais exatamente, de uma poça que faz aparecer seu desenho" (LACAN, 1960/1998, p. 671).

A construção da matriz enunciativa da gagueira, a partir do "eu digo que não sei falar", poderia ser formulada como: "**Sou dito que não sei falar"**. Tal formulação nos remete à reflexão de Didier-Weill (1997a) acerca da maldição silenciosa "você é apenas isso". Nesse momento, já é hora de assumirmos a posição de que o encontro com esse maldizer vindo do Outro é justamente o protótipo da experiência que nesta tese chamamos de experiência traumática. Veremos que o encontro com um acontecimento violento promoverá um certo reencontro com isso que na origem do sujeito tem o caráter de um trauma. O caso da gagueira-sofrimento é somente um exemplo de como esse maldizer traumático pode operar a partir da eclosão de um acontecimento disparador. A violência estaria justamente na fixação nessa posição que reduz o sujeito a um "apenas isso". Daí nosso cuidado e receio no trato com as nomeações do tipo migrante, imigrante, refugiado, etc.[103]

A fim de avançarmos nesse argumento, é preciso considerar não apenas a dimensão de maldizer presente nesse superego arcaico encarnado pelo Outro, mas também a dimensão do que Didier-Weill chama de mau-olhado. Segundo Alain Didier-Weill, o trauma leva ao mau-olhado. Esse furo revelado pelo "troumatisme", por ser inabordável simbolicamente, não tem borda nem fundo, e encarna uma desordem absoluta. O gênio grego representou esse olhar através do "olhar da medusa":

[103] Comentamos essa problemática no início da tese.

> Este mito nos diz que, sob este olhar, o corpo perde seu estatuto de vivo, caracterizado por sua mobilidade, para ser transformado em estátua de pedra. Esta petrificação mortal é a operação traumática que se produz cada vez que a parte maldita do homem, cessando de estar ligada ao significante inconsciente, se solta para cair no real: nesta queda, a leveza que meu corpo recebia do significante pelo qual estava levantado desaparece, de tal modo que este corpo, que eu tinha esquecido que era pesado, põe-se de repente a pesar como se não obedecesse senão a uma lei, esta lei do real que é a lei da gravidade. (DIDIER-WEILL, 1997a, p. 274)

Se, por uma razão ou outra, o sujeito não pagar a lei à qual ele estará submetido – diz-nos Alain Didier Weill – ela não será mais a lei do contrato simbólico, mas sim a lei puramente sancionante do supereu. Essa lei produz sintomas que nos fazem constatar o fato de que o corpo (sexuado), a fala e a imagem são coisas dadas ao sujeito por outrem. Sendo assim, submetido ao mau-olhado da consciência superegóica, o sujeito traumatizado pode experimentar perturbações da fala (seja em forma de fala gaguejante, como no nosso exemplo pessoal, seja em forma de silenciamento, ou ainda em forma de manifestação de uma "fala vazia[104]"), perturbações no corpo (tal como a sensação de corpo pesado na depressão) ou perturbações na própria imagem (sentimento de imagem feia).

Tanto a questão do mal-dito quanto a do mau-olhado parece colocar em evidência aquilo que está esquematizado no próprio estádio do espelho: a ideia de que o "eu" é, ao mesmo tempo, "eu" e "tu". Na teoria lacaniana, a formação desse "eu" se dá a partir de três atitudes da criança diante do espelho: 1) a criança olha para o espelho e encontra uma imagem que recebe como se fosse um outro; 2) a criança se confunde com a imagem – eis o transitivismo (eu estou lá ou eu estou aqui?); 3) a criança se reconhece nessa imagem: isso só pode acontecer quando essa imagem assume um valor simbólico, que se dá porque essa imagem é integrada ao Outro articulador da ordem simbólica.

Há nessa dialética entre desejo de reconhecimento e reconhecimento do desejo uma dimensão de apelo ao Outro que faz da voz da criança um veículo para seu reconhecimento nessa imagem: "No gesto pelo qual a criança diante do espelho, voltando-se para aquele que a segura, **apela** com o olhar para o testemunho que decanta, por confirmá-lo, o reconhecimento da imagem, da assunção jubilatória em que por certo ela já estava" (LACAN, 1960/1998, p. 685).

Apesar de Lacan falar num apelo com o olhar, sabemos o quanto a dimensão da invocação está relacionada à voz. É aqui que o objeto escópico e o objeto vocal se encontram e se apresentam do lado do desejo (ao contrário do objeto oral e anal que estão do lado da

---

[104] Deduzimos do texto de Lacan *Função e Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise* (1953) que uma fala vazia é uma fala sem endereçamento ao Outro.

demanda). O objeto escópico, o olhar, refere-se ao desejo pelo Outro. Por outro lado, a voz, objeto vocal, refere-se ao desejo do Outro. O modo como ambos se articulam no plano do desejo, e consequentemente no plano da castração, faz com que enxerguemos na matriz enunciativa da gagueira não apenas seu aspecto linguageiro, mas também um aspecto topológico.

Utilizando a fisiologia da audição para justificar a topologia, Lacan (1962-1963/2005) nos mostra que a ressonância operada na cóclea não é uma ressonância localizada, mas sim de todo o aparelho. Isso faz com que a forma orgânica do ouvido nos dê dados primários topológicos e transpaciais que nos interessa muito para a compreensão do que estamos chamando aqui de matriz enunciativa da gagueira.

Seguindo o exemplo da anatomia da audição, Lacan refere que o vazio que há no tubo auditivo impõe uma ordem a tudo que possa vir a ressoar nele, indicando que o objeto *a* de que se trata funciona, nesse caso, em uma verdadeira função de mediação. Isso nos remete à experiência de Lacan ao "falar para as paredes" na capela do Saint'Anne. Na ocasião, ele faz essa brincadeira ao perceber que um tipo de ressonância acústica de suas palavras retornava a ele durante sua apresentação, e isso o leva a concluir que sempre falou com as paredes (LACAN, 1972/2011, p. 80). Lembrando que as paredes são feitas para circundar o vazio e fazendo referência ao que significou as paredes dos antigos *asilos clínicos* ao longo da história, o psicanalista francês nos remete ao mito da caverna em Platão:

> Suponham que a caverna de Platão sejam estas paredes em que minha voz se faz ouvir. É patente que as paredes me fazem gozar. E é nisso que vocês todos gozam, cada um de vocês, por participação. Ver-me falando com as paredes é algo que não pode deixá-los indiferentes. E pensem bem, suponham que Platão tivesse sido estruturalista: ele teria percebido o que se dá realmente com a caverna, ou seja, que, sem dúvida, foi nela que nasceu a linguagem. É preciso inverter a coisa. Por muito tempo o homem soltou vagidos como qualquer dos bichinhos que piavam para beber o leite materno, mas ele precisa de algum tempo para perceber que é capaz de fazer uma coisa que, é claro, ouve desde longa data, porque no balbucio, no resmungo, tudo se produz. Para escolher, ele teve de perceber que os *cás* soavam melhor vindos do fundo, do fundo da caverna, da última parede, e que os *bês* e os *pês,* isso brotava melhor na entrada, era lá que ele ouvia a ressonância deles. (LACAN, 1972/2011, p. 82)

As paredes são como o Outro ao qual dirigimos nossas palavras. Dele só obtemos as ressonâncias de nossos enunciados. O problema é que, na gagueira, o balbucio dirigido ao Outro é reconhecido como um saber-não-falar. A ressonância desse enunciado retorna para o sujeito gago sob forma de sua própria mensagem invertida. Mensagem que também é corrompida, no sentido de adulterada, já que a mensagem que o sujeito envia para o Outro é

lida antecipadamente como um “tu não sabes falar”. Pouco a pouco a mensagem que chega do Outro se sedimenta num significante que representa exatamente um dizer desse Outro.

Aqui propomos uma metáfora que nos parece interessante: O balbucio da criança, apesar de ainda não ser compreensível, funciona para o *infans* como um “eu digo que”. Tal dizer, ainda sem sentido fixo, incide nessa caixa de ressonância que é o Outro e volta para a criança como eco: “eu digo que eu digo que eu digo que digo que eu digo...”. Se o sujeito não se torna surdo a esse eco ele passa a apresentar perturbações na articulação de sua fala. Por quê? Porque tal como na fenomenologia da reverberação acústica, o excesso de reflexões (ou dos sons que ecoam) que chegam ao ouvinte dificulta a distinção entre as reflexões acústicas do emissor e do receptor.

Isso significa que, ao falar, o sujeito recebe de volta uma reprodução da própria fala que pode ser percebida como uma perturbação incômoda que produz uma imagem de falante identificada com esse dito vindo do Outro. Friedman nomeia essa formação como *imagem de mau falante, ou imagem estigmatizada de falante*:

> Na gagueira, a criança experimenta por antecipação o lugar de seus interlocutores como o daqueles que a vêm, desde sempre, como gaga, embora nem todos a vejam dessa maneira, e fica cristalizada, nessa posição, o que significa que passa a ter uma imagem estigmatizada de falante. Esse tipo de imagem interna é a característica principal que sustenta a fala com gagueira, tornando as experiências comunicativas desagradáveis e traumáticas (FRIEDMAN, 2015, s/p.).

O fato é que, se um significante representa o sujeito para outro significante, a sedimentação de um significante que mimetiza o dizer do Outro dá consistência a esse Outro, produzindo efeitos malignos para o sujeito. Isso nos coloca frente a frente com a questão primordial de nossa pesquisa. Ser dito pelo Outro resulta numa marca, num tipo de nomeação que, caso “congelada” ou sedimentada, torna-se um mal-dito que produz identificação a uma imagem totalizante (mau-olhado). Veremos no próximo capítulo que este será o drama daqueles atendidos por nós em nossa oficina.

Nossa hipótese é que esse tipo de “colamento” no dito do Outro (seja ele o ser dito gago ou ser dito imigrante refugiado) engendra perturbações na articulação da fala. Nesse ponto, é importante ressaltar que a perturbação da fala enquanto sinal clínico diz respeito à produção de um silenciamento do sujeito, que pode ser encontrado tanto no sujeito gago, quanto no sujeito refugiado, ou, ainda, em todos aqueles que são nomeados de forma total por determinado significante dito pelo Outro. Aqui estamos diante da força do “tu és”.

Encaminhamos a discussão em direção ao que Miriam Debieux Rosa aponta como um dos efeitos do traumático no sujeito: um silenciamento que, para nós, diz respeito ao silenciamento do sujeito da enunciação manifestado tanto num sofrimento subjetivo, quanto político, já que tal silenciamento se converte também na retirada do sujeito do campo político, no qual está impedido de fazer uso de sua voz:

> A questão política se destaca, pois, as pessoas que estão em situação irregular, não documentadas, são levadas a agir respondendo à urgência, como seres de necessidade e não de desejo. As demandas se cristalizam, seja numa emissão de documentos, seja em empregos precários, seja em casamentos arranjados, ou outras estratégias supostamente objetivas que resolveriam os impasses do sujeito. Está em cena o sofrimento sociopolítico – as violências e exclusões sociais promovem um sem-lugar no discurso, impossibilitando os sujeitos de construir uma demanda, o que se traduz num silenciamento da dimensão subjetiva (...) O modo objetivo com que se posicionam tem por característica não estabelecer outros tipos de laços e expressam o silenciamento de sua condição desejante. Entendemos que o abalo narcísico os lança à angústia e ao desamparo discursivo que desarticulam sua ficção fantasmática e promovem um sem lugar no discurso, impossibilitando-os do contorno simbólico do sintoma e de construir uma demanda. (NOGUEIRA e ROSA, 2017, p. 187)

Observaremos nas páginas a seguir que tal silenciamento diz respeito ao excesso de consistência dado ao Outro no instante em que este sequestra a enunciação do sujeito. Quando o sujeito, ao invés de assumir a posição do "eu digo que" – tornando-se surdo ao Outro –, descarta o seu próprio dizer, observamos a perda do caráter de inconsistência que, segundo Lacan (1968-1969/2008), compõe o Outro. Em outras palavras, seja pela via da violência discursiva (na qual alguém instrumentaliza o dizer para fins de poder), seja pela via da violência interpretativa, ou, ainda, pela violência de determinado acontecimento, o Outro produz efeito traumático ao assumir uma forma consistente.

O dito do Outro que aliena o sujeito em um significante que o define quase de maneira totalitária (o gago, o refugiado, o marginal, o "menor", o autista, entre outros) remete à cara questão da lógica da alienação-separação teorizada por Lacan. Nesta leitura, podemos constatar que há, inevitavelmente, algo de traumático nessa operação lógica que dá origem ao sujeito, já que alienar-se ao dito do Outro – dito que transmite aquilo que é da ordem do olhar injuntivo do supereu arcaico, cujo enunciado é "em você não há nada além daquilo que se dá a ver" –resulta na impossibilidade de ser alguma outra coisa diferente daquilo que o maldito e o mau-olhado preveem.

Ricardo Goldenberg (2018, p. 101) exemplifica esse efeito de uma forma interessante ao lembrar o que de fato está em jogo, em termos significantes, na troca do nome de Simão, apóstolo de Jesus Cristo que muda o próprio nome após ser dito por esse Outro:

"Tu és Pedro":

> "*Tu es Petrus et super hanc petram ædificabo ecclesiam meam*". Em português isso manca um pouquinho: "Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha igreja". Manca porque não aparece que o apóstolo foi chamado de "pedra" pelo seu Senhor — haja visto que "Pedro" e "pedra" é a mesma palavra em aramaico (כיפא, Kepha), em hebraico (כיפא, shémi), em grego (Πέτρος, Petros), em latim (Petrus) e em francês (Pierre).

Vemos aqui o sujeito não podendo mais apelar, já que foi vítima da penetrância desse olhar que emana o "tu és pedra". Assim, o *fading* do sujeito provocado por esse dito que vem do Outro dá lugar a um tipo de silenciamento que deixa o sujeito tomado pelo olhar, cujo lugar fixo estará representado por este nome "*Petrus*", "Pedro", "pedra". Nome que aqui tomamos como representante da representação dessa impossibilidade de ser outra coisa que não a dita "pedra".

5.2 O canto como antídoto para o "tu és" traumático

O longo percurso que aqui realizamos acerca do entendimento da gagueira-sofrimento, bem como o modo como ela pôde, para mim, se transformar em sintoma **de** analista, levanta três questões fundamentais:

1) O modo como um sintoma se engendra no sujeito revela o sistema de identificações que constitui esse laço fundamental que é a experiência originária de nascimento do sujeito, cujo ponto nevrálgico está no modo como se constitui o laço com o Outro (ser olhado e ser dito);

2) Tal experiência, em nós, encontra-se **exilada**, justamente por ter sido vivida como uma experiência traumática (experiência de encontro com o há Um / não há Um significante que representa o sujeito para o Outro);

3) No percurso de sua formação (*Bildung*), o sujeito precisa encontrar formas de dar tratamento à violência que vem do Outro (práticas de cuidado de si).

Se a língua em sua dimensão fascista (Barthes) impõe que chamemos de "cachorro" aquilo que todos os homens antes de nós chamaram de "cachorro", ela também impõe a linguagem como articulador da ordem simbólica. Nesse sentido, a qualidade de sujeito implica necessariamente o aspecto de assujeitamente a esse Outro que, na prática, é sempre um assujeitamento violento. A essa última questão acrescentamos uma abertura: como podemos então responder a essa violência do Outro, senão imprimindo em nossa própria fala algo que diz respeito à nossa própria subjetividade?

Se a gagueira-sofrimento – signo da violência do Outro – manifesta-se como perturbação da musicalidade da fala, será justamente da estética musical que retiraremos o antídoto para sua maldição. Cantar tornar-se um modo de dizer que reconfigura a fala e apazigua o supereu arcaico que encarna esse Outro pré-histórico que insiste em me olhar e me dizer gago. Em outras palavras, cantar se apresenta como alternativa para o *J'ouïs*[105] *(eu ouvi),* essa única resposta possível do sujeito frente ao imperativo superegóico que chega por intermédio de uma voz.

Jean-Michel Vivès (2012a) nos lembra que o canto faz ouvir a voz, assim como a entonação permite situá-la no primeiro plano, ao passo que a fala a faz esquecer. Diz o autor: "se sacrifica uma parte da articulação para poder cantar, já que no canto emite-se a voz o mais continuamente possível, ali onde a fala a divide" (p. 62). Sendo assim, diferentemente da fala, o canto apresenta uma forma de apelo sem endereçamento. Se a fala vela a voz, no canto essa voz se torna opaca – transformação que produz importantes mudanças no campo da enunciação do sujeito.

O tipo de endereçamento que aqui está em jogo se aproxima daquele que Lacan ([1962-1963] 2005) situa no toque do *Shofar* – instrumento musical do cerimonial judaico que, quando tocado, representa a voz de Deus (e sua aliança com o povo hebreu), bem como sua presença enquanto pai morto (cujo soar faz memória a esta morte).

O *Shofar* é para Lacan um objeto que serve como exemplo para materializar, substantificar aquilo que ele entende como a função do objeto *a:* ser a sustentação que liga o desejo à angústia naquilo que é seu derradeiro nó. Para isso, o psicanalista retoma o texto *Le rituel, psychanalyse des rites religieux* (de 1928), de Theodor Reik. Nesse trabalho, Reik analisa a presença do *Shofar* em alguns textos bíblicos, por exemplo, aqueles que tratam do "diálogo trovejante" entre Moisés e Deus. Articulando tais textos, Reik assinala também a presença do *Shofar* nas ocasiões de refundação, de renovação – seja ela periódica ou histórica – da aliança do povo com Deus. Há também outros textos que referem o emprego do *Shofar* em ocasiões como festas associadas à repetição e à rememoração da Aliança com Deus, bem como cerimônias de excomunhão.

A questão crucial para nós é que em todas essas ocasiões, aponta-nos Reik, o *Shofar* surge como a voz de Deus enquanto objeto. Desvinculada da fonetização, tal forma de objeto encontra-se inscrita, segundo Lacan (1962-1963/2005), em outro tipo de sistema que é o da emissão, colocando-nos, portanto, diante desta dimensão vocal. As diferentes maneiras de

[105] O jogo de palavras se faz entre *jouissance* e *j'ouïe-sens* (algo como "ouvi o sentido").

tocar o *Shofar* revelam, continua Lacan, diversas formas de lembrar o pacto entre Deus e os hebreus. O som do *Shofar*, o *Zikkronot*, é o que existe de lembrança ligada a esse som e, portanto, apresenta-se como aquilo que produz articulação do significante "Aliança".

Jean-Michel Vivès (2017a) ressalta a importância dada por Reik à associação entre o efeito da audição do *Shofar* e a problemática freudiana do assassinato do pai primordial em Totem e Tabu[106] (1912-1913). Vivès lembra que o pacto selado pelos irmãos após a morte do pai traduz a então vontade destes de recalcar sua morte. Contudo, algo fracassa, já que o pai morto é constantemente relembrado sob a forma do totem que presentifica o pai assassinado, ao mesmo tempo em que atesta que ele está morto. Nesse sentido, o *Schofar* seria o atributo vocal do totem:

> Le *Schofar* vient s'inscrire comme un rite de commémoration du meurtre primitif et si nous suivons Reik dans ses analyses, la voix issue du schofar serait un reste du père archaïque. Dans le processus d'identification par incorporation, c'est donc aussi à une incorporation de la voix du père qui est réalisée.[107] (VIVÈS, 2017a, p. 27)

Mas a quem se endereçaria o *Schofar*? Apesar de Reik dizer que ele era endereçado à comunidade de religiosos, Jean-Michel Vivès lembra que a hipótese de Lacan era a de que, além da comunidade, o *Schofar* era endereçado ao próprio Deus. Citando Reik, Vivès (2017a, p. 27) mostra que no Talmud isso é bastante evidente: "Ils savent par le son du *Schofar* adoucir la colère de leur créateur. La prière du matin du Nouvel An dit de la même manière: Tombant à genoux devant lui, je saurai le convaincre par le son du *Schofar*[108]".

O objetivo de tal endereçamento é no mínimo curioso: se endereça o *Shofar* a Deus para que ele mantenha distância. Vivès refere que no momento em que a angústia do gozo do Outro aparece, em que o supereu como interiorização desse Outro não castrado faz retorno, o *Schofar* repete a morte dessa instância, lembrando a Deus que ele está morto, ao mesmo tempo em que faz memória ao pai arcaico assassinado:

---

[106] Como sabemos, trata-se do mito criado por Freud no qual, na origem da humanidade, os Homens eram organizados em forma de hordas lideradas por um pai tirânico que gozava de todas as mulheres, impedindo-as de ter outros homens. Um dia os filhos se reúnem e matam o pai, incorporando os seus poderes através do ato de comerem sua carne.

[107] "O *Schofar* se inscreve como um rito de comemoração do assassinato primitivo e seguirmos Reik em suas análises, a voz do *Schofar* seria um resto do pai arcaico. No processo de identificação por incorparação é, portanto, também uma incorporação da voz do pai que se realiza" (tradução nossa).

[108] "Eles sabem como suavizar a raiva do seu criador com o som do *Schofar*. A oração da manhã do Ano Novo diz a mesma coisa: Ajoelhando-me diante dele, poderei convencê-lo pelo som do *Schofar*" (tradução nossa).

> Dieu-le-Père ne sait pas qu'il est mort et c'est pourquoi il continue à nous empoisonner sous la forme d'injonctions surmoïques culpabilisantes. Culpabilité issue d'une loi réduite à l'injonction : une loi donc qui ordonne au sens de commander sans ordonner au sens d'organiser (...) Si nous appliquons cela au rituel du schofar cela nous conduit à avancer que ce n'est pas le son du schofar qui réveille le sentiment de culpabilité mais la culpabilité qui amène à jouer du schofar. La loi portée par la voix fait donc taire la voix hors la loi que constitue le surmoi. La fonction du schofar, sur ce versant, est donc éminemment pacifiante en ce qu'elle vise à neutraliser la dimension surmoïque folle. Dans la mesure où le schofar est associé au pacte entre l'homme et dieu, la sonnerie jouée rappelle à Dieu qu'il doit remplir son statut de porteur du pacte symbolique et cesser de nous harceler. La voix support de la loi combat ici les voix surmoïques hors-la-loi. Les deux dimensions du son du schofar (le mugissement du père primordial de la jouissance mourant et la scène du don de la loi) attirent l'attention de dieu sur le fait qu'il ne peut régner que comme mort.[109] (VIVÈS, 2017a, p. 28)

É importante para nós a aproximação da função do *Schofar* com o canto, já que tal como o som do instrumento judaico, o canto apresenta essa importante capacidade de tornar inaudível o dizer que vem do Outro. Será aqui que entrará em jogo o terceiro tempo da pulsão invocante: o "se fazer escutar". Trata-se do momento no qual o sujeito, ao procurar o ouvido do Outro para obter uma resposta, **se faz voz**.

"Se fazer escutar" não é o mesmo que ser escutado, tampouco é o mesmo que escutar. Segundo Vivès (2012a), o primeiro diz respeito ao momento mítico no qual o Outro primordial respondeu ao grito do *infans*. Já o segundo, refere-se à ocasião em que este mesmo *infans* escutou uma resposta do Outro a propósito de seu grito. Portanto, o tempo de se fazer escutar é, na verdade, o tempo do advento do sujeito enquanto sujeito-suposto, aquele que constitui um Outro não surdo e ao mesmo tempo *não pan-fônico*.

Eis uma tese importante pautada na teoria do ponto surdo[110] proposta por Jean-Michel Vivès – teoria que nos coloca diante da aposta de que o canto viabiliza a estruturação de um ponto surdo, no qual o sujeito não se deixa ser tomado completamente pelo dizer do Outro. Guardemos este apontamento, já que ele nos parece fundamental para a escolha do

---

[109] "Deus o Pai não sabe que ele está morto e é por isso que ele continua a nos envenenar na forma de injunções superegóicas culpabilizantes. Culpa resultante de uma lei reduzida a uma injunção : Culpa resultante de uma lei reduzida a uma injunção: uma lei que, portanto, ordena no sentido de comandar sem ordenar no sentido de organizar. Se aplicarmos isso ao ritual, somos conduzidos a argumentar que não é o som do *Schofar* que desperta o sentimento de culpa, mas a culpa que leva a tocar o *Schofar*. A lei portada pela voz silencia assim a voz fora da lei que é o superego. A função do *Schofar*, nesta perspectiva, é eminentemente pacífica pois visa neutralizar a louca dimensão superegóica. Na medida em que o *Schofar* está associado ao pacto entre o homem e Deus, o som soando lembra a Deus que ele deve cumprir sua condição de portador do pacto simbólico e deixar de nos assediar. A voz que suporta a lei combate aqui as vozes superegóicas fora-da-lei. As duas dimensões do som do *Schofar* (o rugido do pai primordial do gozo mortífero e a cena do dom da lei) chamam a atenção de deus para o fato de que ele só pode reinar como um homem morto" (tradução nossa).

[110] Para Jean Michel-Vivès (2015), o ponto surdo seria o lugar onde o sujeito, para advir como falasser, se ensurdeceu à voz do Outro a fim de poder adquirir sua própria voz.

canto como instrumento clínico em nossa pesquisa. Por quê? Porque, a princípio, nos é evidente que uma das faces do traumático vivenciadas pelos sujeitos de nossa pesquisa se encontra na forma como são tomados pelos ditos que vêm do Outro.

Nesse sentido, a experiência com minha própria gagueira e o saber-fazer com ela torna-se uma importante referência para o mapeamento dos modos de intervenções cujas práticas estejam situadas na emergência do intervalo entre o sujeito e o Outro, que é onde Lacan situa o desejo. Se por um lado os deslocamentos forçados – drama daqueles atendidos por nós em nosso dispositivo clínico – evidenciam a característica metonímica do desejo, por outro, a gagueira mostra que o deslocar-se não é algo tão facilmente operado. O logro da escolha forçada tem profundas raízes no modo como o sujeito saiu dessa fundamental operação de nascimento do sujeito que ocorre à luz da lógica da alienação-separação.

Nossa hipótese é a de que só podemos desfrutar do estatuto de sujeitos, de modo a lograr a escolha forçada de ser alguém, caso possamos tornar inaudível esse Outro que insiste em dizer "tu és...". Em outras palavras, é necessário que no percurso de um tratamento do trauma causado pelo encontro com o Outro[111], o sujeito se torne audível para além dos enunciados que esse Outro diz sobre ele próprio (o sujeito). O desafio aqui é fazer existir um Outro que não somente "fala" e emite ditos totalizantes, mas também um Outro que possa "escutar". Eis a dimensão do "se fazer escutar", algo tão caro à nossa tese.

5.3 Elaborações acerca de uma política de tratamento do trauma sustentada na experiência estética

Se nosso método de tratar o trauma da violência do Outro funciona nesse plano pessoal – no sentido de possibilitar a existência do sujeito para além daquilo que o Outro vê e diz –, por que não hipotetizarmos que ele possa vir a funcionar com aqueles que revivem esse trauma, agora como traumatismo, na experiência do encontro com um acontecimento violento? Para isso, é necessário localizar e precisar algumas de nossas elaborações acerca da experiência da gagueira-sofrimento, que nos leva a propor seu tratamento sob a ótica da clínica com o traumático.

[111] Aqui claramente estamos fazendo uma aproximação entre a ideia de Outro e a de acontecimento violento. Em outras palavras, a entrada na linguagem é um acontecimento violento.

1) O objeto que preenche o espaço clínico daquele que trata do trauma é o espelho.

Aqui a função de reconhecimento (*anagnorisis*) é fundamental, pois legitima e reitera a importância do Outro como espectador, como espelho necessário para o resgate daquilo que está exilado da experiência do sujeito (veremos que, no caso do trauma, será o próprio sujeito). Inicia-se neste ponto nosso diálogo com a tragédia grega, já que o reconhecimento é, segundo a *Poética* de Aristóteles (2015), o meio pelo qual a tragédia move os ânimos. Junto com a peripécia (mudança de fortuna de um estado de acontecimento para outro contrário), o reconhecimento irá compor o *mythos*, ou seja, a trama dos fatos.

O reconhecimento na tragédia grega consiste na mudança da ignorância para o conhecimento. Segundo Adriane da Silva Duarte (2012), tais mudanças, além de serem utilizadas como um recurso estruturador da narrativa – recurso capaz de promover o desenlace de um conflito e dotado de grande apelo emocional –, também são, antes de qualquer coisa, uma resposta às inquietações do homem acerca de sua origem e de sua identidade. O drama de Édipo, que encontra sua verdadeira identidade após assassinar o pai e desposar a mãe, é um exemplo desse tipo de revelação que a tragédia faz sobre a identidade de seus personagens.

Contudo, é na Odisséia que temos como modelo esse tipo de reconhecimento que traz à baila aquilo que estamos pensando sobre a função do espelho no tratamento do trauma. No texto de Homero, Ulisses, rei de Ítaca e filho de Laerte com Anticleia, se faz de andarilho mendicante, pois precisa ocultar-se. Sua vida corre perigo em sua própria casa, ocupada pelos mais de cem pretendentes de Penélope, sua esposa. Sem ter sido reconhecido por sua própria mulher, o herói é reconhecido por sua serva Euricleia, através de uma cicatriz na coxa. Ao olhar para esse sinal impresso no corpo daquele mendigo, Euricleia recupera a memória de toda a história de Ulisses, tirando do exílio a identidade do rei que precisava, naquele momento, ser um outro. Essa última observação nos leva a nossa segunda elaboração acerca do tratamento do traumático.

2) A função do espelho como duplo: "Não escondo a mim mesmo que há algo escondido em mim".

A função do espelho permite o resgate daquilo que está exilado da experiência. Em outras palavras, a função do reconhecimento introduz uma nova posição subjetiva que suspende o recalque e introduz o sentimento de *Unheimlich*. Reconhecer-se como estranho àquilo que está em conformidade ou semelhança com o sistema simbólico do sujeito implica o desvelamento da maneira como o velamento da Coisa (*das Ding*) foi estruturada.

Sobre a estruturação desse velamento, Alain Didier-Weill (1997a, p. 78) aponta para a existência de dois tipos de véu: um que chamamos de verdadeiro segredo, e outro de falso segredo. Segundo o autor, é falso todo segredo que, determinado pelo ato de estar escondido num recanto subterrâneo da obscuridade, tira sua consistência do fato de estar abrigado do olhar ou do pensamento do Outro. Esse falso segredo teme o raio de luz pelo qual ele será dissipado. Por outro lado, o verdadeiro segredo não teme a luz, e necessita dela para se revelar. Desse modo, o verdadeiro segredo não é secreto porque o sujeito não saberia ver o lugar em que está dissimulado, mas, ao contrário, porque ele vê com toda clareza o que nele próprio se furta à clareza do seu saber.

Mais uma vez, a função desse outro semelhante como um espelho, esse pequeno outro na posição de olhar receptivo, dá vida ao segredo. Mostrando que ele tira sua consistência, não de um olhar que não vê, mas de um olhar que vê claramente, o outro como espelho institui que essa "coisa humana" exilada da experiência não precisa se esconder para estar escondida.

3) A impossibilidade radical de dizer ao Outro "não sou apenas isso" é, para nós, o núcleo da experiência traumática.

As reflexões em torno do assujeitamento ao "tu és" vindo pelo Outro expõe o sujeito à experiência de ser mal olhado pelo Outro. Esse mau-olhado é traduzido por um mal dito que perturba a fala justamente por não permitir que ela transmita um mais-além dela mesma. Nas palavras de Didier-Weill (1997a, p. 274), "um outro lugar, um lugar 'ex', de onde ex-siste esta fala". Segundo o autor, se não houver transmissão desse intervalo que funda um "inter" (inter-dito) entre o instante do dito e o lugar do dizer, existirá uma confusão que impedirá aquela separação fundadora da descontinuidade entre Outro e Sujeito. Posta em continuidade pelo olhar, a fala morre justamente porque morre o "outro lugar", o segredo do ser.

O silenciamento que surge como resultado da morte desse "outro lugar" revela a continuidade e a descontinuidade entre o reino da palavra e o silêncio absoluto. Se, para Alain Didier-Weill (1997a, p. 179), o dizer é, desde a origem, clivado entre o bem-dizer e o mal-dizer, ele (o dizer) engendra um mundo de palavra no qual as coisas são atadas a um mundo de silêncio absoluto em que as coisas são desatadas.

Sendo assim, a intervenção do analista deve operar no sentido de delimitar o espaço no qual se aloja o sujeito: entre o enunciado e a enunciação. O trauma violenta esse espaço onde opera o campo da fala e da linguagem mostrando que o mundo do silêncio absoluto é habitado pelo terror do silêncio do silêncio: "um silêncio que fala". Essa espécie de perda do

real que nunca será nomeado se apresenta como o silêncio imposto pelo trauma, silêncio do sujeito. Nas palavras de Didier-Weill (1997a, p. 57), "um real que 'é' silenciosamente, sem por isso existir".

4) A participação da identificação imaginária na gênese da gagueira, associada ao diagnóstico da identificação com o mau-olhado do Outro como experiência traumática, nos leva a propor uma política de tratamento do trauma sustentada na experiência estética.

Segundo Christian Dunker (2015), Lacan chamou de relação imaginária aquela que se baseia na antecipação do sentido, na substituição por identificação do espectador com um personagem, traço ou situação. Dunker afirma que a retomada desse sistema de identificações, pelo próprio sujeito, pelo exercício da recordação e da ab-reação dos afetos, está no início da técnica psicanalítica e era conhecida como método catártico, cuja capacidade de produzir efeitos de remoção terapêutica de sintomas e inibições não deve ser desprezada:

> Reviver sua própria história, com especial atenção modificada aos pontos de difícil integração com a experiência subjetiva, como se tratasse de reviver uma sequência censurada ou de introduzir trilha sonora e cor em um filme mudo em preto e branco (ou inversamente, retirar a cor e o som para que outros aspectos possam ser realmente experimentados), não é uma prática destituída de potência terapêutica. (DUNKER, 2015, p. 20).

Retoma-se aqui a ideia de teatralidade, do teatro, cujo sentido etimológico (do grego *théatron*) é "lugar para olhar". Quem está dentro e quem está fora do espaço da teatralidade? Veremos que esse "lugar para olhar" dará origem a uma experiência de compartilhamento subjetivo implícito na experiência catártica, bem como será desse lugar que o sujeito poderá esclarecer algo sobre sua própria condição de exilado.

5) A música como tratamento da violência do Outro: desidentificação com o mal-dito e apaziguamento do supereu.

Vimos anteriormente que a posição de *pathos* do enunciatário diz respeito à identificação com o que o Outro, tomado como Destinador, diz dele. Nesse sentido, nossa aposta é a de que a música, em seu sistema de valores próprios, possa permitir o rompimento do contrato fiduciário entre Outro e sujeito. Destacamos aqui a importância da canção que, segundo um modo específico de funcionamento, mostra-nos como opera a voz, as descontinuidades, os intervalos da fala.

Entre a violência do dito do Outro e a fala do enunciatário é possível imprimir algo de sua própria subjetividade. Estaríamos aqui no campo da enunciação que, quando ocupado pela voz do Outro, é submetido à lei do supereu, que é paradoxal por natureza. Tal paradoxo,

segundo Didier-Weill (1997a, p. 84), consiste em encarnar o fato de que "o olho ouve" ao mesmo tempo que "o olho fala". Ele não ouve como o faz o ouvido, tampouco fala como o faz a boca. Didier-Weill constata que, se o supereu ouve, é segundo o modo de adivinhamento do pensamento; se ele fala, não é porque supõe um sujeito, mas sim porque o dessupõe.

A ideia de que, ao falar, o supereu realiza uma dessuposição do sujeito nos parece bastante próxima do efeito de silenciamento do sujeito observado no trabalho clínico com aqueles que, por algum motivo, se encontraram com um acontecimento violento. Segundo Rosa (2012), na ocasião em que a intervenção de um Outro totalitário reduz os homens a restos[112], ao mesmo tempo em que tenta apagar suas marcas subjetivas, é possível observar tanto a desarticulação fantasmática destes sujeitos, quanto a perda do laço identificatório dos semelhantes fazendo com sejam lançados para fora da política e da cultura.

Nesses termos, o sujeito submetido à violência do Outro revive esse trauma originário de encontro com o Outro, porém agora se vendo exilado do circuito da pulsão invocante – fato que na prática o transforma em um ser submetido à manutenção de uma vida nua[113], na qual apenas as necessidades de um corpo biológico estão em jogo. O sujeito então se vê aprisionado em uma vida repetitiva, em que não há espaço para outras experiências que não sejam práticas superficiais e de consumo. É esse silêncio que nossa oficina buscará sintomatizar através do sistema de valores da canção.

Ao chegarmos neste ponto, passaremos a nos enveredar pelos caminhos do trauma propriamente dito. Nesta direção, veremos que a condição traumática dos participantes de nossa oficina não está vinculada necessariamente ao fato de serem imigrantes. Essa é uma confusão comum e que precisa ser desfeita.

A articulação entre migração, refúgio e trauma se deu para nós a partir dos estudos de Miriam Debieux Rosa (2016) acerca o trabalho clínico com imigrantes refugiados. Neles, a autora considera fundamental o fato de tomarmos a clínica da migração não como uma clínica

---

[112] "Os campos de refugiados que se estabelecem nas linhas fronteiriças dos países pobres – Da África, da América Latina e do Oriente Médio e do Sudeste Asiático – são espaços permanentes de resíduos humanos, de homens e mulheres sem esperanças de inclusão no país onde se refugiam ou de retorno ao país de cujas tragédias escaparam. Os imigrantes contemporâneos, sujeitos à extrema exploração do trabalho, ao se esgotar a energia, retornam ao país de origem para, após a recuperação, novamente emigrar. Nesse vai-e-vem, perdem os laços com as próprias comunidades humanas, tanto no país para onde emigram ou no próprio país de origem. As sociedades receptoras e as comunidades de origem tendem a ignorar a presença desses sujeitos, cujas características implicam na transitoriedade" (ROSA; CARIGNATO; BERTA, 2006, p. 108).

[113] Segundo Arendt (1983) e, posteriormente Agambem (2002) o homem grego conhecia duas palavras para designar vida: *zoé* e *bios*. A primeira dessas palavras expressava a vida que compartilhamos com outros seres vivos, uma "ida nua", natural, enquanto apenas a segunda poderia indicar a vida civilizada, ou seja, a vida humana propriamente dita, âmbito em que a questão política do bem viver poderia ser discutida.

do sintoma, mas sim como uma clínica que leve em consideração a condição traumática do sujeito. Tal condição, vimos ao longo deste capítulo, está associada à uma experiência de exílio originária ligada a um *troumatisme* que "encena algo comum a todos, pois todos somos sujeitos exilados, desenraizados de nós mesmos, constituídos pelo desconhecimento enigmático da dimensão inconsciente" (ROSA, 2016, p.54).

Sendo assim, o trabalho clínico com aqueles que foram afetados diretamente por fatos sociais e políticos – fatos que os colocaram em situação de exclusão, segregação e consequentemente de imigração - nos permitirá discutir pressupostos técnicos e éticos do trabalho clínico com o trauma. Neste sentido, é fundamental apontarmos a diferença entre uma clínica do traumático pensada na chave da recomposição do laço social e da alteridade para sujeitos em vulnerabilidade, e uma clínica do psicotraumatismo enquanto entidade nosográfica. Por isso partiremos rumo a investigação da primeira perspectiva, esta da chamada clínica do traumático – prática cuja tradição se ancora nos estudos iniciais de Freud acerca da etiologia traumática da neurose, mas também passa pelas revoluções da escola lacaniana, bem como pelos avanços de seus comentadores.

Pretendemos neste próximo passo contribuir com algumas reflexões sobre a linguagem e o modo como o acontecimento violento faz marcas no discurso. A questão temporal surge como um elemento importante neste ponto e por isso faz-se necessário entender o modo como a subtaneidade imprime tensão no discurso do sujeito a ponto de silenciá-lo. Será nesta direção que engajaremos nossas reflexões sobre o trabalho com o dispositivo clínico de nossa oficina de canção.

6. O trauma do acontecimento violento: um segundo exílio?

> *Se o século XX foi o século freudiano, o século da libido, de modo que até os piores pesadelos foram interpretados como vicissitudes (sadomasoquistas) da libido, o XXI não será o século do sujeito pós-traumático desengajado, cuja primeira imagem emblemática, a do Muselmann dos campos de concentração, multiplica-se na forma de refugiados, vítimas de terrorismo, sobreviventes de catástrofes naturais ou da violência familiar?*
>
> (ŽIŽEK, 2012, p. 02)

Berlin, um rapaz angolano, estava na biblioteca da Casa do Migrante. O único que entrou no local enquanto a equipe do Veredas estava lá. O rapaz me diz que está procurando um dicionário para encontrar uma palavra em francês. Está atrás de uma palavra da qual ele só tem o rastro auditivo: "rú". Escrevo como ele pronuncia... diz que a palavra é parte de um importante ditado que um professor lhe dizia quando estava na faculdade.

Para descobrir o que era "rú", realizamos uma busca rápida na internet em meu celular. Enquanto isso, íamos mais ou menos "chutando" a palavra, já que ele me dizia que no contexto do ditado, a palavra significava "caminho". Devido ao desencontro das línguas, indiquei algumas palavras que soavam parecido no sentido e na forma do que ele pronunciava: *route*? *rue*? Eu não conhecia o ditado e por isso essas produções em torno do sentido de "caminho" me pareciam mais próximas do som de "rú".

Ele aponta para o meu equívoco de pensar que estava se referindo ao caminhar ou, em suas palavras, aos "passos". Ele me explica que o ditado significava que os caminhos já estão mais ou menos prontos, criados, que ninguém inventa nada novo. Diz que nada em nossa época é inédito e que já há um caminho traçado para tudo o queremos fazer:

> Vou dar um exemplo prático: nós aqui somos imigrantes. Quem inventou a imigração? Isto já estava aí no mundo quando decidi fazê-la. Quando chego aqui, os caminhos realizados por outros imigrantes já estão inventados... são só cópias.

Pergunto-lhe se isso é bom ou ruim. Ele responde apenas com uma frase: "sem escolha". Digo, então, que isso parece não ser tão bom assim. Berlin lembra que a palavra que ele buscava aparecia em um outro ditado que ele não lembrava completamente. Escrevo novamente o som do que ele diz: *le baton rú.*

Ele pega o celular e digita o que estava procurando. Ao digitar a palavra no *google,*

Berlin encontra o que já estava lá na sua boca, na ponta da língua: "*roue*", a roda. Estávamos falando, portanto, do velho ditado sobre a invenção da roda. "Fulano vai inventar a roda" ou na versão de Berlin: *La roue est déjà inventé* (a roda já foi inventada).

Havia algo perdido na palavra. Não é apenas um sentido que nela está desaparecido, mas sim algo fora do campo da lembrança que não pode fazer memória daquilo que o significante "rú" representa para Berlin. Como se neste outro universo, neste novo país, o significante mestre não funcionasse mais, e a abertura para o desfiladeiro significante ficasse impedida, como se alguma coisa a fixasse, ou emperrasse. A roda, nesse ponto, não gira sem a ajuda de um "outro" na posição de disposição de fazê-la rodar.

Pergunto a Berlin se os caminhos que já estão inventados pelos imigrantes são bons caminhos. Ele responde que depende de qual seja o seu objetivo. Se você deseja imigrar para se tornar um brasileiro é uma coisa; se você quer só passar é outra coisa; se você quer arrumar um emprego é uma outra coisa; todos esses são caminhos.

Resignar-se a um destino parece ser uma resposta frequente ao trauma criado pelo exílio. Referimo-nos aqui tanto ao exílio da linguagem quanto ao exílio do vivido por alguém que partiu de sua própria terra. O primeiro diz respeito ao que já discutimos sobre a entrada no significante do Outro que corta o sujeito de modo a fazê-lo perder para sempre sua relação com aquilo que ele representa para o Outro (que faz existir de um lado o sujeito barrado e de outro *das Ding*). Já o segundo exílio age como um exílio do exílio, cuja ferida decorre de uma irrupção do real e se introduz na cadeia significante de modo a recobrir o exílio da linguagem.

Em *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, Didier-Weill (2010) nos conduz à ideia de que o destino está ligado a um tipo de resto do real: "Que le réel soit une dimension de l'humain susceptible d'être frappé de déchéance nous conduit à considérer que le destin de l'homme est lié à la destinée originaire qui sera assignée au réel" (p. 12). Caso o sujeito se identifique totalmente com esse resto, corre-se o risco de nele se fabricar uma identidade totalizante: "Eu sou brasileiro", "eu sou imigrante", "eu sou..." tornam-se rebotalhos ou significantes do exílio.

Pergunto a Berlin se o "tornar-se brasileiro" é um caminho para ele. Ele diz que não. Que ele gosta de se lançar no desconhecido, no incerto. Pergunto se sua vinda de Angola teve a ver com o "lançar-se no incerto". Berlin diz que sim. Pergunto-lhe se deixou algo para trás e ele responde que deixou um filho. Diz que seu filho não o escuta, que tem quatro anos e que sua mãe arrumou outro homem. Questiono se ele e a mãe do filho são amigos. Berlin diz que não, pois é difícil ser amigo quando a separação é muito recente. Berlin está há dois meses no

Brasil e, portanto, parece ainda sofrer pelo rompimento.

"Ela sabe que você está no Brasil?" – pergunto. Ele responde: "Claro. A mulher sempre sabe onde você está. Se você quer investigar onde está alguma pessoa, pergunte à mulher dele e não à polícia". Há em cima da mesa um livro sobre a biografia de Hillary Clinton. Estamos na época da reta final das eleições americanas, na qual Hillary e Trump disputam a vaga presidencial. Ele olha para a capa do livro e diz brincando que vai na sua "investidura". Berlin quer dizer na sua cerimônia de posse. Fala, então, das mulheres do Brasil, do quanto são difíceis. Penso comigo: "serão problemas de *investidura*?"

O rapaz narra a diferença entre o Brasil que ele está vivendo e o Brasil visto lá fora. Ele diz que quando conta que está no Brasil, as pessoas perguntam se ele vai jogar futebol em algum time; se ele vai passar drogas para alguém; se ele vai se tornar bandido; ou se ele frequenta a prostituição. Diz ele: "Essa é a visão que as pessoas da África têm do Brasil, porém poderei voltar para lá dizendo outras coisas".

Descobri, logo depois do encontro com Berlin, que o outro ditado citado por ele, no qual a palavra *roue* também ressoava era*: mettre des bâtons dans les roues* (colocar uma vara na roda da bicicleta impedindo que ela prossiga / interferir / dificultar o andamento de alguma coisa). Mais uma vez, dialogo com meus próprios pensamentos: "é preciso fazer a roda continuar a girar".

6.1 A questão exílio

Procurar no Outro um significante que se abre e não que se fecha para o sujeito. Será essa uma resposta possível ao exílio? Atento a essa disposição, o analista auxilia Berlin a encontrar a sua própria roda perdida em meio a sons, lembranças, sofrimentos. Abrimo-nos aqui para a expressão de Victor Hugo: *Exilium vitae est.* "A vida é um exílio".

Em Freud, há um termo que designa bem a experiência de exílio. Trata-se de *werfen*, palavra utilizada pelo pai da psicanálise para nomear a experiência de expulsão para fora do eu, expulsão de tudo aquilo que ele não introjeta. Diferenciando *werfen* de *verwerfen*[114] – esta última como uma expulsão sem retorno possível –, Freud destaca a importância desse rastro da não-impossibilidade de retorno do significante rejeitado.

Tanto o verbo *verwerfen* quanto o substantivo *Verwerfung* apontam para o sentido de

[114] Conotativamente, o termo alemão evoca a ideia de "descartar" e "eliminar" um material rejeitado. Mais ainda, "descartar algo por considerar inútil ou inadequado"; "condenar moralmente".

eliminação, desaparecimento daquilo que foi rejeitado. Lacan o traduziu para *forclusion,* ou seja, forclusão[115]. Se *werfen* corresponde a "arremessar", "atirar", "jogar", "lançar", etc., Hanns (1996) lembra que o prefixo *ver-* designa em geral as consequências de "ir muito adiante" (seja prolongar-se temporalmente, seja progredir geograficamente). Além disso, indica fenômenos bastante contíguos: "transformação", "fechamento", "extinção", "gasto", "perda", "lapsos" etc. Também pode indicar a "intensificação de uma ação" (a ação se mantém "indo adiante" e eventualmente em excesso), como apontar para uma ação de "ir ou ser levado embora", "ir ou ser levado a outro lugar".

Identificamos, portanto, que *werfen-verwerfen* são termos que designam o modo como partes da experiência são rejeitadas, expulsas ou eliminadas. A diferença importante entre *werfen* e *verwerfen* está justamente na maneira como Freud as utiliza. Didier-Weill (1997a) lembra que quando o pai da psicanálise evoca o processo originário pelo qual o "eu" expulsa para fora tudo aquilo que ele não introjeta, Freud utiliza não o termo *verwerfen*, mas sim *werfen*. A supressão do prefixo *ver-* indicaria, para o autor, uma expulsão desprovida de uma impossibilidade absoluta de retorno que pode atingir um sujeito.

Sendo assim, constatamos a existência de dois tipos de exílio: um irreversível e outro reversível. Dois tipos que nos remetem a essa profícua ideia de que, na ocasião de um traumatismo causado por um acontecimento violento, algo da experiência do sujeito é rejeitado para fora dele ou, em nossa leitura, é exilado. A dúvida que paira nessa reflexão diz respeito, justamente, a qual parte da experiência do sujeito sofrerá tais consequências. Para responder a tal questão precisaremos realizar um pequeno percurso sobre a função da voz na dialética entre demanda e desejo. É compreendendo como a voz ressoa no Outro, bem como o modo como a experiência se constitui nessa ressonância invocante, que nos será possível precisar que, na ruptura provocada pelo traumatismo, essa parte exilada será o próprio sujeito.

---

[115] Apesar de muitos comentadores apontarem para o fato do termo *forclusion* ter sido importado por Lacan do Direito, mais especificamente do termo *forclore* – palavra que indica a privação de um direito que não foi exercido no prazo legal – não podemos deixar de mencionar a influência da dupla de gramáticos Damourette e Pichon no uso que Lacan faz do termo forclusão. Segundo os autores, a gramática francesa é peculiar porque faz uso da negação sob dois modos diferentes: Há ocasiões em que se utiliza a partícula *ne que* antes do verbo a ser negado, e há ocasião em seu utiliza as partículas *pas, ne, aucun, rien, personne ou jamais*, que são colocadas após o verbo. Logo, em francês, não existe negação real, mas a combinação entre a discordância (*ne*) e a forclusão (*pas, rien, jamais, etc.*). Para Damourette e Pichon, a forclusão carrega uma particularidade que a faz ser algo mais do que uma simples e comum negação: ela se aplica aos fatos que o locutor não considera parte da realidade e que são excluídos do seu campo de percepção. As ideias expressas por *jamais* ou *rien* são como que expulsas das possibilidades percebidas pelo sujeito falante. Essas noções de exclusão e expulsão do campo da realidade foram fundamentais para que Lacan pudesse teorizar sobre uma operação fundamental do sujeito do inconsciente.

A teoria da constituição do sujeito apresentada por nós anteriormente está estruturada em torno de dois momentos da teoria lacaniana: a operação alienação-separação e a teoria do estádio do espelho. Apesar de ambos se apresentarem como modos diferentes de leitura do mesmo fenômeno – o advento do sujeito –, a operação alienação-separação vem ressignificar algo que já estava contido na teoria do estádio do espelho: trata-se do fato de que a dialética entre desejo e demanda não ocorre sem a presença de um apelo ao Outro, ou seja, sem uma dimensão de invocação que faz da voz da criança um veículo para seu reconhecimento numa imagem.

O modo como o objeto escópico e objeto vocal se articulam no plano do desejo revela como a aquisição da linguagem pela criança se presta à riqueza da sonoridade como acontecimento no corpo. Tal corpo, fruto dessa relação consigo mesmo e com o outro, é, segundo Lacan, a possibilidade de transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem. Silva (2015) lembra que a percepção da alteridade permitirá à criança reconhecer sua imagem por mecanismo de semelhança, fazendo-a ver "a si como si", ao mesmo tempo em que se faz ver a "si como outro".

Segundo Dunker (2002a), é nesse contexto que Lacan encontra algo no domínio da linguagem dotado de espacialidade – algo capaz de sustentar uma fixação baseada na "identidade de percepção" que não é redutível à especularidade. Isso reforçará a ideia de que é essencialmente como corte que o objeto *a*, em toda a sua generalidade, mostra-nos sua forma. Enquanto ele (o objeto *a*) nos permite deduzir de sua forma algo que a torna significante, o sujeito tira de sua própria substância algo para sustentar, diante dele, o buraco, a ausência de significante no nível da cadeia inconsciente.

Após comentar a fórmula do fantasma ($\$\Diamond a$) em seu seminário sobre o desejo e a interpretação (1959/2016), Lacan mostra que no momento em que o sujeito se evanesce (*fading*) frente à carência de um significante que responda por seu lugar no nível do Outro, ele (o sujeito) encontra como último recurso um suporte nesse objeto *a*. Trata-se de um resto que resulta da operação de divisão do Outro pelo sujeito; resto esse que compensa seu fracasso em não encontrar o significante último que o representa para o Outro. É como corte e como intervalo que o sujeito, segundo Lacan (1959/2016), se encontra no ponto final de sua interrogação.

Localizamos aqui três formas de tais objetos: objeto pré-genital (seio e fezes), o *phallus* e a voz. Nota-se que todos eles apresentam a importante característica de serem objetos que podem ser recortados do corpo ou, melhor dizendo, que podem ser perdidos

enquanto partes de um corpo simbólico composto na relação com o Outro. Esse corpo será o responsável por dar um sentido de unidade entre o sujeito e Outro.

Diz Lacan em Encore (1972-1973/STAFERLA): "Não sabemos o que é um ser vivente, senão somente que ele é um corpo que se goza (*ça se jouit*). E mais: (...), ele só se goza por corporificar-se de modo significante" (LACAN, 1972-73/STAFERLA, p. 31). Em Radiofonia, o psicanalista refere que:

> On voit que parler de corps n'est pas - quand il s'agit du symbolique - une métaphore. Car le dit « corps » se trouve - pour le corps pris au sens naïf - déterminant : le premier fait le second de s'y incorporer. (...) Mais c'est incorporée que la structure fait... l'affect, ni plus ni moins, seulement à prendre de ce qui de l'être s'articule, n'y ayant qu'être de fait, soit d'être dit de quelque part. Par quoi s'avère que du corps il est second qu'il soit mort ou vif. Qui ne sait le point critique dont nous datons dans l'homme l'être parlant : la sépulture, soit où d'une espèce s'affirme qu'au contraire d'aucune autre le corps mort y garde ce qui au vivant donnait le caractère : corps. Corpse reste, ne devient charogne, le corps qu'habitait la parole, que le langage corpsifiait. (...) Le corps, à le prendre au sérieux, est d'abord ce qui peut porter la marque propre à le ranger dans une suite de signifiants[116]. (LACAN, 1970/STAFERLA, p. 6).

É notável que na citação acima o corpo é tomado como sede do Outro, lugar dos significantes. Os afetos e emoções são manifestações do corpo, desde que a estrutura, ou seja, a linguagem esteja incorporada (GOLDENBERG, 2018, p. 154). Ora, se a incorporação da linguagem é condição *sine qua non* para que os afetos e emoções se manifestem, o próprio sujeito, enquanto elemento integrado ao Outro, não o será sem que dessa relação com o Outro surjam objetos que desempenhem essa importante função significante de corte. Em outras palavras, é preciso que o objeto *a* realize essa função de corte entre sujeito e Outro para que essa unidade seja operada por esse tipo de lógica de reunião específica chamada disjunção.

Em semiótica, a disjunção é, juntamente com a conjunção, um dos funtivos da categoria "junção". Introduzida por Greimas em seu livro *Sobre o Sentido II* (1973/2014), a conjunção e a disjunção são termos que dizem respeito ao sujeito e ao objeto, a partir dos quais se constrói o modelo narrativo dos enunciados de estado e de transformação. Um sujeito

---

[116] "Falar de corpo –quando se trata do simbólico– não é uma metáfora. Já que, dito corpo, está em posição determinante em relação ao corpo em sentido ingênuo: o primeiro faz o segundo por incorporar-se ali. (...) Mas é incorporada que a estrutura faz o *afeto*, nem mais nem menos, só por tomar aquilo que se articula do ser, visto que não há outro ser que não o ser de fato, isto é, aquele que é dito desde algum lugar. Pelo que se confirma que, para o corpo, é secundário que esteja vivo ou morto. Quem não conhece o ponto crítico pelo qual datamos, no homem, o ser falante: a sepultura, lugar onde se afirma uma espécie que, ao contrária de qualquer outra, o cadáver preserva o que dava ao vivente seu caráter: o corpo. Permanece como cadáver, não se transforma em carniça, o corpo onde a palavra habitava, que a linguagem cadaverizava. (...) O corpo, levado a sério, é antes de mais nada aquilo que pode portar a marca própria que o coloca numa série de significantes" (tradução nossa).

pode passar do estado disjunto para o estado conjunto com o objeto (percurso de conjunção) e, inversamente, um sujeito pode passar do estado conjunto ao estado de disjunção com o objeto (percurso de disjunção). Tanto conjunção quanto disjunção referem-se, portanto, a estados que indicam continuidade ou descontinuidade entre sujeito e objeto.

Ao lermos Greimas com Lacan, concluímos que tais estados dizem respeito, justamente, a essa dimensão contínua de unidade do ser na qual o Outro está incluso. Como as zonas de troca com Outro – zonas de demanda nas quais o Outro imprime algo de seu desejo – se dão através desses objetos recortados que caem do corpo, o sujeito terá seu desejo causado na medida em que tais objetos não podem ser recobertos totalmente pelo significante. Recortados do corpo (que não é mais só corpo do sujeito, mas sim uma unidade da qual o Outro também faz parte), os objetos pulsionais – substâncias episódicas do objeto *a* – são aqueles nos quais o sujeito busca no Outro a satisfação de suas pulsões.

A fim de nos aprofundarmos nesta reflexão acerca da unidade formada por esse corpo simbólico que integra sujeito e Outro, recuperamos aqui a noção de corpo da semiótica – noção que tem como dublês operacionais os conceitos de "foria" e "tensividade". Segundo Tatit (1997), a foria é um conceito que representa a dimensão contínua do sentido de unidade do ser. Para Tatit, a foria constitui o próprio sujeito enquanto elemento "uno" integrado plenamente ao objeto. A fratura dessa unidade corresponde a um ato disfórico que pede recuperação do elo eufórico. Justamente por conter em si a noção de transporte (*phoros*[117]), a foria atribui ao sujeito um estatuto temporal – dado importante a ser retomado em nosso texto.

O que nos interessa aqui é que, dentre os objetos pulsionais, a voz será um importante objeto na composição dessa unidade fórica sujeito-Outro. Ela suporta o desejo do Outro e, quando recortada desse corpo, informa o peso real do sujeito no discurso:

> O sujeito produz a voz e, direi mais, teremos que trazer essa função da voz no que diz respeito ao peso do sujeito, **o peso real do sujeito no discurso**, na formação da instância do supereu, a grande voz entra em jogo como algo que representa a instância do Outro se manifestando como real (LACAN, 1958-1959/2016, p. 275, grifo nosso).

Situamos o peso real do sujeito como algo que apresenta pontos de tensão com aquilo que do Outro se manifesta como real, entendendo real como a impossibilidade lógica surgida no momento em que algo do significante não contribui para o efeito de significação. Este algo é, justamente, a voz.

---

[117] *Phoros*, mesmo sufixo presente no termo metáfora.

Vivès *et al* (2017), afirmam de um modo muito singular que este "peso real" do sujeito está associado ao timbre da voz. Segundo os autores, o timbre – esse parâmetro enigmático que resiste em ser medido – é para a voz equivalente às impressões digitais. Eles lembram que, para falarmos do timbre, utilizamos termos que introduzem comparações com outros sentidos (duro, doce, colorido, etc.) e que o timbre cria uma vibração única e singular que, como sabemos, advém da ressonância do som em algum material ou superfície.

Se em um instrumento musical, como um piano ou uma guitarra, é o material do qual ele é feito que proporciona a singularidade de seu som, na voz será o corpo no qual ela ressoa que definirá o seu colorido. A questão é que no caso de um instrumento musical temos a materialidade de um corpo que pode ser alterado conforme a criatividade do autor, tal como o caso das experiências de John Cage e seus pianos preparados[118]. Já em se tratando da voz, não é somente o corpo material que se apresenta como caixa de ressonância para o som. O problema constatado por Lacan na fenomenologia do delírio[119] mostra que a caixa de ressonância que produz o timbre das vozes escutadas pelo sujeito é da ordem de um "outro corpo" que está para além de um corpo físico.

Esse "outro corpo" que ressoa, para além do corpo material, traz à tona a complexidade daquilo que a teoria lacaniana tenta compreender: o fato de que, nessa perspectiva, o sujeito é uma superfície e o significante um corte. A tentativa de decifrar esse "outro corpo" se chama, em Lacan, topologia, e se traduz como uma prática sobre o buraco e sua borda. Ao desenharmos uma borda, a borda faz surgir um buraco e, ao redor desse buraco, surge uma superfície. Para Lacan, é isso o que acontece quando falamos.

Em topologia, corte e borda se aproximam. Quando passamos uma tesoura sobre um plano, nós cortamos esse plano fazendo dele uma ou duas novas bordas. Será nesse sentido que Lacan, no seminário IX (1961-1962/STAFERLA), refere que o corte engendra a superfície. Constatamos, nessa linha de raciocínio, que uma superfície se define pelo tipo de borda que ela apresenta. É exatamente nesse sentido que podemos dizer que o inconsciente é

---

[118] Piano preparado consiste em um piano, em que peças (moedas, parafusos, tarraxas, etc.) são postas entre as cordas do instrumento ou até mesmo nos martelos ou abafadores para produzir efeitos sonoros distintos.

[119] Lacan interrogava a natureza dos fenômenos elementares que observava nos pacientes delirantes, dando especial atenção às manifestações das vozes alucinadas. Nesse sentido, foi se tornando cada vez mais importante para ele a reflexão acerca do discurso interior no sujeito em geral – esse fluxo de consciência que produz monólogos interiores em todos nós. Quanto mais Lacan se aprofunda nesse tema, mais ele se pergunta como é possível que as vozes que falam dentro de nós não sejam percebidas como estrangeiras ao Eu, tal como é experimentado na psicose. Em seu seminário sobre o tema, Lacan (1955-1956/1997) propõe como hipótese de trabalho uma investigação acerca do que houve no centro da experiência de Schreber, deduzindo dela o modo como o Eu Ideal fala na fenomenologia da psicose por intermédio de fantasias vocalizadas.

uma superfície gerada pelo significante.

A questão do exílio retorna aqui de um modo interessante: o corte, ao ser engendrado pelo significante, faz com que o som da palavra se apresente como uma borda. "A materialidade incorpórea da voz faz borda entre o significante e o corpo, delimita e destaca do organismo o que do Real se tornará corpo, por meio da sonata materna, que transmite a continuidade vocálica e a descontinuidade consonantal (VICENTE, 2010, p. 84). Sendo assim, a incorporação do sentido transformará o som em palavra, não sem exilar a Coisa.

6.2 Ressonâncias: corpo e voz

A pequena digressão que fazemos aqui se justifica na medida em que situaremos, logo mais, o Outro como caixa de ressonância do peso real da voz do sujeito. Tal operação só será possível se levarmos em consideração aquilo que a topologia lacaniana pode nos ensinar: que tanto o timbre originário que vem do Outro, quanto aquele que vem do sujeito, ambos ressoam numa superfície de inscrição que constitui um corpo incorporal.

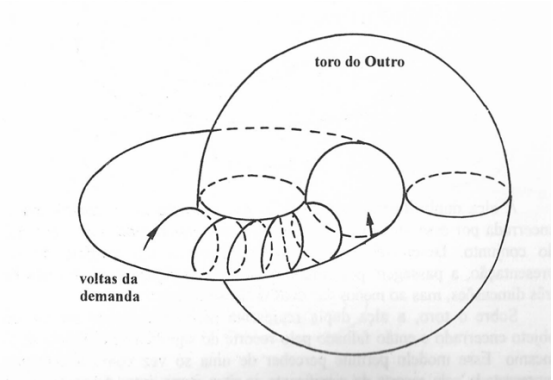
O que então faz suporte aos significantes surge a partir de um processo, no qual sujeito e Outro lutam para tornar a voz um do outro inaudível:

> La voix est donc mise en position de reste (pour le névrosé), un reste qui l'attache à l'Autre: après avoir résonné au timbre de l'Autre, le sujet en devenir dans le même temps l'assume et le rejette. En effet, il assume ce timbre originaire du fait qu'un « Oui » accueille la voix de l'Autre (*Bejahung*) – oui à l'appel à advenir –, et tout à la fois la rejette (*Ausstossung*), le sujet devant pouvoir s'y rendre sourd pour pouvoir acquérir sa propre voix. Nous sommes ici confrontés à un « Non » (*Ausstossung*) qui se met au service d'un « Oui » (*Bejahung*) et qui permettra au sujet à venir de posséder une voix sans être (trop) envahi de celle de l'Autre. L'*infans* dans un même mouvement dit « Oui » et « Non » au timbre originaire. Ce processus, articulant acceptation et refus du timbre originaire, permet ainsi à la voix qui a appelé le réel humain à advenir de rester à sa place, c'est-à-dire dans un premier temps inaudible puis, inouïe[120] (VIVÈS et al, 2017, p. 488).

[120]"A voz é, portanto, posta em posição de resto (para o neurótico), um resto que se fixa ao Outro: após ter ressoado no timbre do Outro, o sujeito a advir, ao mesmo tempo o assume e o rejeita. Com efeito, ele assume esse timbre originário através de um 'Sim' que acolhe a voz do Outro (*Bejahung*) – sim ao chamado à advir -, ao mesmo tempo em que a rejeita (*Ausstossung*). Diante deste poder, o sujeito se faz surdo para adquirir a sua própria voz. Nós estamos aqui confrontados com um 'Não' (*Ausstossung*) que se põe a serviço de um 'Sim' (*Bejahung*) e que permite ao sujeito vir a possuir uma voz sem ser (muito) invadido pela voz do Outro. O *infans* num mesmo movimento diz 'Sim' e 'Não' ao timbre originário. Esse processo, articulando aceitação e recusa do timbre originário, permite assim, a voz que chamou o real humano à vir tomar o seu lugar, isto é, num primeiro tempo inaudível, depois inédito" (tradução nossa).

Tudo que o sujeito recebe do Outro através da linguagem, ele o recebe sob forma vocal. Tanto as vozes que parasitam o sujeito na psicose, quanto a voz do supereu são exemplos dessa experiência comum citados por Lacan. Contudo, linguagem não significa vocalização. Para Lacan (1962-1963/2005), uma relação mais que acidental liga a linguagem a uma sonoridade; para nós, essa sonoridade diz respeito à ressonância das mensagens dirigidas ao Outro que voltam para o sujeito sob forma de eco.

O Outro é como uma superfície à qual dirigimos nossas palavras e pela qual obtemos as ressonâncias de nossos próprios enunciados. Para que o Outro exerça essa função de caixa acústica faz-se necessária a presença de um furo. Eis a importante metáfora. Nela, a voz do sujeito é constituída em meio às ressonâncias que chegam desse Outro: por ser encarnado por um agente materno, pressupõe-se que haja nele um furo que faz ressoar um som que toca o sujeito: por ser uma superfície, a voz que o sujeito lhe manda de volta já não é a sua, nem a do Outro. Estaríamos aqui diante do timbre da figura dos toros abraçados?



Não é por ressoar em qualquer vazio espacial que a voz tem importância para Lacan (1962-1963/STAFERLA), mas porque ela ressoa no vazio do Outro como tal, o *ex-nihilo* propriamente dito. Assim, para o psicanalista francês, a voz responde ao que é dito; contudo, não pode responder por isso, já que é preciso incorporá-la como alteridade daquilo que é dito a fim de que ela responda que:

> Il est de la structure de l'Autre de constituer un certain vide : le vide de son manque de garantie. La vérité entre dans le monde avec le signifiant et avant tout contrôle, elle s'éprouve, elle se renvoie seulement par ses échos dans le réel. Or, c'est dans ce vide que la voix - en tant que distincte des sonorités, voix non pas modulée, mais articulée - résonne [121]. (LACAN, 1962-1963/STAFERLA, p. 172).

[121] "É da estrutura do Outro constituir um certo vazio. O vazio de sua falta de garantia. A verdade entra no mundo com o significante e, antes de qualquer coisa, ela se prova, ela se reenvia somente por seus ecos no real.

Se a voz ressoa nesse vazio do Outro ela só o faz porque nele há esse apelo insistente chamado demanda. É ela a responsável por cavar um intervalo no qual o sujeito traz à luz sua falta-a-ser. Para Lacan (1962-1963/STAFERLA), é do vazio incluído no coração da demanda – daquilo que faz da demanda sua repetição eterna – que se constitui a pulsão. Logo, ela (a pulsão) se satisfaz no circuito, no contorno do objeto a – este que surge no ponto de falha do Outro, no ponto de perda do significante – perda que é, justamente, a perda do próprio objeto.

Ora, ao afirmar que o desejo do sujeito se funda como desejo do Outro, e que esse desejo como tal se manifesta no nível da voz, Lacan (1965-1966/STAFERLA) está implicando a voz não somente como objeto causal, mas sobretudo como instrumento pelo qual se manifesta o desejo do Outro. Qualquer acontecimento que dê consistência a este desejo será vivido pelo sujeito como violência, já que o Outro passará a forçar seus próprios conteúdos através deste vazio da demanda.

Na prática, isso quer dizer que, se determinado acontecimento der consistência ao Outro "engrossando" sua voz, o sujeito ficará impossibilitado de esquecê-la. Logo, não será possível fazer uso de sua própria voz, ao mesmo tempo em que a mensagem do Outro poderá invadi-lo e silenciá-lo. Se aprendemos com Lacan que tudo aquilo que é colapsado na retroação de um significante sobre o outro – condição fundamental para a aparição do sujeito – leva o nome de voz, a impossibilidade de se fazer escutar através dessa voz ejeta o sujeito do circuito de invocação pelo qual ele se descobre apelante e, portanto, desejante (VIVÈS, 2009). Caso não seja possível calar a dimensão real da voz que o Outro lhe endereça, o sujeito se verá reduzido a uma posição demandante, e não invocante. Nessa posição marcada pela demanda, o sujeito deixa de ser aquilo que é, para ser o sentido imposto pelo Outro. Esse mesmo impasse – que, como já demonstramos, foi vivido na ocasião do nascimento do sujeito – será revivido no momento em que nos deparamos com determinado acontecimento violento.

A natureza traumática de um acontecimento que tem o potencial de exilar o sujeito para fora do circuito da pulsão invocante e congelá-lo numa posição demandante pode apresentar duas dimensões: a de um trauma acidental, tal como uma catástrofe ambiental (terremotos, tsunamis, furacões); e a do trauma intencional (perpetrado por um outro sujeito). Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky (2018), autora que reforça a necessidade de distinguir essas duas dimensões traumáticas do acontecimento, refere que é no trauma intencional que se coloca em questão a posição do sujeito no laço com o Outro/outro. O fato de o trauma

---

Ora, é no vazio que a voz – enquanto distinta das sonoridades, voz não modulada, mas articulada – ressoa" (tradução nossa).

intencional ser perpetrado por outros humanos coloca o sujeito traumatizado em situação de ruína, já que é por intermédio desses "humanos" que a violência fará imperar o excesso de consistência do Outro. O traumático se realiza quando o sujeito, diante do desamparo que lhe é constitutivo ou do vazio que o habita, recua nesse embate com a violência obscena do Outro (ROSA, 2016).

Neste momento de nosso percurso é possível retomar a leitura da *werfen* como termo que designa o exílio de partes da experiência do sujeito na ocasião do trauma. Fica mais claro que a parte da experiência que se tornará exilada no momento do traumatismo é, justamente, o próprio sujeito. Mas por que considerar o sujeito como uma parte do próprio sujeito? Porque, como vimos, o sujeito nasce como uma ressonância do desejo do Outro – desejo suportado por uma voz. Na medida em que um choque impacta essa unidade sonora (corpo simbólico formado entre sujeito e Outro), o sujeito será lançado para fora desse campo sonoro fazendo imperar o silêncio.

Entender a complexidade do elemento jectal citado anteriormente é fundamental neste momento, já que na prática o que temos é a experiência de um sujeito que não mais será um sujeito, mas sim um objeto, ou melhor, uma espécie "sujeito-objeto". A desarmonia causada pelo trauma produz um excesso de consistência do Outro que neutraliza o sujeito a ponto de fazê-lo identificar-se[122] com o próprio objeto. Sua condição de existência passa a ser condicionada por um "estar" e não por um "ser". O sujeito, nesse momento, "está mas não é". Os efeitos fenomenológicos desse exílio traz consigo um valor de precipitação que retira o sujeito de seu próprio fluxo constante de vida levando-o a perder segmentos temporais subjetivos, cujo encadeamento garante a consciência do ser no mundo.

Sendo assim, mesmo que esteja alienado e preso a uma alteridade fornecedora da própria identidade, o sujeito estará exilado de si mesmo, pois o choque do trauma rompe a relação dupla de descontinuidade e continuidade dele com o Outro. Se vimos anteriormente que esse corpo criado entre sujeito e Outro é um corpo sonoro, o traumatismo aqui exila – de forma reversível (*werfen*) ou irreversível (*verwerfen*) – o sujeito para campo do silêncio.

A ideia de propor uma oficina de música, na qual é possível compor e cantar a própria história do sujeito acometido por um trauma, permite-nos retirar o silêncio do lugar de

[122] Christian Dunker (2002, p. 4) nos lembra que a identificação com o traço único do objeto é bem exemplificada pela formação do sintoma histérico. "Neste caso se trata da substituição de uma escolha de objeto por uma identificação que toma a via regressiva. É o caso da tosse de Dora: em vez de sustentar uma escolha amorosa ela retoma aquilo que a liga ao pai pela via deste traço "a tosse" que o representa. Por esta via, ela se transforma no objeto perdido. Daí a imensa utilidade da noção para pensar o tema da melancolia".

enunciação. Eis nossa preciosa aposta originada na constatação de que o campo do silêncio para o qual o sujeito é exilado no trauma é, justamente, aquele que implica o silêncio no lugar da enunciação. "E um silêncio no lugar da enunciação só pode causar sofrimento" (REIS, 2015, p. 96, grifo nosso).

6.3. Diretrizes para o rompimento do contrato fiduciário violento estabelecido entre Outro e Sujeito

Vimos que a enunciação deixa marcas no enunciado; o que nos permite diferenciar dois tipos de marcas: a enunciação enunciada e o enunciado. A primeira é o conjunto de elementos linguísticos que indica as pessoas, os espaços e os tempos da enunciação, bem como todas as avaliações, julgamentos, pontos de vista que são de responsabilidade do eu, revelados por adjetivos, substantivos, verbos etc. O segundo são os enunciados que criam as cenas enunciativas (GREIMAS; COURTÈS, 2008; FIORIN, 1996).

Na teoria da enunciação, para cada "eu" existe um "tu". Há um "eu" pressuposto, denominado enunciador[123]; um "eu" instaurado no enunciado, chamado narrador (aquele "eu" que conta a história); e há também o interlocutor, aquele personagem a quem o narrador dá lugar para falar. Nesse sentido, o "tu" do enunciador é o enunciatário. O "tu" do narrador é o narratário[124]; o "tu" do interlocutor é o interlocutário.

O enunciador está disposto no discurso como o lugar ocupado pelo sujeito para poder enunciar determinados enunciados – tal como quando Edson Arantes do Nascimento fala do lugar de Pelé. O enunciatário seria aquele para quem o Pelé fala. O interlocutor e o interlocutário estariam relacionados ao diálogo citado, inscrevendo-se num plano mais prático da fala.

A combinação de tais lugares mostra que *eu* e *tu* se apresentam como actantes da enunciação que guardam posições singulares dentro da cena enunciativa (aquele que fala e aquele com quem se fala). No entanto, nos diferentes textos, essas posições são concretizadas e esses actantes tornam-se atores da enunciação. Desse modo, a imagem do enunciatário –

---

[123] Segundo Fiorin (1996), aquilo que é chamado de enunciador e de enunciatário, em semiótica, correspondem ao autor e ao leitor. Cabe, porém, uma advertência: o autor e o leitor aqui não são reais, de carne e osso, mas sim uma imagem de autor e de leitor construídas pelo próprio texto.

[124] Se para Beividas o Outro é comparável ao Destinador, instância da enunciação que manipula o sujeito, para Christian Dunker (2016) ele pode ser pensado como narratário, já que o Outro também é o lugar do qual o sujeito recebe sua própria mensagem de forma invertida

aquele que se torna ator da enunciação devido à transformação realizada pelo fazer-saber do Outro – não é uma instância abstrata e universal. Ao contrário, é uma imagem concreta a que se destina o discurso. Sendo assim, é preciso considerar que o enunciatário não é um ser passivo, que apenas recebe as informações produzidas pelo enunciador, mas é um produtor de discurso, que constrói, interpreta, avalia, compartilha ou rejeita significações.

O exílio do sujeito da enunciação para o campo do silêncio resulta numa posição de *pathos* que, na prática, implica aderir para si, do lugar de enunciatário, os valores do Outro enunciador (que no caso também é destinador). Logo, a eficácia discursiva, que está encarnada no dizer do Outro, depende diretamente da adesão do enunciatário ao discurso do Outro enunciador. O enunciatário não adere ao discurso apenas porque ele é apresentado como um conjunto de ideias que expressam seus possíveis interesses, mas, sim, porque se identifica com um dado sujeito da enunciação.

Vejamos um exemplo mais prático numa das canções compostas em nossa oficina de canção (faixa 6 do CD anexo). Diz o enunciador:

> Minha cabeça está longe / Pensando no amor do meu trabalho
> O amor nos filhos / O amor pela música deixa feliz
> Felicidade / Se eu tivesse dinheiro eu pagaria muito por esse amor
> Gente apostando neste amor / O amor de Deus é infinito
> O que esperam do senhor, renovarão suas forças / como águias subirão / Pelo seu amor enviou o seu filho
> O amor é mulher / doar a sua vida, é sacrifício

A letra começa dizendo "minha cabeça está longe", o que marca a presença do enunciador que fala em primeira pessoa. A continuação da frase revela uma estranha formação enunciativa: "pensando no amor do meu trabalho". Temos aqui uma questão importante a ser discutida: o problema do genitivo. Essa frase poderia muito bem ser dita de outro modo – "pensando no amor **pelo** meu trabalho" –, mas o enunciado oferecido por uma voz da oficina foi justamente este: "pensando no amor **do** meu trabalho". Caberia, portanto, a pergunta: se o enunciador aqui pensa "no amor que tem pelo seu trabalho" (genitivo objetivo) ou se sua reflexão é sobre o amor que o próprio trabalho experimenta (genitivo subjetivo).

Ao tomarmos como referência o genitivo subjetivo, ficamos diante desta curiosa ideia de que "trabalho" poderia ser nesse texto cancional uma espécie de sujeito desejante. Christian Dunker (2017) refere que, ao estudar a função do genitivo nos seminários XVIII e

XIX, Lacan reconhece que há nela um equivalente da função fálica. A partir da leitura de Frege, Christian nos lembra que, ao traduzirmos para a língua a função fálica, encontramos seu equivalente gramatical exatamente no genitivo.

Se o trabalho ama alguém e se a condição de *pathos* corresponde a um certo grau de assujeitamento, temos aqui um exemplo de como o trabalho, ao alienar o enunciador, torna-se ele próprio destinador. O "amor do meu trabalho" aponta para essa presença do *discurso do amo*; esse tipo de discurso que aliena o agente ao outro (leia-se agente = trabalho / outro = sujeito enunciador), guardando em sua estrutura um pedido de dominação: "me ser, me seja[125]".

Mais à frente, a questão do genitivo retorna na frase "o amor de deus é infinito". Aqui, claramente quem ama é deus e, portanto, é ao sujeito enunciador que falta o amor[126]. Tal falta será reforçada na canção através da expansão do campo de tessitura no salto intervalar de doze semitons que corta a palavra "amor" (a-mor). A mesma distância encontramos no começo, quanto um salto intervalar de doze semitons corta a palavra "pensando". A partir da semiótica da canção, observamos que, quanto maior o salto, maior a falta sentida pelo enunciador.

Também mais à frente nota-se na frase "o que esperam do senhor" a presença de uma debreagem enunciva que faz referência a actantes da narrativa que não se identificam com o enunciador. Fala-se, portanto, de um "eles" que estão em estado de espera, aguardando algo do senhor. Serão estes mesmos "eles" que, ao final da canção, renovarão suas forças e subirão aos céus.

Afinal, o que podemos concluir desta pequena análise? Podemos concluir que um discurso não é apenas um conteúdo, mas também um modo de dizer capaz de construir vários sujeitos da enunciação. Em outras palavras, ao construir um enunciador, o discurso também constrói seu correlato, o enunciatário, que pode em determinados momentos trocar de posição. O fato dos papéis actanciais de destinador e destinatário serem cumpridos pelo enunciador e pelo enunciatário[127] faz com que a intervenção de um Destinador (tomado por

---

[125] Aqui fazemos alusão ao que Lacan diz acerca do discurso do mestre: "*discours du maître qui ici peut aussi bien s'écrire « m'être » - ce qui met, ce qui met l'accent sur le verbe être*" ("discurso do mestre que aqui também pode se escrever 'me ser' – o que coloca o acento sobre o verbo ser" [LACAN, 1972-73/STAFERLA, p. 35]).

[126] Falta que será reforçada pela expansão do campo de tessitura no salto intervalar de doze semitons que corta a palavra amor (a-mor). A mesma distância encontramos no começo, quanto um salto intervalar de doze semitons corta a palavra "pensando". Na semiótica da canção, quanto maior o salto, maior a falta sentida pelo enunciador.

[127] Vale ressaltar que a relação entre tais papéis nos parece funcionar nos moldes da torção moebiana.

nós como Outro) conduza o destinatário a uma posição de não-liberdade associada a um não-poder-fazer (impotência).

Sob forma de manipulação, o Outro no lugar de enunciador transforma a competência do sujeito no lugar de enunciatário, colocando-o em posição de impotência. Essa manipulação só é bem sucedida se o sistema de valores do manipulador (o Outro) for compartilhado pelo manipulado (sujeito). Para que o sujeito escape de tal manipulação é necessário, além de se recusar a participar do jogo, também constituir a proposição de outro sistema de valores. Isso será fundamental no caso do tratamento do trauma, pois somente na recusa desse contrato fiduciário com o Outro o sujeito poderá ex-istir. É o caso da gagueira-sofrimento: ao recusar tal contrato com o Outro, o sujeito pode gaguejar normalmente e, consequentemente, adquirir a competência de saber falar.

O que observamos no texto da canção "O amor é mulher" é justamente o contrário. O personagem que canta parece ter sido deportado para o campo do "sentido": "o amor pela música deixa feliz"; "o amor de Deus é infinito"; "o amor é mulher"; "o amor é doar a sua vida"; "o amor é sacrifício". Todos esses enunciados totalizantes parecem personificar a enunciação de um Outro que diz "tu és". Condenando o sujeito a ser um puro objeto despojado de alteridade, o contrato fiduciário[128] imposto pelo Outro nos deixa diante de seu fazer persuasivo que pede adesão do sujeito enunciatário a esse contrato.

Reforçamos a importância desse ponto de adesão do destinatário. Encarnado pela figura do enunciatário, ele "compra" de algum modo o dizer do Outro, levando para si o efeito de constrangimento e inadequação produzido como efeito de verdade de um discurso específico. Essa verdade é efeito de um discurso manipulador (em termos semióticos) que produz no destinatário um juízo epistêmico condizente com o dizer do Outro que, na canção acima, se materializa sob a forma de um juízo epistêmico. Se tomarmos o conceito de episteme como a "atitude que uma comunidade sócio-cultural adota em relação a seus próprios signos" (GREIMAS&COURTÉS, 2008, p.129), podemos pensar que as hipóteses "o amor é mulher", "mulher é sacrífico", etc., se formam num horizonte cognitivo e fiduciário que engloba e dirige o universo do "saber" e do "crer" relativos a nossa época. E aqui um comentário sobre o discurso de nossa época se faz necessário.

Lacan (1969-1970/1992) refere que o discurso do amo, o discurso do mestre, passa por uma modificação, produzindo uma nova modalidade de dominação que incita a satisfação

[128] A palavra fiduciário recupera o sentido daquilo cujo valor depende somente da confiança a ele dispensada, tal como no caso do papel-moeda. Não há nada na "cédula em si" que nos permita lhe dar um valor. Trata-se, na verdade, não apenas de uma convenção, mas de um crer verdadeiro que o destinatário atribuiu ao estatuto

direta das aspirações e das demandas do indivíduo. Ao discurso desse novo amo moderno, Lacan dá o nome de *discurso capitalista.* É esse tipo de discurso que serve como solo fértil para epistemes do tipo desta apresentada na canção: "o trabalho ama o trabalhador" – versão *plus* do *Arbeit macht frei*[129].

Se há algo do discurso capitalista que traumatiza é, justamente, o fato de que tal discurso instrumentaliza a violência do discurso do mestre/amo. Até o presente momento, tal violência está sendo colocada por nós como a violência do "você é apenas isso" ou do "tu és". A urgência por trabalho e por moradia observada na clínica com imigrantes refugiados nos parece – muito mais do que a emergência de encontrar um sustento ou um lar – um efeito desse discurso que produz um sujeito em dívida para com o sistema. O imperativo de pagar essa dívida parece ser aquilo que reduz o imigrante refugiado a um corpo que é convocado (e não invocado) a fazer a roda continuar a girar. A inacessibilidade dessa verdade traumática revela que aquilo que o dizer inscreve como "verdade" na canção também o inscreve como um excesso a ser verificado.

Nesses termos, o contrato fiduciário será considerado, no fundo, um contrato de veridicção, ou seja, aquele que determina o estatuto veridictório do discurso. Segundo Barros (2002, p. 93-94), a verdade ou a falsidade dependem do tipo de discurso, da cultura e da sociedade em que está inserido:

> As duas conclusões possíveis são, em primeiro lugar, que o enunciador propõe um contrato, que estipula como o enunciatário deve interpretar a verdade do discurso; em segundo lugar, que o reconhecimento do dizer-verdadeiro liga-se a uma série de contratos de veridicção anteriores, próprios de uma cultura, de uma formação ideológica e da concepção, por exemplo, dentro de um sistema de valores, de discurso e de seus tipos.

Barros revela que o contrato de veridicção estabelece os parâmetros a partir dos quais o enunciatário pode reconhecer as marcas da veridicção que permeiam o discurso. Determinam-se através de tais parâmetros as condições para o discurso ser interpretado como verdadeiro, falso, mentiroso ou secreto. Tal interpretação depende da aceitação do contrato fiduciário e da persuasão do enunciador que faz com que o enunciatário encontre marcas de veridicção em seu discurso.

A fórmula da adesão do enunciatário ao discurso do enunciador poderia ser escrita como um Outro não barrado. Trata-se da crença do sujeito num discurso que vem do Outro;

---

[129] "O trabalho liberta". Conhecida expressão colocada nas entradas de vários campos de extermínio do regime nazista na Segunda Guerra Mundial.

crença esta que corrobora e, ao mesmo tempo, dá consistência ao discurso do Outro que constrói sua própria verdade. Este "dizer-verdadeiro" do Outro não tem nenhuma relação com uma adequação ao referente. Em outras palavras, o enunciador não produz discursos verdadeiros ou falsos, mas constrói discursos que criam efeitos de sentido de verdade ou de falsidade, que **parecem verdadeiros**. Aqui o **parecer verdadeiro** é interpretado como **ser verdadeiro***,* a partir do contrato de veridicção assumido.

Se o contrato de veridicção coloca do lado do enunciador o fazer-crer da persuasão, é do lado do enunciatário que se firma a função do fazer interpretativo. Essa função consiste na convocação, das modalidades necessárias à aceitação das propostas-contratuais que ele recebe. Isso quer dizer que, na medida em que o enunciado se apresenta como manifestação, o fazer interpretativo do enunciatário consiste em conceder a tal manifestação o estatuto de ser ou não-ser, avaliando as marcas de veridicção espalhadas no discurso. Será a partir de tais marcas que o sujeito formulará um juízo epistêmico que poderá ser constituído por um Outro que deixa de fazer crer ou fazer. Em outras palavras, um Outro barrado.

Há diversas atitudes epistêmicas coletivas, culturalmente relativizadas, concernentes à interpretação veridictória dos discursos-signos. É assim que, segundo Greimas e Courtés (2008), a reificação do significado se apresenta como meio para valorizar um dizer-verdadeiro do discurso, tal como no discurso jurídico que, ao constituir o referente como interno, produz a impressão de que as normas jurídicas são fundamentadas numa "realidade".

A canção "o amor é mulher" foi construída por enunciados sustentados pelas vozes de:

> — uma mãe que deixara sua filha em casa para ir ao CRAI no intuito de resolver questões referentes aos seus documentos de imigração;
> — um homem declaradamente religioso que a todo tempo tentava nos pregar a palavra de deus;
> — um músico que, obrigado a trabalhar de repositor de mercado para se sustentar, se vê fadado a exercer sua arte nos intervalos de um trabalho que o ama e não o contrário.

O sacrifício de ser mãe e mulher, o amor infinito por deus, e o trabalho que ama o trabalhador parecem situações nas quais o sujeito se vê capturado pelas conotações veridictórias produzidas por essa instância destinadora – o Outro. Conotação é a relação entre um ou mais termos, no qual um termo sugere o outro. Trata-se, em outras palavras, de uma propriedade por meio da qual um nome designa uma série de atributos implícitos em seu significado, para além do vínculo direto e imediato que mantém com os objetos da realidade.

Isso nos leva ao fato de que a verdade não pode ser considerada representação de uma verdade que lhe é exterior. Eis o problema da coincidência entre saber e verdade que

surgirá como efeito do encontro com um acontecimento violento – problema muito bem diagnosticado por Miriam Debieux Rosa (2016). Se para ser dita e assumida, a verdade precisa se deslocar às instâncias do enunciador e do enunciatário, o saber diz respeito à habilidade ler tais marcas de verificação:

> Não mais se imagina que o enunciador produza discursos verdadeiros, mas discursos que produzem um efeito de sentido "verdade": deste ponto de vista, a produção da verdade corresponde ao exercício de um fazer cognitivo particular, de um fazer parecer verdadeiro que se pode chamar, sem nenhuma nuance pejorativa, de fazer persuasivo. (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 531)

Realinhar a distância entre saber e verdade no tratamento do trauma implica romper o contrato fiduciário violento estabelecido entre enunciador (Outro) e enunciatário (Sujeito), permitindo que o sujeito reconquiste o lugar de sujeito da enunciação. Na prática, isso implica a retirada do sujeito de um tipo silenciamento que frequentemente encontramos na clínica do traumático. Aliás, partimos exatamente desse fenômeno para a compreensão dessa clínica, bem como para o modo como sustentamos nossa prática de intervenção que sugere o uso da experiência musical no tratamento de sujeitos marcados pelo silenciamento que, veremos, terá origem na fixação do instante traumático.

6.4 A clínica do traumático

Definimos a clínica do traumático como o tratamento de sujeitos marcados pelo silenciamento oriundo da fixação no instante traumático promovido pelo traumatismo de um acontecimento violento. A fixação nesse instante traumático promove essa resposta subjetiva específica: *o silenciamento,* a mordaça da palavra. Rosa (2002) refere que essa suspensão temporária, às vezes da vida inteira – mas temporária e não estrutural –, torna-se um modo de resguardo do sujeito ante a posição de resto na estrutura social. Uma proteção necessária para a sobrevivência psíquica. Uma espera. Uma esperança.

A própria sintomatologia descrita no DSM acerca da controversa síndrome pós-traumática[130] traz tanto essa dimensão de silenciamento quanto a dimensão de um certo esvaziamento do indivíduo. Nesse manual de doenças, a síndrome engloba três categorias de sintomas: 1) as revivescências; 2) as estratégias de evitação e entorpecimento da reatividade

[130] Controversa na medida em que o estabelecimento de tais diagnósticos reiteram posições políticas-ideológicas de países que não cessam de produzir guerras. Para mais sobre este assunto, ver o trabalho de Ana Gebrim (2018).

geral; 3) os sintomas persistentes tais como dificuldade em adormecer, irritabilidade e hiper-vigilância, pesadelos, conversões pós-traumáticas e dissociação. Nota-se, portanto, que as áreas afetadas no sujeito prejudicam o seu contato com os outros, produzindo dificuldades para as formas de tratamento que tomam o sujeito pela palavra.

Os trabalhos em torno da chamada clínica do traumático (BERTA, 2012; CARIGNATO, 2002; ROSA, 2009; 2012; 2016; GEBRIM, 2012; 2018; MARTINS, 2014), bem como as reflexões acerca da dimensão sociopolítica do sofrimento (ROSA, 2016), revelam que os efeitos destrutivos de uma situação traumática se dá no campo discursivo justamente por causa dos efeitos de seu impacto no sujeito. O que tais autores demonstram é que, se por um lado a indiferença ou o não reconhecimento se inscreve no campo das patologias do social (relacionando-se com a incidência do "desamparo discursivo[131]"), por outro mostram que o trauma opera no campo da linguagem e da fala.

Devido à complexidade desse tipo de tratamento, fazem-se necessários modelos de intervenções clínicas não convencionais que possibilitem a criação de condições de alterações do campo simbólico-subjetivo, social e político do sujeito acometido pelo trauma (ROSA, 2012). Algo totalmente diferente daquilo que propõem os protocolos de tratamentos pensados a partir da emergência da categoria de transtorno do estresse pós-traumático. Segundo Knobloch (2015), nessa categoria o traumatismo psíquico passa a ser entendido como um fato cuja verdade é externa ao campo da clínica. Tomado como reação normal a um evento anormal, o traumatismo é utilizado para embasar uma nova forma de "patologia normal", atualmente identificada diretamente com a condição do migrante: "isto se dá a partir da lógica que reduz a pluralidade de experiências culturais a um modelo único de interpretação biomédico: o de um estresse pós-trauma (KNOBLOCH, 2015, p. 171).

Na contramão de tais modelos de interpretação, a expressão clínica do traumático foi tomada como conceito-prático por uma equipe[132] de psicanalistas que atendem migrantes e imigrantes moradores de uma casa de acolhimento em São Paulo, Brasil. A partir desses atendimentos foi possível constatar que o trauma vivido pelo sujeito – seja por um acontecimento histórico, concreto, seja pelo próprio deslocamento/ desenraizamento – se constitui como um instante no qual o sujeito se vê fixado.

---

[131] Segundo Pujó (2000), desamparo discursivo é a fragilização das estruturas discursivas que suportam o vínculo social naquilo que rege a circulação dos valores, ideais, tradições de uma cultura e resguardam o sujeito do real.

[132] Equipe que passou a se chamar "Veredas: psicanálise e imigração". Foi fundada por Miriam Debieux Rosa e Taeco Toma Carignato.

O trabalho que realizamos com sujeitos forçados aos deslocamentos migratórios nos mostra que, isolados em seu próprio silêncio, os imigrantes encenam algo comum a todos os seres humanos: o fato de que todos somos sujeitos exilados, desenraizados de nós mesmos, constituídos pelo desconhecimento enigmático da dimensão inconsciente de nossas vidas[133]. Tal silêncio estrutural – que segundo Alain Didier-Weill (2012) reina no mundo do imundo localizado no avesso do simbólico – é revivido sob a forma de um silenciamento traumático.

Produto da violação do espaço entre enunciado e enunciação, o silenciamento traumático é a expressão da sideração fascinante do sujeito em torno da violência de um acontecimento que reedita a posição do sujeito frente ao supereu – este representante imediato do Outro:

> O supereu é, a um só tempo, a lei e a sua destruição. Nisso, ele e a palavra mesma, o comando da lei, na medida em que dela não resta mais do que a raiz. A lei se reduz inteiramente a alguma coisa que não se pode nem mesmo exprimir, como o *Tu deves,* que é uma palavra privada de todos os seus sentidos. É nesse sentido que o supereu acaba por se identificar àquilo que há somente de mais devastador, de mais fascinante, nas experiências primitivas do sujeito. Acaba por se identificar ao que chamo *figura feroz,* às figuras que podemos ligar aos traumatismos primitivos, sejam eles quais forem, que a criança sofreu (LACAN, 1953-1954/1986, p.123).

Vimos anteriormente que Didier-Weill (1997) sugere a existência de três reais: o caos, as trevas e o abismo. Cada um desses reais está associado a um tipo de silêncio. No caos reina o silêncio da noite, aquele que não cessa de não silenciar – real do qual surge algum simbólico *ex-nihilo* (*fiat lux*). No real das trevas encontramos o silêncio que cessa de silenciar, aquele que não deixa de presumir a esperança de uma palavra possível (real nomeável). Por último, temos o real do abismo, cujo silêncio não cessa de silenciar (real inominável).

Didier-Weill (1998, p. 14) refere que a complexidade da fronteira entre real e simbólico advém da relação dupla de descontinuidade e continuidade entre eles, na qual ambos agem um sobre o outro de forma dessimétrica. Introduzindo a descontinuidade com o simbólico através da *werfen*, o real tende a corromper os limites simbólicos: quando cessa de ser proibido pelo tabu, o contato com o simbólico cria condições de uma continuidade monstruosa entre real e simbólico. Tal continuidade é o que faz a forma simbólica ser

---

[133] Vale lembrar que a questão traumática, nesses casos, não está em absoluto no ato de imigrar (NOGUEIRA e ROSA, 2017). Pelo contrário, nós caracterizamos os processos de imigração como um movimento de busca da diversidade, de tornar-se outro (lembrando Lacan [1973-1974/STAFERLA] que diz que "os não tolos erram"). O próprio Freud, no texto "Moisés e o monoteísmo" de 1939, defende as vicissitudes da errância e do nomadismo do desejo, mostrando que a sua precedência sobre a sedentarização marca o povo judeu.

invadida por um silêncio que Didier-Weill chama de monstro. Eis o silêncio provocado pelo traumatismo de um acontecimento violento.

6.5. O silêncio do monstro e os efeitos do trauma

O monstro é o guardião do abismo. Diante do silêncio do monstro, o sujeito não dispõe mais da palavra, de modo a poder se manifestar somente através do único ato vocal que permanece à sua disposição, a saber, o grito:

> O grito é, de fato, essa mais simples vibração sonora que tenta não romper o silêncio, mas precisamente fazer com que este seja ouvido; ele é aquilo através de que se ouve que é o silêncio que grita de dor. Essa dor de não poder sair de si mesmo não será o efeito da parte do significante que, permanecendo inexoravelmente no sofrimento, **condena a parte maldita do sujeito ao exílio** num lugar absolutamente inóspito à fala? Silêncio tão absoluto que, desse lugar, o sujeito não dispõe nem mesmo do poder de pedir socorro. (DIDIER-WEILL, 1997a, p. 58, grifo nosso)

Temos aqui duas importantes afirmações para nosso trabalho. A primeira diz respeito ao grito como único ato vocal possível diante do silenciamento traumático. Nossa aposta na canção como instrumento na clínica do traumático corresponde, justamente, ao fato de que nessa modalidade musical o grito parece se apresentar de forma transformada, sublimada, sob uma forma de expressão específica: o alongamento das vogais que na semiótica da canção de Luiz Tatit é chamado de procedimento de passionalização.

Nesse sentido, nossa "oficina de canção de si" visa dar uma forma de expressão a esse grito. Nossa hipótese aqui é que a forma de expressão desse grito é explicitada nas canções através das durações silábicas sustentadas nas vogais – durações distribuídas segundo uma forma de articulação intrínseca à própria linguagem musical. Veremos logo mais que tal constatação se articula com a dramaturgia da tragédia grega, bem como a forma como os autores da época exploravam a musicalidade do texto. O estudo da dramaturgia musical da tragédia grega nos levará à conclusão de que, no que diz respeito à forma do conteúdo, a canção carrega nesse grito sublimado a potência de uma voz enlutada. Será essa voz enlutada que nos levará à segunda importante afirmação citada acima.

A parte maldita do sujeito que está condenada ao exílio – esse lugar completamente inóspito à fala – remete à existência de um ponto de forclusão originário no vivente onde não houve criação de representação inconsciente (DIDIER-WEILL, 1997a, p. 59). A voz enlutada diz respeito a esse lugar para sempre perdido guardado (*garder*) pela presença do monstro.

Segundo Alain Didier-Weill, esse lugar de exílio e de silêncio absoluto é chamado em Freud de "percepção interna" – um pedaço de real que o sujeito acessa sem a mediação do significante. Quando tais terras inóspitas são visitadas ou tocadas, vemos o real dessa percepção interna retornar e gerar um tipo de horror que nos remete a todas as proibições existentes induzidas tanto pelo interdito quanto pelo tabu.

Se o interdito faz com que a palavra se torne palavra do sujeito, ele só o faz porque em seu ato institui-se uma espécie de pacto ético em relação à palavra dada pelo Outro. Nesse lugar de exílio guardado pelo monstro não há pacto. Será justamente por isso que, na ocasião da eclosão de um acontecimento violento – sobretudo quando tal violência é perpetrada por um outro semelhante –, o horror despertado testemunhará o fato de que há lugares no sujeito em que não opera a lei da palavra; lei que ordena o mundo estruturado pelo interdito simbólico protetor.

Quando a proteção do interdito simbólico falha, uma última barreira contra o real é erguida através do tabu. Contudo, diz Didier-Weill (1997a, p. 60), o tabu só se manifesta após a infração, diferentemente do interdito que vem antes, e advém como uma espécie de vingança que geralmente leva à morte:

> Na ausência de interdito, se há contato entre o sujeito e o real, uma operação complexa se produz, pela qual revela-se que o real, enquanto forcluído do simbólico, se especifica no próprio fato de não conhecer a significação do limite humano outorgado pela lei, de não ser limitado por essa lei. Se a confusão dos limites que é mostrada pelo monstro, na medida em que sua monstruosidade é "monstração" de uma imissão do informe na forma humana, se tal confusão é tão ameaçadora para o sujeito é que ela lembra que há no limite humano uma porosidade essencial, uma deficiência através da qual, à descontinuidade instaurada pela lei simbólica, pode se substituir uma continuidade e que, por essa via, o inumano pode se apoderar do que nele é humano (DIDIER-WEILL, 1997, p. 60).

A discussão sobre o modo como o inumano se apodera do que no sujeito é humano nos remete ao paradigma literário dos zumbis. O psicanalista Christian Dunker (2012) tomará o zumbi como paradigma da forma de vida daqueles que vivenciaram a brutalidade do choque e o inominável da experiência de guerra – experiência que lesa narrativamente suas vítimas. Relembrando o diagnóstico benjaminiano, Dunker aponta para o fato de que, ao corromper os limites simbólicos, o real se apresenta como mal-estar, como impossibilidade de dizer ou de narrar. Nesse sentido, o psicanalista lembra que os zumbis são seres funcionais que repetem automaticamente uma ação, sendo incapazes de reconstruir a história da tragédia que sobre eles se abateu. Por terem perdido a alma, seu sofrimento se manifesta através de mutismos

seletivos, fenômenos psicossomáticos e alexetimias (dificuldade de perceber sentimentos e nomeá-los).

Se há a possibilidade de traçarmos algum paralelo entre tais figuras fantásticas e a forma de vida daqueles que vivenciaram a brutalidade da experiência de violência humana, esse paralelo estaria no fato de que há nesses corpos que vagueiam a expressão da fronteira humana que, na luta para resistir, frequentemente sucumbem à monstruosidade do silêncio.

A condição de vida nua desse sujeito tomado pela monstruosidade do silêncio, fruto da violência do encontro com o traumático, é representada pela figura do direito romano chamada *Homo Sacer* – figura tão bem discutida por Agambem (2002) em *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua*. Segundo o filósofo, *Homo Sacer* é uma expressão que designa aquele que foi julgado e condenado por um delito e que, devido a essa condenação, encontra-se numa situação peculiar: ao mesmo tempo em que não podia ser sacrificado, quem o matasse não seria condenado por homicídio. O despojamento de direitos e prerrogativas parece-nos já um efeito colateral da ruptura do pacto ético que nos funda como sujeitos de palavra – pacto destruído na ocasião do encontro com a violência de determinado acontecimento perpetrado por um outro humano.

A experiência clínica com sujeitos que, em situações de violência ou de grande impacto, sobreviveram à própria morte, nos mostra que o silêncio monstruoso é engendrado no sujeito através de uma fixação no instante traumático. Tal instante é engendrado não só pela força do impacto, mas sobretudo pela surpresa – forma pela qual o acontecimento violento rompe a continuidade temporal da experiência.

As variações subjetivas mobilizadas no campo da surpresa revelam que a experiência traumática perturba não somente o campo do sentido, mas sobretudo o campo temporal. Tatit, lendo Paul Valéry, define a surpresa como "aquilo que já é para o objeto, mas ainda não é para o sujeito[134]" (TATIT, 1997, p. 54). Ou seja, o adiantamento de um inesperado que lança o sujeito a um estado de concessão perpétua que inviabiliza tanto o lembrar quanto o falar. Observa-se aqui a imersão em um estado de silêncio que, no entanto, é incapaz de colapsar o que poderia ou deveria ser lembrado, deslocando o sujeito da experiência traumática para o limbo atemporal do instante.

Ao colocarmos uma lupa sobre o instante traumático, observamos que ele é marcado por uma repetição perpétua. Trata-se de um paradoxo provocado por um excesso extremo de

[134] Em contrapartida, a espera se define como "o que não é ainda para o objeto, mas já é para o sujeito" (TATIT, 1997, p. 54).

tensão. Aprendemos com Freud que esse excesso produz formas de repetição. Quantas vezes não presenciamos nas análises que conduzimos a reiteração incessante de um tema que, além de ter função de elaboração (recordar, repetir e elaborar), também cumpre a função de escoar a tensão acumulada pelo impacto de determinado estímulo perceptivo (fonte de excitação). Tal constatação recupera a ideia de Zilberberg (2011) de que a repetição é a confirmação do esperado.

Nesses casos, a repetição parece surgir como uma forma de proteção contra a subtaneidade desta "alguma coisa a advir". A estrutura semiótica que na canção viabilizará a repetição nos termos descritos acima é: a tematização (repetições locais) e o desdobramento (repetições de ordem mais global ao longo da canção). Observa-se que essa dinâmica de tematizações e desdobramentos na canção articula o mesmo tipo de progresso presente na ideia freudiana de que a repetição visa a descarga de excitação, ou seja, escoamento e alívio da tensão. Se, para Freud, o princípio de prazer é uma tendência que opera para reduzir as excitações no aparelho psíquico, a compulsão à repetição serve para dominar retroativamente as excitações que, na ocasião de um trauma psíquico, fizeram efração no aparelho:

> Quaisquer excitações provindas de fora que sejam suficientemente poderosas para atravessar o escudo protetor. Parece-me que o conceito de trauma implica necessariamente uma conexão desse tipo com uma ruptura numa barreira sob outros aspectos eficazes contra os estímulos. Um acontecimento como um trauma externo está destinado a provocar um distúrbio em grande escala no funcionamento do organismo e a colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis. (FREUD, 1920/1976, p. 45)

Tatit mostra que a repetição, sobretudo na canção, cria um efeito de parada na progressão textual. A permanência nesse estado seria a continuação da parada (TATIT, 2002, 2007). A entrada de algo novo transforma o sentido da repetição, que passa a ser a preparação para a mudança, o caminho sem surpresas para uma virada de impacto, ou seja, a calma que antecede a tempestade.

Lemos (2015) refere que, se com a repetição não resolvida estamos no máximo da espera e esta só se resolve *a posteriori*, há relação entre ritmo e globalidade de um texto (no nosso caso, da canção). O ritmo, segundo a autora, não é mera intermitência, pois esta opera num âmbito local. Para que a repetição seja apreendida como um ritmo, é preciso compreender o conjunto das repetições tomado globalmente, ou seja, é necessário recortar o todo no qual opera a repetição:

> Nossa discussão é, nesses termos, eminentemente tensiva, uma vez que estamos preocupados em estabelecer o liame entre a falta e a surpresa. A lógica da construção repetitiva é concessiva e portanto tônica: espera-se que tudo continue o mesmo, mas não continua e exatamente por isso entendemos que o mesmo era, na verdade, a preparação para o diferente. (LEMOS, 2015, p. 136)

A repetição que se apresenta como manifestação da trama tensiva de um texto nega, portanto, o progresso discursivo, e clama por uma retomada de direção. Produzindo uma estagnação, aponta para o fato de que não há nem mudança e nem transformação no texto, mas apenas grandes ciclos que apontam uma expectativa de retomada de percursos.

A ideia de apostarmos no projeto narrativo da letra e da melodia na canção, tomados como formas de dar sentido ao tempo, pode permitir ao sujeito acometido pelo trauma redimensionar a intensidade do vivido, promovendo a dessemantização de determinados eventos de sua vida, bem como a ressemantização de outros. Não se trata de algo milagroso. Se o instante pode ser concebido como a diminuição extrema entre a distância e a duração (são coordenadas espaciais e temporais que aqui estão em jogo), um de nosso objetivos com a oficina é o de aumentar o espaço entre tais dimensões. Mesmo que somente durante a sessão, a experiência de recuperação de um tempo não inscrito no tempo do instante oferece ao sujeito um mínimo espaço para experimentar outros modos de tempo.

Segundo Octavio Paz (2012), a noção de impacto está, normalmente, associada ao inusitado. Se a experiência humana é caracterizada por um ritmo, quando esse ritmo é interrompido, temos um choque, um rompimento. Se esse choque continua, esperamos alguma coisa que não sabemos nomear muito bem o quê. Essa coisa que não sabemos nomear, muito mais relacionada com aquilo que em nós é inominável do que algo propriamente desconhecido,

> traz consigo um valor de precipitação que retira o sujeito de seu próprio fluxo constante de vida e o faz, a contragosto, saltar etapas. A perda de segmentos temporais subjetivos, cujo encadeamento garante a consciência do ser no mundo, produz nesse sujeito lacunas de intensidade que precisam ser preenchidas. (TATIT, 2010, p. 81)

6.6. A Experiência Traumática em Freud

É em *Moisés e o Monoteísmo* – trabalho que marca os anos de maturidade de sua obra – que Freud (1939/1996 [1934-1938)], p. 87) nos oferece uma denominação definitiva de trauma:

> Denominamos *traumas* aquelas impressões, cedo experimentadas e mais tarde esquecidas, a que concedemos tão grande importância na etiologia das neuroses. (...) Quanto a isso, porém, dois pontos devem ser enfatizados. Em primeiro lugar, a gênese de uma neurose invariavelmente remonta a impressões muito primitivas da infância. Em segundo, é verdade que existem casos que se distinguem como "traumáticos" porque seus efeitos remontam inequivocamente a uma ou mais impressões poderosas nessas épocas primitivas - impressões que escaparam de ser lidadas normalmente, de maneira que se fica inclinado a julgar que, se não tivessem ocorrido, tampouco a neurose teria surgido.

Segundo o pai da psicanálise, os traumas são ou experiências sobre o próprio corpo do indivíduo, ou percepções sensórias que, ligadas a algo visto e ouvido, produzem efeitos positivos e negativos no sujeito. Os primeiros tentam colocar o trauma em funcionamento mais uma vez, isto é, recordar a experiência esquecida tornando-a real através da repetição. Freud chama esses esforços de "fixações" no trauma e de "compulsão à repetição". Por outro lado, os efeitos negativos têm como objetivo fazer com que nada daquilo que foi esquecido no trauma seja recordado e repetido. São reações defensivas, cuja expressão principal constitui aquilo que é chamado de "evitações", que se podem intensificar em "inibições" e "fobias".

Ao recuperar a relação entre o conceito de sexualidade e o trauma, Žižek refere que sexualidade é o nome da passagem da contingência para necessidade:

> é por meio da integração num arcabouço preexistente de "realidade psíquica" que o acidente externo é "sexualizado". O mediador entre os dois é a fantasia: para me "excitar", o acidente externo, o puro choque, tem de tocar minha fantasia, meu arcabouço fantasmático preexistente, e repercutir nele. A fantasia estabelece a "sutura" [*soudure/Verloetung*] entre o exterior e o interior. " (ŽIŽEK, 2012, p 209)

Nesse sentido, é possível afirmar que em Freud os choques externos só poderiam ter impacto no psiquismo quando um trauma sexual repercute neles. Obviamente, entendemos o "sexual" aqui como um elemento que costura exterior e interior, fazendo com que aquilo que anteriormente era contingencial passe a ser necessário. Pestre & Benslama (2011) relatam que situações de barbárie – tais como a guerra ou as destruições em massa – estão inseridas na ordem dos acontecimentos com *potencialidade traumática.* Para os autores, nesses casos elementos exógenos incidem na singularidade de cada sujeito fazendo com que o sujeito seja ejetado do laço.

Nosso percurso pelos caminhos da lógica da alienação-separação nos leva à dedução de que é no interior da fantasia que a intromissão traumática encontra ressonância. Tal como afirma Žižek, antes de qualquer perda traumática empírica está a separação "transcendental" constitutiva da própria dimensão da subjetividade, em seus múltiplos disfarces, desde o trauma do nascimento até a castração simbólica.

Nessa direção, Ana Gebrim (2018) sublinha que é sobre a inferência de um acontecimento-extremo na subjetividade do sujeito que versa a investigação sobre o trauma. Para ela, trata-se da questão do choque da transversalidade entre a (H)istória com h maiúsculo (esse da grande história social da humanidade em seu tempo) e a (h)istória com h minúsculo, da pequena história singular de cada um, tecida na fantasia de seu romance familiar e comunitário. Assim, o traumático passa a ser compreendido não como o evento em si, mas por seus desdobramentos singulares no psiquismo do sujeito.

Vimos anteriormente que um acontecimento violento possui a capacidade de reeditar o absolutismo inicial do Outro, revelando os impasses que toda intersubjetividade comporta. Trata-se daquelas situações promovidas por um evento que deixa o sujeito sem recursos contra um Outro absoluto, cujo efeito é manifestado na forma de experiência de desamparo. Se a problematização do traumatismo enquanto acontecimento escancara a estrutura da divisão subjetiva humana, foi com o advento da Primeira Guerra Mundial que Freud pôde pensar o modo como esse absolutismo do Outro se articula à ação e ao perigo, dando origem à chamada "neurose traumática".

A iminência de uma situação devastadora como a guerra fará Freud atualizar sua teoria sobre o trauma, fazendo com que o fator acidental do acontecimento violento seja conjugado ao fator constitucional do traumático. Este último é para Freud (1892 /1996) o trauma sexual, já que constitui o tipo de impressão que o sistema nervoso tem dificuldade em abolir por meio do pensamento associativo ou da reação motora. Nesse momento anterior à guerra, a economia da "soma de excitação" surge como uma espécie de coluna central da teoria do aparelho psíquico para Freud. A hipótese da sedução inaugurada nessa época contém o germe da ideia de que as significações sexuais promovem não-reagibilidade (*Unreagierbarkeit*) dada a elevação dos níveis de soma de excitação que provocam. Freud e Breuer (1895/1996), ancorados nas reminiscências deixadas por essas não-inscrições, mostram nos *Estudos sobre a Histeria* que é no tempo do *nachträglich*[135] que se efetuará a reordenação dos três sistemas de escrita[136] das impressões recebidas pelo aparelho de memória[137].

Sandra Berta (2012, p. 67-68) observa que, nessa época, Freud nos transmite em diferentes graus sua pergunta sobre o trauma:

---

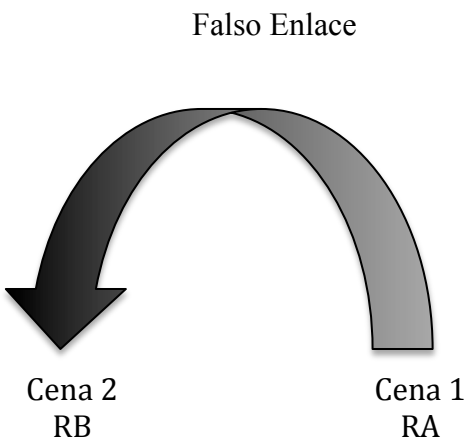
[135] Lembrando que é Lacan que faz do *nachträglich* um conceito freudiano.

[136] São eles: inscrição (*Niederschrift*), retranscrição (*Umschrift*) e reordenação (*Umordnung*)

[137] Observa-se neste ponto a passagem do aparelho neuronal para o aparelho de memória.

> 1. O que é uma representação? Responde: a soma de uma imagem mnêmica e um afeto, entendido como Qη[138]. 2. O que torna uma representação inadmissível, que a deixa fora do circuito das representações e, portanto, com um tipo particular de lembrança que se manifesta pela presença sintomática? Responde: o aumento dessa Qη, qual seja, o *quantum* energético e uma disposição à fixação. 3. Como se traduz em termos subjetivos? Responde: a partir dos sintomas que indicam que lá, em algum lugar, houve acontecimento desencadeador. 4. Quando isso aconteceu? Responde: antes da puberdade. Onde localizar a doença: no retorno do recalcado. Portanto, no fracasso da defesa, quando o afeto (Qη) encontra um escoamento.

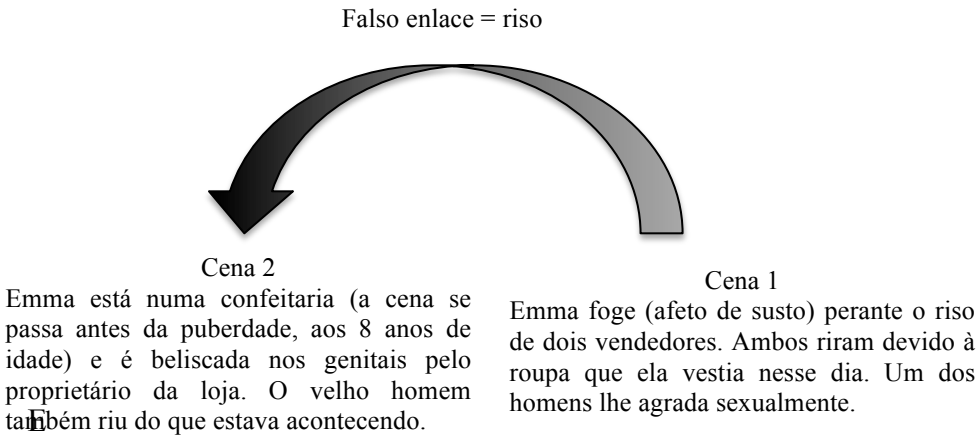
A divisão temporal proposta por Freud entre puberdade e um tempo anterior mostrava que o ganho de saber sobre o sexual, oriundo da passagem da puberdade, aumenta a revivescência da lembrança traumática, já que parte dessas impressões escapa ao saber ou a essas significações. Deduzimos daqui um primeiro modelo da teoria freudiana do trauma que Berta ilustra da seguinte maneira:



> Cena 1. Atual. Um acontecimento se registra como traumático. Um susto e uma representação (RA) absurda, inusitada. Latência (puberdade ou amnésia) anterior à Cena 1 e posterior à Cena 2.
> Cena 2. A primeira cena em termos cronológicos. Um acontecimento sexual se perde, porém deixa sua marca, a saber: uma representação (RB) e seu afeto à deriva (BERTA, 2012, p. 71).

Ao inserir nesse esquema o caso da paciente Emma, atendida por Freud, Sandra Berta (2012) conclui que nesse momento o traumático era a falta de transcrição e de tradução de uma impressão. O trauma, como testemunha de um exílio que a defesa promove e que o falso enlace vem denunciar, escreve-se a seguir, na Cena 1:

[138] Quantidade de excitação.



Emma sofre de um sintoma fóbico que a impede de entrar sozinha em lojas. Freud investiga os falsos enlaces – índices da defesa que teriam interrompido a transcrição e a tradução das cenas sexuais –, buscando estabelecer a conexão associativa entre as duas cenas, nas quais o riso faz o enlace. Em suma, fator econômico, sexualidade e temporalidade definem o trauma nesse momento.

Contudo, a guerra, que praticamente entra na casa de Freud[139], trará novidades para essa teoria. Como já dissemos, uma atualização se efetuará de modo a conjugar o fator acidental do acontecimento violento e o fator constitucional do traumático – que diz respeito aos excessos causados pelo sexual. A partir de 1920, Freud define como traumática toda situação externa que possua força suficiente para atravessar o escudo protetor que é o próprio aparelho psíquico.

Como consequência dessa atualização, temos não somente a revisão da teoria da angústia, que revela o desamparo psíquico promovido pelas exigências do Isso, mas também a teorização sobre os efeitos do desamparo material promovido por um acontecimento violento. O conceito de trauma vai então inaugurar a reflexão em torno da violação do espaço em que opera o campo da fala e da linguagem. Essa discussão – que começa em *Luto e Melancolia*, passa por *Além do princípio do prazer* e culmina nos textos *O Mal-estar na Civilização* e *Moisés e o Monoteísmo* – se dará em torno da experiência de perda.

Em uma bela leitura da letra freudiana, Jacques Derrida (2001) elucida que aquilo que foi perdido torna-se, frequentemente, o traço mais vivo da memória de alguém. Tais traços correspondem a uma espécie de arquivo pessoal que só subsiste enquanto saudade e esperança, devido à presença da pulsão de morte. Esta última – que para Derrida tem como

[139] Freud teve três filhos e um sobrinho na guerra. Seu filho Martin foi feito prisioneiro pelos italianos até o final do conflito, o que deixou a família Freud vários meses sem nenhuma notícia do jovem.

tarefa o apagamento dos rastros, das pistas e das pegadas – conduz ao emudecimento, ao desligamento e à repetição que encontramos nos sujeitos acometidos pelo trauma. Nas palavra de Endo (2013, p. 45-46):

> A repetição está longe dos trabalhos da memória, sendo mesmo o seu oposto, precisamente porque repetir é o que imanta o sujeito aquém de sua própria história e aquém do tempo vindouro. Ela é a incorporação de um tempo sem tempo e por isso destrói a possibilidade do arquivo. Ela o faz porque o arquivo é o que se guarda para o futuro, para a posteridade e, ao mesmo tempo, é a única resposta à pergunta sobre a verdade – ainda que essa resposta seja sempre imperfeita e lacunar.

Tal repetição diz respeito àquela que – como descreve cirurgicamente o psicanalista Paulo Endo – obtura a experiência temporal constituinte da memória. E como obturar essa experiência temporal constituinte da memória, pensada nos termos da ordem simbólica que aqui descrevemos, senão revelando a estrutura de *non-sense* que compõe a existência do vivente? Colocando entre parênteses a ficção que anima os corpos e reduzindo a experiência a uma série infinita de combinações que insistem em *ex-sistir*, a revelação da "vida como ela é" exposta na fratura causada por um acontecimento violento produz um ataque à memória de forma que:

> ela é transformada numa coisa suportada por uma série infinita de interjogos, repletos de falhas, claudicâncias, hiatos que promovem um entrechoque entre coisas pulsionais desligadas; nem lembradas, nem esquecidas e, portanto, em perpétua tensão cujo efeito é a paralisia e a repetição. (ENDO, 2013, p. 48)

A partir do exposto, resta-nos entender quais são as propriedades que um acontecimento precisa apresentar para que tenha essa capacidade de fixar o sujeito em perpétua paralisia e repetição. Buscaremos em Žižek uma interessante definição de acontecimento que nos permitirá definir o que estamos chamando de acontecimento, bem como compreender os efeitos que ele provoca no campo da linguagem do sujeito.

6.7. Coordenadas para a definição de um acontecimento violento

Žižek (2014) define acontecimento como algo traumático, perturbador, que parece suceder de repente e que interrompe o curso normal das coisas. Algo que surge aparentemente do nada, sem causas discerníveis, uma aparência que não tem como base nada sólido. É uma manifestação de uma estrutura circular na qual o efeito acontecimental determina retroativamente suas causas ou motivos:

> Imaginemos que estamos realizando uma viagem de metrô com muitas paradas e transbordos, e que cada parada representa uma presumida definição de acontecimento. A primeira parada será uma mudança ou desintegração do marco através do qual a realidade nos apresenta. A segunda, uma queda religiosa; a esta seguirá a ruptura da simetria; a iluminação budista; um encontro com a Verdade que faz em pedacinhos nossa vida cotidiana; a experiência do Eu como um sucesso puramente acontecimental; a imanência da ilusão à verdade que faz com que a mesma verdade seja acontecimental; um trauma que desestabiliza a ordem simbólica que habitamos; o surgimento de um novo significante mestre, um significante que estrutura todo um campo de significado; a experiência de um fluxo puro de (sem) sentido; uma ruptura política radical; e um acontecimento que se desrealiza. (ŽIŽEK, 2014, p. 19)

Constatamos, portanto, que em Žižek um acontecimento se define como um complexo de movimento circular composto por uma dimensão temporal (suceder de repente), uma dimensão espacial (interrompe o curso das coisas), uma dimensão modal (sem causas discerníveis) e uma dimensão imagético-visual (aparece do nada ou com uma aparência que não tem como base nada sólido). As coordenadas apresentadas pelo filósofo recuperam alguns elementos de nosso texto que compõem um quadro daquilo que podemos chamar de elementos mínimos para que um acontecimento se constitua como traumático.

Em primeiro plano temos a observação de que o acontecimento manifesta-se de maneira circular, estabelecendo um movimento marcado pela retroação do efeito do acontecimento, o qual determina a sua significação. Há aqui uma importante referência ao conceito de *nachträglich* – essa temporalidade que Freud pôde pensar a partir do trabalho com suas pacientes histéricas.

O termo está presente na obra de Freud desde as contribuições pré-psicanalíticas, em conexão direta com a questão do trauma e da sua eficácia póstuma. Segundo Bernard Chervet (2009 p. 1374-1375) o *nachträglich* é um termo corrente da língua alemã e seu *Nachträglichkeit* articula *nach* (après / depois) e *tragen* (portar, suportar). Seu significado semiótico é trazer para um depois (*porter vers un après*). O *keit* adiciona o gênero feminino. Estamos diante, portanto, da ideia do *a posteriori*, do *après-coup* que em Freud articula-se ao tempo de uma ação que só produz sentido num momento posterior.

Seguindo nossas reflexões em torno das coordenadas fornecidas por Žižek acerca do acontecimento, temos a dimensão temporal que para nós está associada à recepção de um instante. Faz-se necessário recuperar neste ponto a palavra alemã utilizada por Freud para descrever o instante traumático: *Prägung*. Traduzido como cunhagem ou impressão, o termo refere-se, segundo Garcia-Roza, a "permanência de algo que não foi inscrito no inconsciente,

mas que permaneceu como pura intensidade, memória de pura impressão e não o traço que a representa" (2000, v. 2, p. 55).

Para Lacan (1953-1954/1986), a *Prägung* está associada a experiências de impregnação imaginária, tais como aquelas descritas pela etologia sob o nome de *imprinting*. Pesquisas em torno desse fenômeno revelam, segundo Lacan, que há a prevalência de uma imagem nos mecanismos de emparelhamento nos animais que agitam os comportamentos da reprodução. Sob a forma de um fenótipo transitório modificado por um aspecto exterior, tais impregnações funcionam como "a embreagem mecânica do instinto sexual (...) essencialmente cristalizada numa relação de imagens, numa relação imaginária" (LACAN, 1953-1954/1986, p.144).

Na leitura lacaniana de Freud, a *Prägung* são impressões que não foram integradas ao sistema verbalizado do sujeito, não atingiram nem a verbalização, e nem mesmo a significação. Limitada ao domínio do imaginário, ela ressurge ao longo do progresso do sujeito num mundo simbólico cada vez mais organizado. Esse ressurgimento se dá, segundo o psicanalista francês, na temporalidade do *nachträglich,* do *a posteriori,* após um período no qual os eventos da vida de um sujeito são integrados em um campo de significações.

Nesse sentido, a *Prägung* está estreitamente ligada a outra coordenada da estrutura do acontecimento proposta por Žižek (2014), que é a dimensão imagético-visual. A combinação das duas coordenadas cadencia uma espécie de escotomização[140] da experiência que revela a importância do imaginário na estabilização de uma mínima noção de realidade. Tal como diz Lacan, o fato de um dado elemento do exterior poder ser absorvível pelo imaginário é o que faz o organismo subsistir numa espécie de seu duplo que é o *Umwelt.*

Safatle (2006) refere que o *Umwelt* é uma espécie de bolha que envolve cada espécie. Segundo o autor, uma das apropriações realizadas por Lacan em relação aos estudos de etologia animal sobre as impregnações imaginárias, é a de que o corpo é na verdade uma

[140] Tipo especial de perda da acuidade visual na qual ocorre uma espécie de "supressão" de algum elemento daquilo que está sendo visto. Um exemplo muito interessante de escotomização da experiência é observado na fotografia do filme *O filho de Saul (2015)*, na qual toda a perspectiva geral do campo de concentração é suprimida e substituída pela visão parcial da cena. Desse modo, o espectador acompanha através da perspectiva do personagem Saul, uma realidade dividida pelo horror de um cotidiano que confunde panos, esfregões e corpos de pessoas vistos de forma imprecisa, parcial. Recurso genial que contraria os filmes tradicionais que mostram o horror do nazismo na perspectiva do vazio de um campo aberto. Temos aqui uma substituição para o campo do olhar parcial de uma intimidade dilacerada.

relação com o próprio meio ambiente de cada espécie viva, determinando a configuração dos objetos presentes no mundo de cada espécie[141].

Por último, temos a dimensão modal e a dimensão espacial que também se articulam no acontecimento, pois nele o efeito que parece exceder suas causas é também o espaço que se abre pelo oco que separa um efeito de suas causas (ŽIŽEK, 2012). O que isso significa? Significa que o efeito que excede a causa se apresenta como um espaço marcado por uma posição de separação entre efeito e causa. Tal separação, aos moldes da causa eficiente aristotélica, promove a passagem do estado de potência ao ato, desencadeada por um intervalo de incubação retroativa. A causa, como causa eficiente, é o que, a partir da causa desencadeante (o acidente), continua (temporalidade e fixação) atuando no inconsciente. Dunker (2002, p. 449) afirma que "o trauma não se refere ao acidente, mas sim à fixação da libido", e que, portanto, a causa eficiente somente é possível se considerarmos qual é o status entre a lembrança e o evento.

O que podemos observar até aqui é que o trauma ocasionado por determinado acontecimento incide de forma brutal sobre a experiência espaço-temporal. Fratura-se a dimensão contínua do sentido de unidade do sujeito comprometendo significativamente a leitura da realidade e fazendo com que o passado retorne, de maneira perpétua, no presente:

> O traumatismo se impõe numa temporalidade de ruptura: o sujeito não tem nele a mínima parte, isso lhe cai em cima. É uma temporalidade de instante, mas de um instante que não se percebe facilmente, enquanto existem tantos instantes que se evaporam no esquecimento e a partir do qual se instala uma constância, como uma onda que se propaga, rebelde ao apagamento. De alguma forma, portanto, um instante que engendra algo, uma perpetuidade. (SOLER, 2004, p.55)

A ideia de um instante que engendra uma perpetuidade do tempo e do espaço é muito bem explicitada na experiência de uma das vozes que participaram de nossas oficinas de canção realizadas no CRAI. Figura excêntrica, muito falante, uma voz croata[142] de aproximadamente sessenta anos se aproxima do grupo e pede para segurar o violão. Após fazer semblante de que nunca pegou no instrumento, nos presenteia com uma música intrumental, sem voz. A partir daí começa a tentar dialogar com o grupo, porém era notável

---

[139] Tal constatação nasce de uma afirmação de Lacan, na qual diz que "no animal, conhecimento é cooptação, cooptação imaginária. A estruturação do mundo em forma de *Umwelt* se faz por projeção de um certo número de relações, de *Gestalten*, que o organizam e o especificam para cada animal" (LACAN, 1953-1954/1986, p.190).

[142] Interessante escrever voz croata, pois o participante aqui descrito é um senhor que está há muito tempo no Brasil e, portanto, fala plenamente o português. Contudo, veremos a seguir que toda a sua luta terá, de fato, o objetivo de fazer valer a sua voz croata.

sua grande dificuldade para compartilhar e coletivizar sua fala. Acaba por monopolizar o espaço de fala.

Começa perguntando se também éramos "gringos". Respondemos que não e remetemos a mesma pergunta a ele que nos responde em um português de nativo brasileiro:

> Agora eu sou apátrida. Eles não sabem o que eu sou. Por que eu sou da capital Zagrebe. Mas era Iugoslávia. Lá na Federal (Polícia Federal), agora eles manejaram os computadores e eu virei sérvio. Se eu for bósnio é só em Washington. E cônsul aqui na Travessa Santo Amaro. De preferência até logo. Ele não quer mais ser cônsul. De preferência em Brasília. Em Brasília eles querem que eu pague uma taxa de 170 para fazer uma pesquisa lá. E não necessariamente que eu nasci na Capital. Por exemplo, se você nascer nas Malvinas você não é argentino, você é inglês.

Discurso confuso, é verdade. Mas aos poucos, sua fala vai tomando forma. Relata que seu avô era Russo. Que viveu a infância em meio aos destroços da guerra e que a casa do avô tinha uma bomba não detonada pendurada no telhado e, por isso, eram obrigados a dormir na rua em uma espécie de "favelinha". Seu padrinho desarmava bombas e por isso morreu em uma explosão. Aponto para a fluência de seu português e ele diz que seu pai falava dez idiomas. A mãe falava seis. Ele, que em suas palavras sempre foi mais relaxado, ainda estava "aprendendo" o português.

Interrogo se ele poderia cantar alguma canção de seu país. Ele canta uma canção folclórica que narra a seguinte história: quando o cigano quer comer balas de mel ele manda a cigana para o vilarejo ler a sorte. "E já estava ventando, trovejando, e cadê a cigana que não vem"? A voz croata diz que canta essa música para uma "bonita jovem Sérvia" que encontrou em São Paulo e que está sozinha na rua.

A voz diz que sua mãe sempre quis ir embora do Brasil. "Ela falava muito mal deste país e agora estou começando a acreditar no que ela dizia". Conta que foi agredido na rua: "Um carro passou e desceram três caras para me pegar... tentaram me jogar dentro de um carro. Vai saber o que eles queriam fazer comigo". Ao resistir, recebeu um grave golpe de barra de ferro na fronte. Teve o crânio afundado (é visível a marca em seu rosto) e ficou internado por algum tempo, saindo do hospital somente com a roupa do corpo, perdendo todos os seus pertences. Relata ainda que morava no Capão Redondo, lugar que ele considera muito perigoso. "Lá todo mundo tem alguém da família que ou foi assassinado ou matou alguém".

A violência vivida pela voz croata desde a infância parece reverberar até hoje. A experiência da guerra parece ter-lhe feito uma importante marca que faz com que o instante

traumático se perpetue, inclusive em seus laços afetivos. Christian Dunker (2002, p. 117) ressalta o importante papel da realidade encobrir o traumático nesses casos. "Se Freud fala inúmeras vezes na 'fuga para a neurose' como uma estratégia para lidar com o real, no caso da neurose traumática há, inversamente, uma 'fuga para a realidade' para lidar com o real".

O ponto é que a fratura nessa voz se revelou muito mais profunda do que imaginávamos. Ele continua vivendo a guerra em seus laços e, portanto, a hipótese de uma neurose traumática é interrogada quando, cinco meses depois dessa oficina, a voz volta ao CRAI muito mais perturbado por uma questão específica da realidade: seus documentos. "Estou cansado de tentar tirar meus documentos há tantos anos e não consigo... estou cansado", diz ele.

A voz croata se queixa de fraqueza e tremedeira, mas justifica tais sintomas por não estar comendo bem. Refere que está perdendo a memória e que muitas vezes quando vai ao banheiro se pergunta: "o que é mesmo isso que está dentro de minha cueca"? A partir daí seu discurso começa a ficar confuso. Um chuva torrencial de histórias saem de sua boca. Conta que estava no metrô e que um homem o abordou perguntando se ele era o "fulano". Nesse momento, ele mostra uma foto do suposto homem dizendo que ele queria que a voz croata fosse sua mulher. Exatamente por isso a voz diz que está a procura desse "negão" para matá-lo.

Extremamente angustiado, conta que está sendo perseguido, procurado por gente do PCC[143] e também de outras facções ligadas ao governo. Nessa direção, a voz conta que um helicóptero pairou em cima de sua casa e um soldado da polícia federal apontou um fuzil para ele de dentro do helicóptero. Diz que essas pessoas estão atrás dele por causa de uma herança deixada por sua irmã. Numa dessas supostas tentativas em que tais homens tentaram lhe fazer mal, a voz foi roubada.

> Quando fui roubado procurei C. L. e C. T.[144] para me ajudar. Eles me disseram que ajudariam com a "burocracia". No dia seguinte, apareceram três corpos estirados em minha calçada. Eram os ladrões que me roubaram. Um se chamava Piauí, outro Pernambuco e o outro Bahia.

---

[143] Conhecida facção criminosa brasileira.

[144] Os nomes aqui preservados são figuras conhecidas do cenário político brasileiro, assumidamente violentas, e com propostas fascistas que incluem a retomada da ação mais truculenta de uma divisão de elite da polícia militar de São Paulo, a temida ROTA (Rondas Ostensivas Tobias Aguiar). Tal divisão, que tem servido de modelo para muitas polícias municipais do Estado de São Paulo, tem um histórico de assassinatos sem explicação muito bem documentados no premiado livro *Rota 66*, escrito pelo jornalista Caco Barcellos (1992).

Nesse momento, a voz croata exalta o fato de ser nazista e que, exatamente por isso, concebia as pessoas como cachorros: cada pessoa tem uma raça. Os três sujeitos que levam os nomes dos estados brasileiros são, segundo ele, colonizados por "essa raça ruim dos holandeses". Logo em seguida diz que viu a Maria da Penha[145] na televisão e que acha que ela deveria morrer devido às coisas que fala. Diz algo como "ela que vá se relacionar com uma mulher, então". Fala também que é bom no duelo, que já atirou num cara, que é importante que o Bolsonaro vença as eleições para que a população tenha armas[146]. "Se não fosse as armas eu não estaria aqui, diz ele".

Confesso que não é fácil escutar esse discurso em que o real se rebela num sujeito de tal modo que não é possível dispor do socorro de um significante que encadeie ao simbólico aquilo que do mundo é imundo. Entretanto, temos que considerar que, nesse ponto, sua narrativa tem uma função de organização da guerra que ele vive nos laços, guerra que parece ter relação com sua experiência migratória. A voz croata convoca personagens claramente fascistas para falar do tema da limpeza étnica: matar o sangue holandês que corre nas veias de Piauí, Pernambuco e Bahia.

Todos sabemos da "limpeza étnica" que foi a guerra da Iugoslávia. O que eu não sabia e fui saber depois, numa pesquisa rápida, é que a Holanda foi responsabilizada junto com a ONU por não ter conseguido evitar o massacre de milhares de muçulmanos na cidade de Srebrenica, na Bósnia, em 1995. Acredita-se que até 8 mil homens e meninos muçulmanos foram executados no massacre, considerado um dos piores já cometidos na Europa depois da Segunda Guerra Mundial[147].

Nascido em Zagreb, essa voz diz que já foi considerado iugoslavo, bósnio, é croata, porém, aqui na burocracia brasileira diz estar registrado como sérvio. Isso parece um dado bastante importante, pois ser considerado sérvio nesse cenário é praticamente ser identificado com o inimigo, com o agressor. Nesse sentido ele pede: "já que não é possível organizar

---

[145] Maria da Penha Maia Fernandes é uma conhecida defensora dos direitos das mulheres, sobretudo no combate à violência doméstica. Em 7 de agosto de 2006, foi sancionada a lei que leva seu nome: a Lei Maria da Penha, importante ferramenta legislativa no combate à violência doméstica e familiar contra mulheres no Brasil

[146] Na ocasião ainda estávamos no meio da campanha eleitoral que elegeria Jair Messias Bolsonaro como presidente do Brasil.

[147] Um relatório divulgado pelo Instituto Holandês de Documentação de Guerra afirma que, na ocasião, forças sérvias invadiram a cidade sem que houvesse reação por parte dos 110 soldados da força de paz holandesa que estava no local. Apesar de a ONU declarar que Srebrenica era uma área de segurança, bem como a proteção do território pelo exército holandês ser considerada impossível (o documento afirma que as tropas da Holanda estavam pouco treinadas e não tinham uma função clara), há a acusação de que o comando militar holandês na Bósnia não investigou os relatos de assassinatos em massa de civis muçulmanos na ocasião.

minha situação, me dê apenas um documento dizendo que sou **apátrida** e pronto". Eis a loucura que o problema dos documentos, problema prático da realidade, parecia encobrir.

Davoine e Gaudillière (2006) discutem a noção de enlouquecimento do sujeito diante da ruptura do laço pela vivência do traumático. A ideia de loucura aqui relaciona-se com a experiência de sujeitos que se confrontaram com o extremo de si mesmos – experiência de perda de si pelo colapso do laço. Ana Gebrim (2018) lembra que, mais além das estruturas psíquicas da psicanálise ou da gramática diagnóstica psiquiátrica, a loucura nesses termos diz respeito às vicissitudes da experiência de sofrimento de sujeitos que bordearam os limites do humano. Vicissitudes que fazem com que a cena traumática retorne perpetuamente na experiência do sujeito.

A cena da "limpeza étnica", por exemplo, se apresenta para nós como lastro daquilo que diz respeito ao traumático no discurso dessa voz croata. Nesse sentido, Christian Dunker (2002a) nos dá uma importante direção clínica: a cena traumática é o que não cai da cena; é o que fica, justamente porque o trauma, dele, sabemos **pela** cena. Aqui nos deparamos com o conflito entre verdade e realidade. Se desde Freud o que cai da cena traumática é justamente a verdade, interrogamo-nos se o massacre de Srebrenica tem a ver com a limpeza étnica do delírio da voz croata.

Será a limpeza étnica um significante que corresponde às marcas deixadas pela guerra em sua fala? Algo como um traço que não pôde ser inscrito e que, portanto, não se apresenta como conteúdo, mas sim como expressão de um horror transmitido entre gerações? A narrativa dessa voz, ao misturar cenas do cotidiano violento de uma cidade como São Paulo, elementos delirantes, personagens do cenário decrépito da política brasileira, etc., parece fazer confluir tudo aquilo que não pode ser representado e, justamente por isso, apresenta dificuldades para ser expressado. A própria repetição da ideia de massacre indica certo núcleo traumático na narrativa da voz croata. A ideia de limpeza étnica, a ideia da violência do/contra outro, o constante estado de guerra vivido pelo paciente vão nos mostrando que, no fundo, tais conteúdos pedem expressão. Sendo assim, as intensidades vividas em tais experiências e cunhadas nesse instante do traumatismo, no susto do inesperado, na vivência devastadora da angústia, dizem respeito ao campo do silêncio traumático tão discutido por nós até o presente momento.

6.8 De um Ex grito ao Esgrito

Vimos anteriormente que o caráter inesperado de um acontecimento violento subtrai a fala do sujeito imprimindo intensidade à experiência, a ponto de só lhe restar um único ato vocal possível: o grito. Vibração sonora que tenta não romper o silêncio e ao mesmo tempo se fazer ouvir, o grito é um ato de evocação que necessita de um vazio para ser expresso – vazio que possibilite ao sujeito ser atravessado por um espaço de silêncio sem deixar que este o habite.

Será justamente esse o comentário de Lacan (lição de 17 de março de 1965/STAFERLA) sobre o quadro *O Grito*, de Edward Münch. Diz o psicanalista: "o grito faz o abismo onde o silêncio se precipita" (p. 128). Logo, para Lacan, a voz no quadro de Münch se distingue de toda voz modulante, pois, no grito, o que a faz diferente é a simplicidade da forma como a redução do aparelho vocal é colocada em causa. No grito, a laringe não é mais do que uma siringe – órgão de vocalização dos pássaros que também tem o mesmo nome da flauta de Pan fabricada com as partes do corpo da ninfa Syrinx:

> la syrinx est un organe situé dans la poitrine des oiseaux, à la sortie des poumons, composé d'une caisse de résonance et de membranes tendue par des muscles. Lorsque l'air est expulsé la membrane se met à vibrer produisant le "chant" de l'oiseau. Nous mettons chant entre parenthèses car les modulations et la mélodie de l'énonciation sonore des oiseaux font partie intégrante de leurs énoncés signifiants, qu'ils soient signaux d'appel, d'alerte ou demarquage du territoire. On ne saurait aucunement y repérer de distorsions visant des effets de lyrisme ouvrant la porte à une jouissance comme le fait le chant chez l'être l'humain. L'énonciation des oiseaux n'obéit pas à d'autres fonctions que celle que la nature leur a assignée. Les chants des oiseaux ont une structure plus ou moins immuable et ils sont, dans une large mesure, rigidement câblés dans le système de leur espèce. La syrinx en tant qu'organe n'est pas le lieu où se cristallise des enjeux de jouissance contrairement au larynx humain comme le montre l'aphonie de Dora[148] (VIVÈS, 2014, p. 104).

Do mesmo modo que no canto dos pássaros, há no quadro de Münch a ausência das implosões, explosões e cortes presentes na voz produzida pela laringe. Sendo assim, Edward Münch parece representar em seu quadro essa dimensão da voz que não diz respeito ao som produzido pelo grito, mas sim ao rastro deixado por ele. É isso o que vemos no quadro: um

[148] "A siringe é um órgão situado no peito dos pássaros, à saída dos pulmões, composta por uma caixa de ressonância e de membranas esticadas pelos músculos. Quando o ar é expulso, a membrana se põe a vibrar produzindo o "canto" do pássaro. Nós colocamos canto entre parênteses porque as modulações e a melodia da enunciação sonora dos pássaros fazem parte de seus enunciados significantes, sendo assim sinais de chamados, de alerta ou de marcação de território. Não há como identificar neles distorções que visem efeitos de lirismo que deem caminho para um gozo, tal como vemos acontecer com o canto no ser humano. A enunciação do pássaro não obedece outras funções a não ser aquelas que a natureza atribuiu. Os cantos dos pássaros têm uma estrutura mais ou menos imutável e são em larga medida, rigidamente guiadas pelo sistema de sua espécie. A siringe enquanto órgão não é o lugar onde se cristaliza as questões do gozo, ao contrário da laringe humana, tal como mostra a afonia de Dora" (tradução nossa).

rastro que permanece inscrito onde antes havia um grito. Observamos esse tipo de *ex grito*[149] nas vocalizações pré-verbais do bebê que, mesmo não sendo palavras, funcionam como "protopalavras":

> Situados na zona primária de articulação entre o algo-mais-que-ruído e o quase sentido, permitem captar os movimentos próprios da ocasião primordial em que se dá a gênese da comunicação inter-humana, quando a voz começa a dar forma aos afetos, proferindo-os numa *protopalavra*. (CALDERONI, encarte do álbum Viação, 1998)

Contudo, as protopalavras não são as únicas manifestações desse ex grito. Desde o início desta pesquisa, percebemos que a qualidade de rastro de "um grito que não é mais" se manifesta na música de forma muito singular. O estudo da semiótica da canção nos revelou que a configuração de um estado passional como solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença, ou qualquer outro que indique estados de falta, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação da frequência e da duração das palavras (portanto, das vogais, já que não é possível ampliar a duração de consoantes). Sobre isso, Tatit (1997) refere que é como se a tensão psíquica tivesse correspondência com uma tensão acústica e fisiológica da sustentação de uma vogal pelo intérprete.

O que mais nos interessa neste quesito é o fato de que, ao tomarmos as modalidades da fala na língua como uma espécie de gênio da língua[150], constatamos que o alongamento das vogais na canção aparece frequentemente como um recurso de expressão da falta. Isso nos leva a pensar que se encontra recalcado na experiência musical um grito que, ao expressar a dor da falta, dá forma e vazão ao afeto originário da palavra: isso que estamos chamando de ex grito.

---

[149] Se o grito é de apelo, há o ex-grito que *des-apela*.

[150] A designação "gênio da língua" é utilizada pela primeira vez por Amable de Bouzeis em seu tratado *Sur le dessein de l'Académie et sur le différent génie des langues*: *"Chaque langue a son air et son génie particulier"* (BOURZEIS, 1635/1971, p. 233). A expressão diz respeito a certa capacidade da própria língua de se autocriar, estabelecendo um conjunto de relações sistemáticas de regras que a compõem. Em latim, *Genius linguae* / *Indoles linguae*; Em alemão, *Genie der Sprache, Genius der Sprache*; Em inglês *genius of a language*; Em italiano, *genio della lingua*; Em espanhol, *genio de la lengua*. Aqui faz-se necessária uma importante consideração: a palavra *gênio* não provém do latim *Genius*, mas sim de *Ingenium*, que, na Idade Média, dizia-se *Genium*. A partir do século XVIII, a palavra gênio, enquanto *ingenium*, passava a ser não uma contingência, mas um dom ou propensão naturais do espírito humano: "O caráter natural de uma coisa, o caráter inato de uma pessoa, considerando a potência da sua mente. O gênio de uma língua, sua propriedade, sua natureza. O gênio próprio de uma era". (ADELUNG, 2001 [1774-1786/1793-1801], p. II, 564). Nota-se, portanto, a ênfase neste aspecto de inatividade presente na raiz da palavra gênio que remete a essa capacidade da língua de, em concordância com seu "gênio", criar novas palavras e locuções.

Ao propormos um procedimento que vai da oralização à musicalização[151], descobrimos em nossa oficina de canção que é possível dar uma **forma de expressão** a esse "ex-grito". O modo como a canção conjuga plano do conteúdo e plano da expressão nos encaminhou para a interessante hipótese de que a forma da expressão de um ex-grito – rastro instituidor da falta, afeto originário da palavra – estaria explicitada nas canções através das durações silábicas sustentadas nas vogais. Distribuídas segundo uma forma de articulação intrínseca à própria linguagem musical, tais durações resultam no alongamentos das vogais, que frequentemente encontramos nas mais diversas canções do mundo. Quando um cantor deseja expressar uma falta ou uma dor, seja qual for a língua que está cantando, a passionalização surge como importante recurso.

Vimos anteriormente que o circuito da pulsão invocante origina-se no grito do *infans* que ressoa no Outro e retorna para ele deixando uma espécie de rastro chamado por nós de ex grito. Se a falta como a forma do conteúdo carrega consigo a marca desse "grito que não é mais", a forma de expressão dessa falta, por ter a características de um traço (o *ex* do ex-grito), se suporta somente pela escrita. A função semiótica operada nesse processo parece empreender uma tentativa de escritura desse ex grito. Em outras palavras, empreende a tentativa de fazer desse ex grito um **esgrito.**

6.9. Processando estímulos através da canção

Um texto musical gera um tipo de estrutura de abertura e fechamento indissociável do conceito de silabação saussuriano[152]. A lei rítmica da silabação, segundo Tatit (2007), introduz na canção um tipo de dimensão temporal que reproduz tensões e distensões, descontinuidades e continuidades observadas nos procedimentos de estabilização melódica citados no início deste trabalho. Logo, tematização e passionalização são descritos como projetos entoativos que alternam **concentração**[153] e **extensão**[154].

---

[151] Procedimento que veremos como funciona a seguir

[152] Tatit (1997) lembra que a sílaba como categoria abstrata foi introduzida por Saussure, definida e estendida ao plano do conteúdo por Hjelmslev e generalizada por Zilberberg na qualidade de categoria universal para a aplicação em todos os domínios semióticos. Como categoria munida de uma função, a sílaba ocupa uma posição hierárquica num conjunto de relações e ainda tem capacidade de interagir com os demais elementos da cadeia sintagmática.

[153] Nas canções cujos projetos entoativos colocam em jogo a concentração das tensões, observamos mecanismos de involução (tematização e refrão) e evolução (desdobramento e segunda parte).

[154] Já nas canções cujos projetos entoativos colocam em jogo a extensão, observamos a presença de movimentos conjuntos (graus imediatos e gradação) e disjuntos (salto intervalar e transposição).

O conceito de silabação oferece-nos uma ideia muito precisa do controle que o ritmo exerce sobre a expansão do tempo cronológico:

> Não há sinal de abertura sonora que não aponte para o seu fechamento iminente e vice-versa. A partir desse modo inevitável de articulação das soantes[155] com as consoantes, Saussure define as leis do movimento sequencial como uma constante atração pelo termo ausente. O destino inexorável da implosão é o de se converter em explosão e vice-versa, a menos que se interrompa o discurso. Uma soante será sempre delimitada por uma consoante que, por sua vez, anunciará a formação de nova soante e assim sucessivamente. Esse ritmo dá origem, em Saussure, aos conceitos de fronteira silábica e ponto vocálico, o primeiro representando as demarcações e os limites, e o segundo as segmentações e as extensões. (TATIT, 1997, p. 19)

Tomemos como exemplo o ritmo que regula a alternância observada no jogo do *Fort-Da* operado pelo neto de Freud. A parada do fluxo da fala na sílaba *fort* é interrompida pela parada empreendida no ato de enunciação da sílaba *da*. Reestabelece-se a continuidade valorizando as distensões e as formas de expansão do fluxo nas vogais. Logo, o movimento de expansão observado no prolongamento das vogal "o" associada à palavra *fort* parece cumprir a função de processamento dos excessos de estímulos que afluíram na ocasião em que a mãe da criança foi embora. Em tais ocasiões vemos tais estímulos participando dos processos de semiose sob a forma de afeto.

A quantificação desses processos (cuja medida diz respeito à intensidade) é chamada de **tensividade**, um precioso registro heurístico fornecido pela semiótica de Zilberberg (2011). Será através dela que verificaremos que a dominância do significante sob forma materialmente fonemática das vogais nos permite escrever um esgrito na cadeia significante. Contudo, a elaboração desta ideia do esgrito na canção depende, necessariamente, do entendimento das relações de corte e escritura que encontramos na fala – relações que, segundo Lacan (1965-1966/STAFERLA), necessitam do suporte da voz[156].

Em se tratando da voz, o que faz corte é a escansão de sua emissão. Segundo Porge (2012) a escansão da fala, ou seja, o seu corte, ao mesmo tempo em que sai de um orifício, cria a voz como objeto *a*. Diz o autor que para as operações de um objeto *a* serem possíveis, é necessário que ele cesse de se escrever a fim de que tais operações não parem de recomeçar.

---

[155] As soantes são em sua maioria sonoras nas línguas do mundo. Todas as vogais são soantes, assim como algumas consoantes como /m/ em *má* e /l/ em *lá*.

[156] O exemplo das pinturas rupestres dado por Lacan (1965-1966/STAFERLA) denota essa especial função da voz enquanto suporte da significação. Do mesmo modo que a caverna se apresenta como tela, suporte da significação, a voz surge como suporte da articulação significante. Eis uma importante elaboração de Lacan que nos permite entender que tudo aquilo que é colapsado na retroação de um significante sobre o outro, condição fundamental para a aparição do sujeito, leva o nome de voz.

É, portanto, exatamente uma escansão que institui esse segundo tempo de recomeço, de repetição.

No que diz respeito à escritura, Salum (2015) lembra a importância do *corpo* do escritor na própria definição do conceito de escritura. Para ela, a escritura passa a ser entendida, sobretudo a partir de Barthes[157], como uma prática erótica da linguagem moldada pelas pulsões do autor. Ela ressalta (2015, p. 145) que na escritura há a presença de uma escrita não só encarnada, mas demandante de um corpo, e cita Barthes (1973/2010, p. 11): "O texto que o senhor escreve tem que me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições [*jouissances*] da linguagem, seu *kama sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura).

Sendo assim, a escritura diz respeito ao desejo de escrever. Ela é intransitiva, produtora de sentidos e autorreferencial. Salum (2015), em uma bonita nota de rodapé, nos dá uma ideia do que estaria em jogo neste importante conceito:

> Francisco Bosco (Mucci, 2008) salienta a intransitividade de uma escritura ao compará-la com a dança, por seu sentido ser inseparável de seu movimento. Para elucidar a proposta, cita uma entrevista de Antônio Gades, dançarino de flamenco, que descreve a verdadeira dança como aquilo que acontece entre os passos ou no meio de um passo, "o passo, em si, aprendê-lo e executá-lo, ainda não é a dança." (p. 75). Por isso, Bosco acrescenta que a dança de salão ganha no salão o que perde no palco: "pois o palco aumenta a coerção da coreografia, da estrutura rígida e prévia (que dá os efeitos de simetria), ao passo que no salão se dá a vigência, *para quem pode*, do improviso, da liberdade, da imaginação do corpo, do que acontece, como singularidade entre os passos, no meio de um passo" (p. 76) (MUCCI, apud SALUM, 2015, p.143).

Em uma recente conferência, Frederic Vinot (2017) propõe o nome "*desart*" para esse "entre-passo" da arte, essa intransitividade do ato artístico. A partir do comentário de Lacoue-Labarthe acerca do conceito de "desartificação" em Adorno, Vinot propõe a *desart* como aqueles momentos de furos; os buracos que surgem no decorrer de uma criação artística:

> Les musiciens ne jouent plus une œuvre, ils la cherchent, ils tentent de la composer sur le moment, et elle n'est pas encore là. Ils supposent qu'elle peut advenir – mais sans garantie. Ces moments-là sont furtifs, les improvisateurs sont incroyablement rapides pour composer sur le champ à partir de n'importe quel événement, ou bien pour se rattraper à des plans connus. Ces moments-là, où l'idée d'œuvre comme

[157] Em seu livro *O grau zero da escrita* (1953/2004), Barthes propõe dois tipos de escrita: a escrevência – escrita transitiva, ligada ao mundo e que anseia passar uma mensagem ao mundo; e escritura – que de forma intransitiva e associada ao escritor, cria sentidos durante o próprio percurso da escrita.

> référent est ruinée, ces moments-là sont de ceux que j'aimerai nommer *désart*[158] (VINOT, 2017, p. 4).

Se o "entre-passo" é *desart* – corte necessário para fazer existir o "entre" necessário para uma criação –, a escritura diz respeito ao conjunto complexo das pegadas que compõem o ato de dizer. Em outras palavras, a escritura refere-se às pegadas que compõem o tecido significante dessa experiência codificada que chamamos ato de dizer (Lacan, 1974-1975/STAFERLA). Tais pegadas precisam ser apagadas para que uma outra coisa surja em seu lugar.

A ideia de instituir um esgrito no lugar de um ex grito implica, justamente, fazer algo desse vestígio apagado. Se por um lado o ensino de Lacan nos mostra que o significante nasce dos vestígios apagados; por outro, o sujeito é inaugurado na medida em que é capaz de ler seu próprio vestígio, reinscrevendo-o num outro lugar. Tal operação remonta à discussão de Lacan (1968-1969/2008) acerca dos latidos dos cães. Segundo o psicanalista, os latidos até configuram um esboço de fala, porém não realizam a importante operação que designa a origem do sujeito: a *substituição do vestígio por uma assinatura.*

Eis o que para nós está em jogo na instituição de um esgrito: a substituição do vestígio deixado pelo grito primevo do *infans* – grito que por ser pura jaculação é operado pela relação de corte (escansão) – por uma escritura da falta que será impressa na fala do sujeito. Recuperar as singularidades de tais escrituras presentes na fala, por intermédio da composição e do canto de um texto musical, nos parece permitir a reconstrução do ato de dizer destruído pelo silenciamento traumático. Aliás, vimos em nossa reflexão sobre a gagueira-sofrimento que quando tais marcas não são tomadas como a assinatura da fala do sujeito, ele próprio, o sujeito, se desvanece.

É possível dizer, portanto, que um esgrito realiza a função concreta de escrita encontrada na relação entre a língua e a fala. Encontramos essa ideia em diversos momentos do ensino de Lacan, porém destacamos aqui a ideia apresentada por Lacan em *Instância da Letra no Inconsciente*: "a letra é o suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem" (LACAN, 1957/1998, p. 498). Tal materialidade produz efeitos observáveis que poderão ser lidos no discurso. Logo, da mesma forma que a carta é suporte para uma

---

[158] Os músicos não tocam mais uma obra, eles a procuram, eles tentam compô-la no momento e ela ainda não lá. Eles supõem que ela possa advir – mas sem garantia. Esses momentos são furtivos, os improvisadores são incrivelmente rápidos para compor a partir de qualquer acontecimento, ou para alcançar os planos conhecidos. Esses momento, onde a ideia da obra como referente é arruinada, esses momentos são aqueles que eu gostaria de nomear "des-arte" (tradução nossa)

mensagem, a letra é, em sua materialidade, suporte desse vestígio denominado por nós "esgrito".

Segundo Lacan, não há letra sem *lalangue,* essa materialidade do som que diz respeito ao fora-do sentido:

> si nombreux qu'ils soient, on arrivera toujours à les calibrer, mais tout ceci ne nous vient qu'à partir de quelque chose qui n'a pas de meilleur support que la lettre. Mais ça veut dire aussi, parce que y'a pas de lettre sans d'lalangue, c'est même le problème, comment est-ce que lalangue, ça peut se précipiter dans la lettre ? On n'a jamais fait rien de bien sérieux sur l'écriture. Mais ça vaudrait quand même la peine, enfin, parce que c'est là tout à fait un joint[159]. (LACAN, 1974/STAFERLA, p. 95)

A precipitação de *lalangue* na letra parece assegurar a junção entre musicalidade e palavra. Tal precipitação faz escrever uma marca nesse corpo-língua – marca que não pode ser totalmente integralizada na fala. Diz Lacan: "Se há alguma que possa nos introduzir à dimensão da escrita como tal, é nos apercebermos de que o significado não tem nada a ver com os ouvidos, mas somente com a leitura, com a leitura do que se ouve de significante" (Lacan, 1972-1973/1985, p. 47). Aqui o traço horizontal que divide significante e significado é tomado em sua materialidade, de modo a ser ele o responsável por impor uma barreira resistente à significação. Será nessa barra que, segundo Lacan, em qualquer uso da língua, se dá a oportunidade de que se produza um escrito na fala.

Claudia de Moraes Rego (2005) refere que a produção do escrito na fala tem a ver com o tempo em que a barra não foi transposta e a significação ainda não se produziu. Segundo a autora, é nesse estágio que o escrito é produzido: momento de estranhamento, de equivocação, que ocorre tanto na leitura de um texto visível quanto na associação livre do analisante ou na fala em geral. A psicanalista conclui que o escrito na fala é aquilo que ainda não foi lido (ou significado) e que, portanto, a escuta-leitura analítica deve favorecer a extração desses pedaços de escrito.

Eis a senha para avançarmos na reflexão acerca do que está em jogo nos vestígios deixados pelo grito primevo do *infans* – gritos localizados na canção como marcas de esgritos. A função do esgrito aqui é clara: permitir o escrito de *lalangue*; essa que compõe o conjunto dos *nonsenses* da língua que não se inscrevem na fala. Ressaltamos que o esgrito não é *lalangue*, mas permite sua configuração. Ele é justamente a falta que a faz consistir.

---

[159] "Por numerosos que sejam os grãos de areia (...) sempre os podemos avaliar - pois bem, tudo isso só nos vem a partir de algo que não tem melhor suporte que a letra. Mas isso quer dizer também, porque não há letra sem *lalangue*, é mesmo esse o problema, como é que *lalangue* pode precipitar-se na letra? Nunca fizemos nada de muito sério sobre a escritura, e valeria a pena, porque aí está verdadeiramente uma junção" (tradução nossa).

Nossa experiência com canções na clínica nos permitiu localizar nas cifras tensivas esse tipo especial de escrito na fala – o esgrito. Testemunha dos efeitos daquilo que da relação com o Outro afeta o sujeito, o esgrito é para nós a marca de uma intensidade que em psicanálise terá relação com algo que sofre um destino de recalcamento diverso da representação. Freud dá a esse elemento psíquico o nome de "*quantum* de afeto", que corresponde à pulsão na medida em que ela se desprendeu da representação e encontrou uma expressão adequada à sua quantidade em processos que são sentidos sob a forma de afetos. A hipótese sobre os efeitos da sobrecarga do *quantum* de afeto no psiquismo atravessa três etapas na obra freudiana:

> 1) no espírito do tratamento catártico, a gênese do afeto histérico se encontra referida ao episódio externo da sedução; 2) ao ter a realidade da cena traumática cedido lugar à evidenciação ela fantasia de desejo (fantasia de uma sedução irreal), o afeto e suas vicissitudes terão de ser referidos à energia interior de onde esse desejo procede, a saber, a pulsão; 3) uma renovação intervém com a segunda tópica e o papel nela reservado ao eu, que passa a se encarregar de pôr a personalidade em alerta na iminência de uma submersão por um excesso de excitação pulsional. (KAUFMANN, 1996, p. 11)

Tais hipóteses encaminham nosso trabalho para a seguinte ideia: se o significante for aquilo que de fato é recalcado – pois, para Lacan (1960/1985), não há outro sentido a dar à *Vorstellungrepräsentanz* de Freud –, os afetos são apêndices desse recalcado (*Ansätze*). Por serem sinais que somente são deslocados, o sujeito é solicitado a "compreender[160]" as marcas deixadas por estes afetos – marcas que, para nós, se apresentam como esgritos.

A manutenção da coerência das intensidades geradas por esses "esgritos" no interior de um texto se dá através da relação entre os chamados "valores extensos" e "valores intensos". Segundo Zilberberg (2002, p. 115), a tensividade é então delimitada como um lugar no qual a *intensidade* (compreendida como o "sensível" ou os "estados de alma") e a *extensidade* (o "inteligível" ou os "estados de coisa") dos objetos semióticos se conjugam e se interdefinem. Assim, a semiótica tensiva proporá um esquema para tal *tensividade* que terá como base os conceitos de *valor* e de *valência.*

Em seu *Curso de linguística geral,* Saussure (1916/2003, p. 95), apresenta o *valor* como aquilo que corresponde à noção de "equivalência entre coisas de ordens diferentes". A partir dessa afirmação, o autor concebe a língua como "um sistema de valores puros[161] que

---

[160] A palavra "compreender" nos remete a esse tipo de conhecimento adquirido na análise – tema que estamos aqui a discutir nesta tese.

[161] Tal sistema de valores puros reintroduz a questão do *Fiat Lux*, já que o acontecimento da deliberação dos valores é um ato mítico para sempre perdido.

nada determina fora do estado momentâneo de seus termos". Apesar de o próprio Saussure dizer que o valor se confunde com o processo de identidade, a semiótica tensiva propõe uma reordenação radical da concepção de valor, principalmente no que diz respeito ao seu ponto de vista econômico. Tal reviravolta se dará no desenvolvimento conceito de valência.

Zilberberg (2002, p. 27) define a valência como a "potencialidade de atrações e de repulsões associada a um objeto". Com esse conceito, o autor busca especificar as atrações que certos objetos semióticos exercem em cadeias discursivas em suas mais variadas apresentações. Evitando ideias como a de força ou energia, Zilberberg atribui às valências *gradientes de profundidade* em função de sua atualização no campo tensivo, tanto no que diz respeito à intensidade quanto à extensidade.

Seguindo o percurso de Hjelmslev e Greimas na reordenação e exame do campo aberto por Saussure, a chamada "semiótica tensiva" traz uma nova abordagem da concepção de *valor* – e dos conceitos a ele adjacentes – num enfoque imanentista da linguagem. Será nesse sentido que Ravanello (2009, p. 170) defenderá a ideia de que a semiótica tensiva "busca formas cada vez mais apuradas para recobrir conceitualmente a temática do sensível, isto é, segundo a terminologia psicanalítica, do econômico".

Se em relação à intensidade as profundidades são denominadas *tímicas,* em relação à extensidade elas são denominadas *profundidades classemáticas*. Segundo Ravanello (2009), o afeto estaria incluído no primeiro grupo, recortando o espaço tensivo através de gradientes tímicos *tônicos* ou *átonos*. Para o autor, os processos inconscientes fariam, assim, uso dos liames inerentes a tais profundidades tanto para *deslocar* quanto para *condensar* as ligações entre valências, criando, assim, novas configurações tensivas que não poderiam ser sentidas senão como diferentes *valores*.

Surge assim o esboço de um pequeno esquema para fazermos da semiótica tensiva um suporte para o entendimento dos efeitos do traumático no discurso do sujeito:

Valor Tensividade Isotopia

↙ ↘

Valência: Intensidade x Extensividade:

↓ ↓

Andamento e Tonicidade x Temporalidade[162] e Espacialidade

↓

Afeto

Ao acompanharmos o esquema proposto acima, notamos que a subdimensão "andamento" e "tonicidade" serão aquelas associadas à intensidade, e que, portanto, são aquelas diretamente relacionadas com a questão do afeto. Zilberberg refere que o andamento é senhor tanto de nossos pensamentos quanto de nossos afetos, uma vez que controla despoticamente os aumentos e diminuições constitutivas de nossas vivências. Definido igualmente como "velocidade", o andamento visa dar conta dos fenômenos de variação no plano do conteúdo através de alterações no plano da expressão, e sua questão principal gira em torno de processos de "aceleração" e "desaceleração".

Andamento = Velocidade	
Aceleração	Desaceleração
Aumento da	Diminuição

[162] "Já sob os domínios da extensidade, temos a subdimensão da 'temporalidade' como sendo, muito provavelmente, a mais enigmática dentre as subdimensões das valências. Sua dificuldade de apreensão e manejo está na variação constante entre os planos da expressão e do conteúdo, haja vista que se dirige, para retomar a figura antes citada, à "espessura" do tempo. Portanto, a função da temporalidade é justamente a de dotar a profundidade classemática de procedimentos que visam fazer da extensão um recorte temporal. Para isso, o autor recorre à maleabilidade que os objetos semiotizados possuem em relação às suas determinações de tempo, seja, por exemplo, nas terminações verbais (plano da expressão), seja na localização e posicionamento entre valores no discurso. Notadamente, a psicanálise é aqui convocada para destacar o modo como as "paixões do tempo" podem ser subvertidas. Semelhantemente, a extensidade deve permitir o recorte da continuidade em termos de "espacialidade", a subdimensão que fecha o quadro proposto por Zilberberg. Obviamente, não se trata apenas da demarcação espacial, da denominação de espaços, mas sim, dos fenômenos discursivos que permitem fazer das tais "massas amorfas em movimento" do *Projeto* freudiano, uma série de funções organizadas" (RAVANELLO, 2009, p. 184).

vivência	da vivência

Em relação à tonicidade, Zilberberg (2002) refere que seu dilema básico se dá entre a "tonificação" e a "atonização". A tonificação corresponde à acentuação e à atonização corresponde ao enfraquecimento. Segundo Ravanello (2009), boa parte dos elementos que a clínica psicanalítica costuma utilizar como balizas para a delimitação do afeto estão aqui diluídas: o "pouco" ou "muito investimento" nas idéias excessivamente intensas que Freud não cansou de destacar podem ser revistos à luz da tonicidade, em sua aparição pontual.

Tonicidade	
Tonificação	Atonização
Muito investimento	Pouco Investimento

A partir da precisão que o conceito semiótico de "valência" nos oferece, é possível inferir que uma intensidade que permanece sem ser metabolizada pelo sistema representacional pode se manifestar, sobretudo, como mudanças no andamento e na tonicidade discursiva do sujeito. Sendo assim, arriscamos dizer que, em termos tensivos, um acontecimento violento, ao siderar o sujeito em torno de uma impressão que permanece pura intensidade, também introduz uma forte aceleração em sua experiência.

Sob a insígnia da subtaneidade do inesperado, a velocidade do impacto exila o sujeito para o campo do silêncio. Será por isso que a desaceleração do impacto passará a ser um recurso clínico para o sujeito siderado pela intensidade do trauma. Tal constatação nos permite inferir que uma intervenção clínica utilizando a composição e canto de canções oferece a oportunidade de o sujeito transformar aquilo que foi recebido como impacto em narrativa.

Citando Ernst Kris, Dunker (2006, p. 21) lembra dois diagnósticos possíveis em relação ao trauma que recuperam o caráter de tensividade que aqui estamos trabalhando:

> Ernst Kris, conhecido na tradição lacaniana como uma espécie de anti-cristo da psicanálise do ego, tem um texto muito interessante chamado *The recovery of childhood memories in psychoanalisis* (1956) onde ele distingue "traumas por choque" e "traumas por tensão", ou seja traumas que tem a estrutura temporal de um instante não antecipável e outros que tem a estrutura de um momento que se prolonga indefinidamente.

Tanto o trauma por choque, quanto o trauma por tensão apontam para um excesso de instantaneidade que confunde os limites de identificação do objeto levando o sujeito a adentrar, de forma repentina, na escuridão e no silêncio:

> [Se a] situação é de retraumatização cotidiana e um aparente empobrecimento da fantasia, seja por práticas específicas como o desamparo, a violência ou mesmo injunções traumáticas triviais, mas constantes (...), trata-se de encontrar o instante da fantasia, o momento em que a presença do objeto pode ser antecipada, no significante que o representa. É, o que se poderia chamar de clinica da interpretação baseada na extração do significante mestre que liberta o saber do sintoma. Aqui a dissolução do sintoma se dá por um ato de corte, um ato novo, um elemento criativo, introduzido na monotonia continua do trauma. Inversamente, há casos em que o impacto do trauma é instantâneo, mas a ação da fantasia é extensa. São pacientes cuja situação é de exposição cotidiana ao excesso da fantasia, seja por praticas especificas de sua encenação (acting out constantes), seja pela indução de desejo que esta permite. Ou seja, nestes casos em que a noção de trauma instantâneo pode fazer algum sentido, trata-se de encontrar o objeto que coordena o encontro traumático. É o que se poderia chamar de clínica da interpretação baseada na extração do objeto que liberta a verdade do sintoma. Aqui a dissolução do sintoma se dá pela queda do objeto, pelo reconhecimento de sua sempiterna e constante presença. (DUNKER, 2006, p. 21-22)

Nota-se que tanto aqueles acometidos pelos traumas de choque, quanto aqueles acometidos pelos traumas por tensão, podem se beneficiar da recomposição da continuidade temporal inscrita no ritmo e na sintaxe musical. Tanto os efeitos traumáticos observados nas ocasiões de incidência cumulativa das intensidades (como observado, por exemplo, na experiência de refúgio de imigrantes desenraizados), quanto os efeitos oriundos de um acontecimento de tipo instantâneo (como observamos nas vítimas de atentados), conduzem o sujeito a uma experiência de celeridade que constitui uma verdadeira ofensiva contra a "espera".

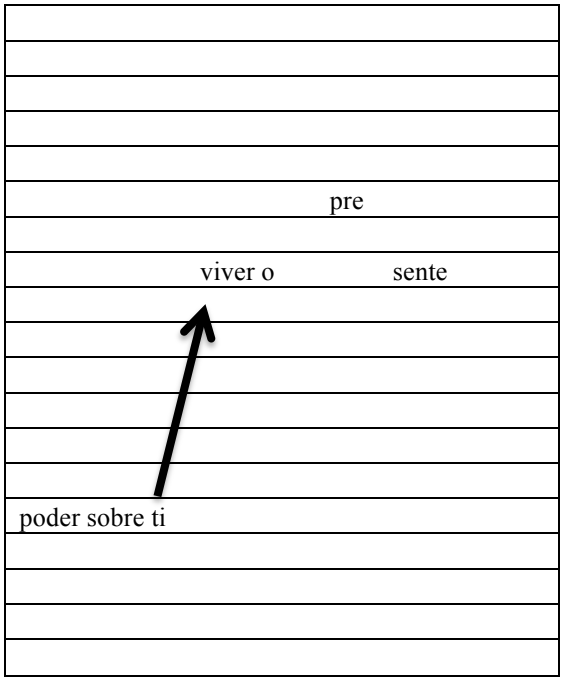
Tatit ressalta que se a presença da fala é marca de rapidez, imediatismo e eficácia do instante enunciativo, a presença da música significa estabilização da matéria sonora, ritualização e conservação estética. Tal conservação reflete um primeiro compromisso com a duração, ou seja, com a estabilização dos processos fônicos. Se o alongamento de vogais numa fala arrastada pode criar efeitos significativos e conteudísticos de "mistério" e "suspense", a mesma fala abrupta, com o acento na velocidade das consoantes, pode gerar e "susto" e "surpresa". Nossa aposta é que a manipulação dessa materialidade significante abre a possibilidade de introduzir no tratamento do sujeito acometido por um trauma, uma espécie de resolução àquilo que foi apresentado como um assomo.

Vejamos como se dá o comportamento tensivo da canção "Jamelão" (Faixa 7 do CD anexo), composta em nossa oficina de canção. Apresentando uma construção harmônica muito simples, a canção cadencia até o fim apenas dois acordes: um acorde de si menor e um acorde de dó sustenido menor. A reiteração desses dois acordes até o final da canção instaura um tipo de levada que imprime controle temporal baseado na regularidade e na reiteração. Os motivos reiterados no primeiro segmento tematizam a questão do medo. Destacamos aqui as palavras "emocíon" e "tendrá" que, separadas silabicamente por pequenos saltos intervalares, introduzem uma pequena parcela de expansão local, cuja finalidade parece ser a de instaurar certa desaceleração no andamento (Ver as setas).

	mo		ten
miedo es una e	cion	der já não	dra
El	quando el miedo pierde po		poder sobre ti

A característica de "levada[163]" da música pressupõe no interior da canção um modo de controle temporal baseado na regularidade e na reiteração. Tal característica produz o efeito de uma retomada da continuidade, a qual, segundo Tatit (1997), só pode ser concebida como decorrente da própria descontinuidade, pois as narrativas ou histórias de vida dependem visceralmente dos episódios tensivos. Sendo assim, algo parece ter acontecido antes do texto, para que ele já comece inscrevendo, desde o início, certa contenção do fluxo temporal (parada da continuação). A desaceleração pontual no primeiro segmento inaugura a entrada de um novo campo de tessitura no segundo segmento. O salto intervalar entre "poder sobre ti" e "viver o presente" é de sete semitons.

[163] A levada implica o conjunto das características rítmicas de um arranjo sobreporem-se a ostinatos rítmicos e melódicos, tal como observamos no comportamento padronizado do violão na presente canção



A distância entre uma frase e outra parece denotar uma disjunção entre o "poder sobre ti" e o "viver o presente". A instalação na frase do actante enunciativo "ti" aciona a debreagem enunciativa[164] que projeta o enunciatário no texto. O enunciador endereça aqui uma espécie de recomendação ao enunciatário.

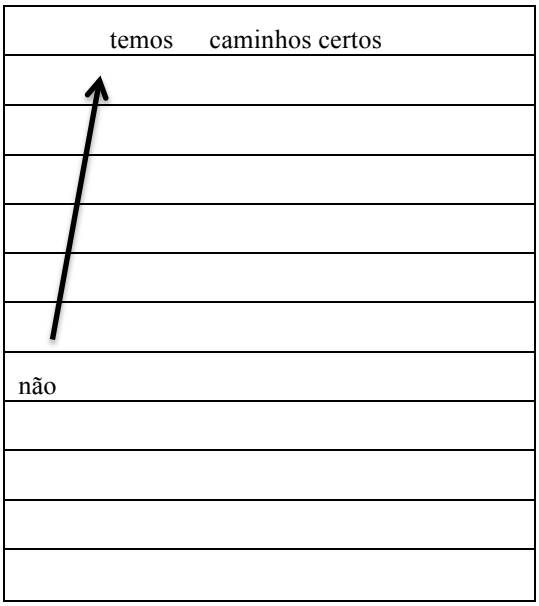
A perda do elo entre o enunciatário ("ti") e o ato de "viver o presente" será recuperada pela gradação que está por vir. A tentativa de desacelerar estabelece um elo a distância entre o enunciatário e a temporalidade regular figurativizada pela levada da canção. Vale ressaltar que o enunciador funciona aqui como o destinador que instiga o enunciatário a ter poder sobre si próprio. A falta instalada parece assinalar a "falta de poder" do enunciatário em relação ao presente.

A instalação do espaço e do tempo enunciativo ("aqui e agora") nos levará a localizar o enunciador muito mais próximo do passado que do presente, já que a região de tessitura em que "o passado" é cantado está muito mais concentrada em torno da tônica da música. Nesse

[164] Realizamos uma análise mais pormenorizada dos mecanismos de debreagem na canção "Todos los sueños soñados" apresentada no final desta tese.

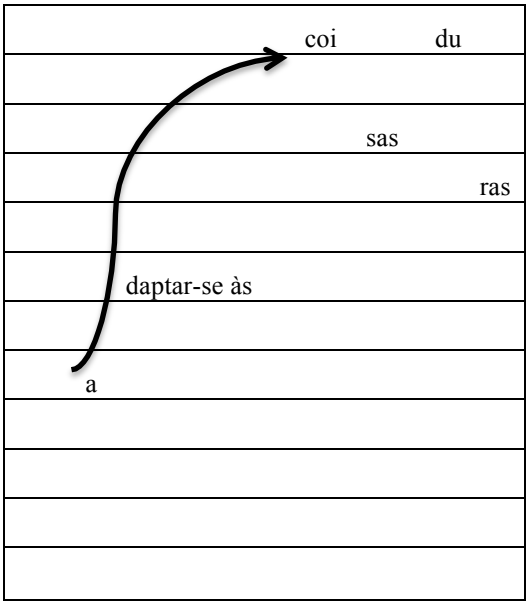
sentido, a canção parece fazer memória tanto de um tempo que passou, quanto dos lugares em que não se pôde estar.

A introdução de uma nova parte imprime aceleração, justamente por apresentar informações novas ao texto. A disjunção entre o sujeito enunciador e os caminhos certos está materializada nesse salto intervalar de sete semitons entre o "não" e o "temos caminhos certos".



O ganho abrupto de tensão causado por tal movimento empreende uma expansão que logo em seguida será restabelecida através de gradações. A repetição da frase "o preço pra ir e vir, do reconhecimento" desacelera o fluxo de informações.

Contudo, há uma força entoativa no interior da canção que insiste em recrudescer, expandindo novamente os níveis de tensão justamente na frase "coisas duras". Aqui novamente observamos a distância entre o "adaptar-se" e as "coisas duras", indicando mais uma vez a disjunção entre tais elementos.



Falta ao sujeito enunciador a capacidade de adaptar-se às coisas duras. O enunciado que se segue, "me refugio no jamelão", surge como uma celebração do sujeito por ter encontrado um lugar no qual ele pode se refugiar[165]. Enquanto psicanalistas, retomamos a etimologia da palavra refúgio[166], desdobrando-a em dois sentidos para promover uma dialética entre espaço e existência. O termo remete tanto a acolhimento, quanto a fuga. Em relação ao acolhimento, a palavra "refúgio" só faz sentido se a tomarmos como a possibilidade de um lugar de valor singular, no qual as imagens da intimidade possam ser processadas em palavras.

Sendo assim, nessa canção, o significante "Jamelão" parece conjugar espaço e existência da mesma forma que Bachelard em seu livro *A poética do Espaço* (1957/1996). Nele o autor elabora um estudo fenomenológico sobre a casa, este lugar privilegiado no qual se constitui a subjetividade do sujeito, bem como o lugar onde sua intimidade é abrigada. Bachelard afirma que a casa é o nosso "canto do mundo", e que nela se estabelece o cotidiano de vivências afetivas dos espaços. O filósofo também lembra que ao nos aventurarmos por novas moradias, um passado se transpõe para o presente, vindo sutilmente colorir novas experiências de habitar. Nesse sentido, a casa se configuraria como uma espécie de pilar da

[165] Talvez usar essa canção para comentar os efeitos no Outro institucional e consequentemente os efeitos transformativos no sujeito dessa mudança de perspectiva. A princípio, a perda de referência em relação ao tempo e ao espaço é ressignificada no momento em que se oferece um espaço de acolhida que não se resume apenas ao atendimento referente aos papéis, mas também à recepção da cultura e daquilo que o sujeito é para além do estatuto de refugiado.

[166] Oriundo do latim *refugere* (composta pelo intensificativo *re-*, mais *fugere*), a palavra indica o ato de fugir. Aqui temos um problema, pois identificar os refugiados como "aqueles que fogem" é supor um valor referente à falta de coragem que não condiz com suas histórias e lutas.

estrutura psíquica que protege e ampara o sujeito não somente no sentido espacial.

Utilizando a obra do poeta Bosco para aproximar a imagem do lar com a figura da mãe protetora, Bachelard também lança reflexão acerca da casa como representação das lutas e resistências humanas:

> Que imagem de concentração de ser, essa casa que se "aperta" contra seu habitante, que se torna a célula de um corpo com suas paredes próximas! O refúgio contraiu–se. E, mais protetor, tornou–se exteriormente mais forte. De refúgio passou a reduto. A choupana transformou–se em fortaleza da coragem para o solitário que nela deve aprender a vencer o medo. Tal morada é educativa. Lemos nas páginas de Bosco como um acúmulo das reservas de força nos castelos interiores da coragem. Na casa que a imaginação converteu no próprio centro de um ciclone, é preciso superar as meras impressões de conforto que sentimos em qualquer abrigo. É preciso participar do drama cósmico enfrentado pela casa que luta. (BACHELARD, 1957/1996, p. 62)

Nossas reflexões em torno do conceito de refúgio como lugar de abrigo da intimidade (NOGUEIRA e ROSA, 2017) nos permitiu dar lugar a uma nova condição ética de disposição do laço que, orientada pelo reconhecimento da falta, possibilita identificar as singularidades do sujeito, bem como considerar a estranheza radical apontada por Freud no conceito de *unheimlich*. Sobre ele, Lacan tece o seguinte comentário:

> A angústia é quando aparece nesse enquadramento o que já estava ali, muito mais perto, em casa, *Heim*. É o hóspede, dirão vocês. Em certo sentido, sim, é claro, o hóspede desconhecido, que aparece inopinadamente, tem tudo a ver com o que se encontra no *unheimlich,* mas é muito pouco designá-lo dessa maneira, pois, como lhes indica muito bem o termo em francês, assim, de imediato, esse hóspede *(hôte),* em seu sentido comum, já é alguém bastante inquietado pela espera (...) no sentido corriqueiro, esse hóspede não é o *heimlich,* não é o habitante da casa, é o hostil lisonjeado, apaziguado, aceito. O que é *Heim,* o que é *Geheimnis* (segredo, mistério), nunca passou pelos desvios, pelas redes, pelas peneiras do reconhecimento. Manteve-se *unheimlich,* menos não habituável do que não habitante, menos inabitual do que inabitado. (LACAN, 1962-1963/2005, p. 87)

Invocamos neste ponto a palavra *ethos*, tal como ela aparece em Homero: *ethos* como morada. As reflexões em torno do *Heim*, da casa, do estrangeiro, do habitante e do inabitável, nos sugere que não basta só haver um espaço para que dele façamos morada, do mesmo modo que não basta somente haver um espaço de escuta para que nela o sujeito possa se abrigar. Refugiar-se no Jamelão indica, portanto, a construção de um espaço de abrigo que possibilita que condições subjetivas mínimas possam ser asseguradas.

O percurso que realizamos sobre o trauma até aqui – tanto o trauma constitutivo (que diz respeito ao nascimento do sujeito), quanto o trauma provocado pelo encontro com um acontecimento violento (trauma que reedita o exílio no sujeito lançando-o para o campo do silêncio) – nos permite estabelecer uma direção possível para seu tratamento. Se no traumatismo provocado por um acontecimento violento o sujeito se vê exilado do circuito da pulsão invocante e, automaticamente, lançado para campo do silêncio no qual ele deixa de ter voz, a construção de uma narrativa musical a ser cantada pode apresentar importantes funções terapêuticas.

A primeira é que, em termos econômicos, o canto parece propiciar o resgate da capacidade de o aparelho psíquico processar estímulos não reconhecidos pelo sujeito e que foram desencadeados por alguma sensação hiper-tensional. A segunda é que se faz possível a resolução de algumas intensidades que impactaram a experiência do sujeito de maneira abrupta. Isso nos leva a uma terceira função terapêutica de nossa oficina, que é a retomada do poder de invocação do sujeito, permitida, sobretudo quando este pode voltar a se fazer escutar no momento do canto.

6.10. Oficina de canções de si: Estratégia, Tática e Política

Partiremos agora para a construção de nosso dispositivo de intervenção propriamente dito. Tentaremos demonstrar que nossa "oficina de canção de si", ao ser tomada como dispositivo de intervenção na clínica do traumático, compõe um dispositivo de intervenção clínica que leva em conta:

1) Uma **estratégia** de tratamento que considere o fato de que os regimes de enunciação estão tomados por uma voz enlutada que pode ser representada na fala do sujeito. Isso nos leva a entender que os índices de tensividade – aqueles localizados na análise das cifras tensivas encontradas nas canções compostas em nosso dispositivo – indicam que aquilo que foi rejeitado, exilado da experiência do sujeito, retorna na canção sob forma de valores tensivos. Aqui temos como modelo a forma como a dramaturgia musical se apresenta na tragédia grega;

2) Uma **tática** de tratamento em que o psicanalista assume o papel de mediador musical, cuja função é conjugar a captação dos temas narrativos e das intenções enunciativas com a gerência da manipulação das vocalidades e dos movimentos das vozes dos participantes da oficina. Nesse ponto, nossa referência são as reflexões da Semiótica da

Canção de Luiz Tatit, sobretudo aquilo que diz respeito ao modo como o cancionista estabiliza a melodia da fala, produzindo sentido sob forma de continuidade e articulação;

3) Uma **política** de tratamento que propõe um modelo de subjetividade compartilhada, no qual o mal é reconhecido como originado nos próprios desvios das relações entre os indivíduos e, em seguida, reintegrado. A *Kátharsis*[167] da tragédia grega é aqui nossa referência.

Os três itens acima serão alvo de nossa investigação a partir de agora. Nosso itinerário passará pelo estudo da inscrição de uma voz enlutada no texto musical – inscrição inaugurada na tragédia grega. Ainda sobre a tragédia, exploraremos o conceito de *katharsis* como uma técnica de compartilhamento da experiência e clarificação das cifras tensivas impressas na canção. A partir daí, partiremos para a apresentação de nossa oficina de canção, discutindo o modo como ela se estrutura na teoria e na prática, para, posteriormente, discutirmos os textos cancionais produzidos.

[167] Dentro de nossa iniciativa de renovação do conceito de catarse, optaremos ao longo do texto pela sua escrita original, *Kátharsis*. Consideramos que a palavra catarse em português está extremamente desgastada, sobretudo dentro do campo psicanalítico, e por isso pensamos que sua forma original chama atenção para a importância ainda vigente deste conceito em psicanálise. Vale ressaltar que esta ainda não nos é uma opção definitiva, a qual a banca de qualificação poderá nos ajudar a refletir sobre essa escolha.

Terceira Parte

7. A dramaturgia musical[168] da tragédia grega: um possível modelo de *Práxis?*

Em minha prática como músico-cancionista, sempre me foi cara a reflexão sobre o modo como a estrutura composicional não leva em consideração somente os elementos sonoros, mas também a narrativa e a forma como tal narrativa é posta em cena (elementos cênicos). O advento da semiótica da canção proposta por Luiz Tatit me fez, nesse sentido, encorpar minhas reflexões acerca do *métier* do compositor, permitindo-me importantes reflexões sobre o caráter semiológico desse trabalho.

Contudo, foi no final de 2017, quando estive na França desenvolvendo parte da presente pesquisa na Universidade de Nice, sob orientação de Jean-Michel Vivès, que pude entender melhor o modo como todos esses elementos estavam em confluência em meus processos de criação. Na ocasião, Vivès fez um apontamento muito importante a partir da leitura minuciosa do texto que (na época ainda em construção) viria a mudar o rumo do entendimento daquilo que fiz e que estava fazendo até então como os sujeitos de minha pesquisa.

Ao escrever sobre o efeito catártico da criação de canções nas oficinas propostas aos imigrantes refugiados, não me dei conta de que grande parte de minha reflexão partia de um estudo pormenorizado da Poética de Aristóteles e não da Política – livro no qual estão as grandes reflexões do pensador grego sobre a música. Jean-Michel Vivès interroga justamente esse ponto em meu trabalho, ao mesmo tempo em que me entrega de forma generosa uma verdadeira interpretação daquilo que não pude ler em meu próprio texto. Aliás, esse é para mim o modelo de uma boa leitura – leitura que traz à tona não somente o que o autor escreveu e não pôde ler, mas que também escreve o que o autor vai poder escutar.

Mas o que haveria de tão revolucionário nessa leitura? Justamente o fato de que, na leitura de Vivès, minha busca pelo texto da Poética revelaria uma certa intuição (de que só me dei conta a posteriori): a de que há na tragédia grega a estrutura de uma dramaturgia que é originariamente musical[169]. Mais ainda, o herói trágico no momento de maior desespero, de

---

[168] A "Dramaturgia Musical" faz convergirem atividades representacionais e discussões teórico-metodológicas que inserem obras e autores em uma amplitude de questões musicológicas, históricas e estéticas. Nós as utilizamos aqui como forma de materializar numa expressão tudo aquilo que está em jogo na composição trágica da Grécia Antiga. Para maior aprofundamento do tema ver "Dramaturgia musical de Ésquilo. Investigações sobre a composição, realização, e recepção de ficções audiovisuais. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, (MOTA, 2008).

[169] A própria natureza da palavra tragédia (*tragoidía*) é derivada da combinação das palavras gregas *trágos* (bode) e *oide* (canção, ode, canto), canto ou canção dos bodes: grupos de adoradores de Dionísio – os sátiros – que usavam vestimentas que aludiam a esses animais.

maior desamparo, **canta** ao invés de falar ou entoar o seu texto. Esse canto de lamento dialogado chamado *Kommós*, no qual atores e coristas, juntos, apresentam um ritual ficcional que expressa a dor de uma perda, permite ao herói revelar seu destino e sua dor.

A grande virada promovida pelo apontamento de Vivès é, exatamente, a de orientar a minha escuta não apenas para o trabalho que estávamos desenvolvendo com os imigrantes refugiados, mas também para a própria forma como concebo a experiência musical. Após seu apontamento, tornou-se completamente óbvio e evidente o fato de propor o canto àqueles que de algum modo passaram por experiências de perda, de desenraizamento ou de exílio. A narrativa da própria história que vira letra de canção e, posteriormente, um canto de lamento coletivo, faz existir um Outro para o qual a palavra violenta, que transborda a narrativa, pode ser endereçada.

Para que isso pudesse acontecer de forma efetiva era necessário levar em consideração as especificidades da clínica do traumático que, como dissemos anteriomente, exige táticas, estratégias e uma política de tratamento que leve em conta simultaneamente: os regimes de enunciação do sujeito, uma gerência da manipulação das vocalidades e dos movimentos das vozes daqueles atendidos por nós e, por fim, um modelo de compartilhamento da subjetividade no qual o sofrimento possa ser reconhecido e reintegrado. Diante disso tudo, descobrimos que nossa iniciativa de oferecer a experiência musical nesse tipo de tratamento dizia respeito muito mais a uma prática de mediação trágica – no sentido de associar-se à experiência da dramaturgia musical da tragédia grega – do que a uma prática de mediação musical propriamente dita.

É óbvio que a mediação musical participa da mediação trágica e, por isso, não estamos aqui querendo mudar o rumo de nossa tese. Ainda estamos tratando de uma experiência musical e não de uma experiência teatral! Entretanto, são inegáveis os efeitos da descoberta do modo como a dramaturgia trágica opera com a musicalidade das palavras, bem como a forma como ela coloca tais palavras em ação na cena, atingindo o espectador de maneira singular. Desse modo, aprofundarmo-nos no estudo da tragédia grega e de sua dramaturgia nos permitiu conceber um dispositivo prático, no qual localizávamos as questões mais fundamentais da clínica do traumático sendo postas em cena.

A construção de nosso método de intervenção se apoiou, portanto, na principal característica da tragédia grega: a união de dois elementos de natureza distinta em uma única obra: o coro e os personagens. O diálogo métrico entre um personagem e o coro – diálogo que consolidou a tragédia como gênero literário – não diminui a importância da dimensão

musical de sua experiência. Demonstraremos a partir de agora que, do mesmo modo que as cancões de nossa oficina, os textos remanescentes do teatro grego são, em certa perspectiva, documentos memoriais de eventos sonoramente orientados.

7.1 A tragédia e sua estrutura

A palavra tragédia (*tragoidía*) é derivada da combinação das palavras gregas *trágos* (bode) e *oide* (canção, ode, canto), ou seja, algo como o "canção ou canto dos bodes". A hipótese dos estudiosos acerca desse nome aproxima a tragédia grega de sua origem religiosa e musical. Segundo Romilly (1970), a chegada da primavera era motivo de celebração para os atenienses que realizavam grandes festas urbanas em cultos ao deus Dionísio. Também havia as Dionisíacas Leneanas, festas celebradas[170] no fim de dezembro que tinham como uma de suas atrações o concurso de tragédias.

O que mais nos interessa na etimologia da palavra tragédia é o uso da palavra "canto" ou "canção" para nomear aquilo que, a princípio, diz respeito a um gênero dramático. Temos em Aristóteles uma importante pista sobre a presença do canto na origem da tragédia. Em sua *Poética* (2015), o pensador faz referência ao *dithýrambos*, canto de louvor a Dionísio executado por um coro acompanhado pelo *Aulo*[171], do qual a tragédia teria derivado. Segundo Vivès (2010), o *dithýrambo* era uma cerimônia de invocação realizada pelo chefe de um coro (*eksárkhos)* que improvisava um canto ao mesmo tempo em que um coro respondia executando danças e evoluções em torno do altar de Dionísio localizado em um ponto central:

> Le chœur tragique qui se déploierent face à l'acteur mais également face au spectateur. (…) Là où le chœur dithyrambique se mirait lui-même dans une complétude rassurante, le chœur tragique en perdant un de ses membres, devenu

[170] Nessas ocasiões realizavam-se representações teatrais que, inseridas em um contexto religioso, eram acompanhadas de procissões e sacrifícios. Apesar de coerente, a aproximação entre os cantos dos sátiros e a tragédia grega é constantemente interrogada. Para Romilly (1970), por exemplo, os conteúdos dos cantos satíricos eram muito mais lascivos do que os enredos das tragédias e, portanto, seria difícil imaginar que tais conteúdos pudessem fazer nascer as histórias contadas nas tragédias. Será por esse motivo que, desde a Antiguidade, muitos preferem associar a figura do bode à recompensa ofertada ao melhor participante das representações ou, ainda, à vítima oferecida em sacrifício nos rituais.

[171] Instrumento musical de sopro da Grécia Antiga utilizado nas cerimônias dionisíacas. Trata-se, segundo Dupont (2005), de uma espécie de flauta que acompanha os lamentos e os cantos de luto, fazendo com que a tragédia seja um espetáculo sonoro de violência, de assassinato e de aflição.

> protagoniste, s'altère et découvre une articulation autre entre voix et parole mais également entre illusion et fiction[172] (VIVÈS, 2019, p. 46).

Jeanmaire (1951) refere que os antigos opunham os cantos triunfais de Apolo às agitações tumultuosas dos *dithýrambos*. *Bromos*[173], um dos possíveis nomes dados a Dionísio, evoca seu aspecto barulhento que, segundo o autor, justificava o fato de a música que o louvava ser tão barulhenta a ponto de dificultar a audição dos poemas que nela estavam contidos.

Jean-Michel Vivès assinala a importância do apontamento de Jeanmaire sobre a dimensão do ruído inarticulado e contínuo nos *dithýrambos*:

> Le dithyrambe est bruyant comme l'est le dieu auquel il s'adresse. La parole y est inaudible mais ce déchainement est pourtant adressé et donc orienté. Cette sauvagerie qui caractérise le dithyrambe trouve son origine dans la commémoration d'un sacrifice impliquant que les célébrants aient atteint, par les pratiques relatives au culte de Dionysos, au degré de transe rendant possible l'ômophagie rituelle (dévoration de la chair crue de la victime déchirée). Le dithyrambe rituel qui commence par une chasse rituelle ou un simulacre de chasse tumultueuse donnée à une ou plusieurs victimes et aboutit à la formation de la ronde forcenée, génératrice d'excitation et d'extase collective, d'où est sorti le « chœur cyclique » continue à résonner dans le dithyrambe littéraire par la dimension du cri qui le hante. Le dithyrambe littéraire – puis la tragédie - se construiront sur le refoulement de ce déchainement vocal qui continuera à la hanter et à réapparaitre régulièrement. Montrant bien par là que si la tragédie, dans ses thèmes n'a, la plupart du temps, « rien à voir avec Dionysos », les cris, les plaintes et les interjections qui la structurent indiquent suffisamment ses origines dionysiaques[174] (VIVÈS, 2019, p. 48).

Seja qual for a natureza da passagem do *dithýrambos* para a tragédia, observamos com Vivès que a existência da tragédia enquanto forma literária só se tornou possível na

---

[172] "O coro trágico se desdobra face ao ator mas igualmente face ao espectador (...) Onde o coro ditirâmbico se mostrava em uma completude tranquilizante, o coro trágico, perdendo um de seus membros, que se torna protagonista, alterando-se e descobrindo uma articulação outra entre voz e fala, e igualmente, entre ilusão e ficção" (tradução nossa).

[173] "Aquele que faz trovejar".

[174] "O ditirambo é barulhento como é o deus para o qual ele se endereça. A fala aqui é inaudível mas esta explosão é, portanto, endereçada e então orientada. Esta selvageria que caracteriza o ditirambo encontra sua origem na comemoração de um sacrifício que implica que os celebrantes tenham alcançado, através das práticas relativas ao culto de Dionísio, um nível de transe que torna possível o ritual omofágico (devoração da carne crua da vítima dilacerada). O ditirambo ritual que começa por uma caça ritual ou um simulacro de caça tumultuosa à uma ou mais vítimas, resulta na formação de uma ronda feroz, geradora de excitação e de êxtase coletivo de onde saiu o "coro cíclico" que continua a ressoar no ditirambo literário através da dimensão dos gritos que o assombra. O ditirambo literário – e depois a tragédia – se construirão sob o recalcamento desta explosão vocal que continuará a assombrá-la, reaparecendo regularmente. Isso mostra claramente que se a tragédia, tem em seus temas, na maioria das vezes, "nada a ver com Dionísio", os gritos, os lamentos, as interjeições que a estrutura, indicam suficientemente suas origens dionisíacas" (nossa tradução).

medida em que o lirismo vocal (*phonê*) e a fúria dos corpos (mudança dos metros[175]) foram sacrificados sob o altar da palavra (*logos*). Abandonando a improvisação para aceder à dignidade de gênero literário, o *dithýrambos* se fez *tragoidía*, recalcando a dimensão dionisíaca de suas origens. No entanto, observamos que o espectro musical dessa dimensão não deixará de assombrar a tragédia, compondo alguns dos principais elementos que a constituem.

Romilly (1970) relata que o coro tinha certa independência da ação que estava em curso, uma vez que ele podia dialogar, encorajar, ameaçar e ter todo tipo de interação com os personagens em cena, mantendo-se, porém, sempre na *orchestra*[176]. Sua função era lírica e comportava as evoluções, indo de uma mímica majestosa a verdadeiras danças. O chefe do coro, o *corifeu*, podia ter um diálogo **falado** com um dos atores em cena e, mais raramente, apresentar um solo. Contudo, quando em conjunto, o coro sempre se expressava **cantando** ou ao menos **entoando** os versos do texto.

O coro era na origem da tragédia o seu elemento mais importante. Romilly lembra que no momento de preparação dos concursos das tragédias dois dos magistrados mais importantes da cidade se ocupavam da escolha dos *chorêgoi* – cidadãos ricos que financiavam com seu próprio dinheiro as despesas da preparação do coro e outros aspectos da produção (roupas, máscaras, custos de pesquisa, pinturas, etc.). Eram os *chorêgoi*, em português, "corego", que tinham a honra de recrutar e manter os membros do coro que, a partir de Sófocles, passaram a ser formados por quinze[177] pessoas.

Os mesmos magistrados faziam também a escolha dos poetas que procuravam um coro para suas peças. O poeta que adquirisse um coro tinha a tarefa de instruí-lo, podendo eventualmente recorrer a um "mestre de coro" para ajudá-lo. Nota-se, portanto, que o coro era considerado o ponto de partida da representação trágica. Os títulos das peças normalmente assinalam essa importância, já que à exceção de alguns casos, o nome dado à obra remetia à função do coro ou ao personagem que o coro representava no espetáculo: *Os Persas, As Bacantes, Sete contra Tebas, As Suplicantes, As Fenícias*, etc.

A importância do coro também se mostrava no número considerável de versos por ele interpretados no interior do texto. O coro não era de forma alguma um elemento estranho à ação, sendo o maior interessado nos acontecimentos dos quais tratava a tragédia, já que

---

[175] Medida que estabelece a quantidade de pés ou sílabas de cada verso.

[176] Uma vasta esplanada de forma circular reservada às evoluções do coro.

[177] Na origem da tragédia o coro chegou a ter cinquenta membros.

representava as pessoas interessadas nas ações em curso. Ao aproximar a posição do coro com a do analista, Lacan (1959-1960/1991) afirma que ele, o coro, é composto de pessoas que se afetam. Suas emoções são suportadas em uma disposição de cena salubre, na qual o coro está encarregado de fazer o comentário emocional daquilo que se passa em cena. Contudo, Romilly (1970) ressalta que o coro era incapaz de desempenhar qualquer papel no desenrolar dos fatos postos em cena, ou seja, era o lugar da impotência que lhe era designado. Segundo a autora, para conciliar uma função tão importante com tal incapacidade de agir, era necessário que o texto fosse pouco desenvolvido, contudo, à medida que o texto foi adquirindo mais importância ao longo da história, o coro foi perdendo esse lugar central, chegando quase a desfazer-se completamente em Eurípedes[178].

Constata-se que o design métrico do texto da tragédia grega era algo bastante importante. Os versos constituíam na maioria das vezes conjuntos de estrofes gêmeas, alternadas, sempre muito bem ordenadas e acompanhadas por evoluções coreográficas. Segundo Romilly (1970), o essencial do lirismo coral é que uma estrofe responde a uma antístrofe, desenrolando-se de forma a constituir dois planos, nos quais a estrutura da tragédia é comandada pelo princípio da alternância estrofe-antístrofe (finalizando com um epodo).

Os problemas da tradução dos textos trágicos impedem que as encenações modernas mantenham o justo equilíbrio entre a musicalidade inerente à tragédia e o seu texto escrito. Com o abandono da música, tanto o peso das palavras, quanto a densidade sonora das encenações se perderam. Nesse sentido, Mota (2012) lembra que os dramaturgos da época dispunham de diversas maneiras para manipular as quantidades de fontes sonoras em cena, bem como formas de gerir os efeitos dessa manipulação. Havia partes com massa sonora reduzida e outras com massa sonora ampliada (como é o caso da diferença entre um solo monovocal de um personagem e o conjunto das vozes de um coro de cinquenta pessoas cantando).

Para demarcar a densidade sonora, temos divisões claras na estrutura do espetáculo, bem como na distribuição de seções com metros especializados. No que diz respeito à estrutura, Romilly (1970) observa que a tragédia grega apresentava habitualmente um prólogo chamado *párodo,* a entrada do coro. Posteriormente, apresentavam-se os episódios,

---

[178] Na *Coéforas* de Ésquilo, de um total de 1076 mais de 400 versos (mais de um terço) são atribuídos ao coro. Em *Eléctra* de Sófocles, que trata do mesmo tema, o coro intervém em aproximadamente 200 versos de um total de 1510 (menos de um sexto). Já na *Electra* de Eurípedes, o coro intervém em um pouco mais de 200 versos de um total de 1360, ou seja, bem menos do que um sexto da peça. (Cf. Romilly, 1970, p. 28-29)

que podiam variar de dois a cinco, conforme cada caso. Em seguida tínhamos o estásimo, partes da tragédia delimitadas por dois cantos do coro. Ao final, tínhamos o *kommós* (no qual nos deteremos a seguir) e a saída do coro, denominada *exodos*.

A fala na tragédia era executada sob três modos: recitação, entoação e canto. A essa divisão tripartite somava-se a divisão binária entre performance com ou sem acompanhamento musical. Quando a performance é marcada pelo acompanhamento, este é realizado pelo *aulo*. O som do *aulo* é agudo e estridente, lembrando gritos e choros, ao mesmo tempo em que suscita sentimentos diversos como tristeza, angústia e às vezes até alegria. Parecido com um oboé, porém com um tubo duplo, o *aulo* permite ao músico tocar simultaneamente uma melodia e uma base. O resultado é um som bastante versátil que, por intermédio de um timbre muito agudo, coloca em cena a tensão entre as múltiplas figuras da alteridade representadas por Dionísio.

Nesse sentido, o *aulo* da tragédia cuja origem está nos rituais dionisíacos faz oposição à lira de Apolo:

> Mais la musique est le lieu par excelence où s'affirme l'incompatibilité tendancielle de la tragédie avec Apollon. La chose est rapporteé par Platon, adversaire consequente du genre tragique, qui, dans la *République*, aprés avoir rejeté la lamentation, les harmonies, mixolydienne e syntonolydienne, qui lui sont apparentées et le son de l'aulos, observe que le legislateur doit en tout situation préférer Apollon e les instruments d'Apollon à Marsyas[179] e aux instruments de Marsyas (...). Le chant étant composé de trois elements, argumente-t-il, les mots – disons, l'énoncé de sens ou encore l forme discursive (*logos*) –, le ton (*harmonia*) et le rythme, la priorité la plus absolue doit revenir au discours, parce qu'il n'y a pas de différence de fonde entre les mots chantés et ceux qui ne le sont pas, si bien que la musique et le rythme doivent accompagner (*akoloutheîn*) la forme discursive – en d'autres termes, lui être subordonnés[180]. (LORAUX, 1999, p. 92-93)

[179]Na mitologia grega, Marsias é um sátiro frígio que aparece como figura central em duas histórias que envolvem música. Em uma delas, Marsias recolhe a flauta (em algumas versões trata-se de um *aulo* que havia sido abandonada por Atena porque esta, ao tocá-lo, ficava com as bochechas infladas, provocando a zombaria de outras deusas). Na outra históra, Marsias passa a se considerar um músico tão perfeito que desafia Apolo para uma competição, e o vencedor teria o direito de punir o perdedor. Apolo vence; Marsias é amarrado a uma árvore e esfolado vivo. Do seu sangue, nasce o rio Marsias, na Frígia (https://www.theoi.com/Georgikos/Satyros Marsyas.html).

[180] "Mas a música é o lugar por excelência onde se afirma a incompatibilidade tendenciosa da tragédia com Apolo. A coisa é relatada por Platão, adversário do gênero trágico, que na República, após ter rejeitado a lamentação, as harmonias mixolídias e lídias - que estão relacionadas ao som do aulos - observa que o legislador deve em toda a situação preferir Apolo e os instrumentos de Apolo à Marsias e aos instrumentos de Marsias (...). O canto sendo composto de três elementos, argumenta ele, as palavras – o enunciado de sentido ou ainda a forma discursiva (logos) - , o tom (harmonia) e o ritmo, a prioridade mais absoluta deve voltar ao discurso porque não há diferença de fundo entre as palavras cantadas e aquelas não cantadas, se bem que a música e o ritmo devem acompanhar (*akoloutheîn)* a forma discursiva – em outros termos, lhe ser subordinadas" (nossa tradução).

Observamos junto com a helenista Nicole Loraux que Platão, longe de rejeitar a importância do *thrênos* (lamentação) para os cidadãos, aponta para a primazia do *logos* em sua definição de música. Por isso, para ele, a *lira* deveria prevalecer em relação ao *aulo*, já que o brilho da primeira permitiria que aquilo que estivesse sendo cantado fosse realmente apreendido pelo público. Já o *aulo*, devido a sua característica timbrística, se misturaria com as vozes chorosas do canto, o que possivelmente dificultaria o entendimento das palavras.

Vivès (2012b) lembra aqui que a tragédia não é mais somente o lugar do *logos* (o discurso, a fala), mas sim o lugar da *phonè* (a voz), o que faz com que ela seja endereçada menos aos cidadãos e mais aos espectadores abalados. A leitura do psicanalista reitera o tratamento dado por Loraux acerca da contaminação realizada por Dionísio ao hino apolíneo, mostrando que a "música sem lira" da tragédia faz irromper um grito de dor que afeta o espectador. O ápice desse modo de afetação se dava durante o chamado *kommós,* um importante momento da tragédia, no qual atores e coristas se engajavam em uma mesma corrente de emoção, dando à tragédia sua singularidade.

7.2 O *kommós* e a voz enlutada na tragédia grega

Segundo Romilly (1970), o *kommós*[181] constitui-se como um canto de lamento dialogado no qual atores e coristas, juntos, apresentavam um ritual ficcional que expressava a dor de uma perda. Sua eficácia está tanto no que diz respeito ao enredo que ele comporta quanto a sua teatralidade. Trata-se, de maneira geral, de um canto de lamentação dos personagens que foram atingidos por determinado destino, levando-os a compor a própria cena como uma espécie de rito fúnebre.

Concordamos com Capponi (2008) que afirma que o *kommós* se apresenta como o inverso do *thrênos,* que corresponde a uma realidade na vida cotidiana dos Gregos. Segundo o autor, o termo *thrênos* tende a se identificar com a palavra *goos* (gemido, lamento individual) na tragédia grega, o que frequentemente leva a confundi-lo com o *kommós*. Garvie (1983) resolve essa confusão a partir de um princípio da teatralidade, no qual o autor utiliza formas rituais familiares ao público, ao mesmo tempo em que as adapta para aquela

[181] A palavra *kommós* vem de *kompto*, que em português significa "bater". Segundo Florence Dupont (2015), esta é uma referência ao gestual dos atores e do coro que, durante o Kommós, golpeiam o próprio peito ou a própria cabeça (gesto característico dos ritos fúnebres). Aliás, opondo-se aos gemidos (*gooi*), o termo sublinha uma dimensão ritual muito particular que, segundo Alexiou (2002), tem origem nos rituais asiáticos de lamentos antifônicos.

peça em questão.

A transição para o *kommós* é muito bem marcada. Segundo Dupont (2015), vemos o coro romper a simetria do texto expressando-se em um ritmo iâmbico[182], contrastando com os rítmicos líricos. Por ser um canto perturbador de dor, ele é frequentemente apresentado sobre o modo lídio[183], o qual permite a exploração dos paroxismos do *pathos*. Segundo Capponi (2008), a grande recorrência de termos autorreferenciais, como nesse caso, garante a realização do rito que ali está em andamento. O autor ainda lembra que os atos verbais realizados no palco são designados como ações que cumprem uma ordem de realidade que é, ao mesmo tempo, dos personagens e do público. Sendo assim, um rito ficcional é criado no instante da performance como resultado de uma modelagem estético-musical.

O rito criado em cena no *kommós* faz a linguagem tomar o lugar do gesto. Segundo Capponi (2008, p. 135):

> les mots imitent le bruit des coups, à n'en pas douter: l'abondance des plosives dans les termes *apriktoplêkta polupalakta*, ajoutée à la rime interne, crée un effet mimétique. Ainsi, les mots permettent l'accomplissement de ce rituel qui a manqué autrefois, qui s'accomplit précisément parce que les mots disent qu'il le fait[184].

Logo, o *kommós* vai se revelando uma forma de lamentação ritmada, acompanhada de gestos repetidos cujo conteúdo é a descrição de uma cena que, de algum modo, está relacionada com determinado passado. Apesar disso, seu conteúdo diz respeito ao *mythos* e não à *história*, uma vez que não se trata apenas da narrativa dos fatos materiais, mas sim da construção de uma narrativa simbólica inserida numa lógica de rememoração e reparação.

Constatamos, com Capponi (2008, p. 139), três tempos do *kommós*: paroxismo da lamentação, considerações conclusivas e termos autorreferenciais, sendo estes últimos empregados em favor da produção do canto e do ritual, redefinindo o *kommós* enquanto objeto poético: "*opposé au malheur paramousos, littéralement: qui va contre les Muses* (v. 467) – *et englobe à la fois les deux dimensions de cet ensemble: fiction rituelle et composition artistique. D'ailleurs la partie lyrique s'achève sur ces mots*[185]".

---

[182] Ritmo que explicaremos a seguir.

[183] O *modo Lídio* é um tipo de escala maior com a quarta aumentada.

[184] "As palavras imitam o barulho dos golpes, sem dúvida: a abundância de explosivos nos termos *apriktoplêkta polupalakta* acrescentada à rima interna, cria um efeito mimético. Assim, as palavras permitem a realização deste ritual que faltou, realizando-se precisamente porque as palavras dizem que o faz" (tradução nossa).

[185] "Oposta à infelicidade *paramousos*, literalmente: que vai contra as Musas – e engloba ao mesmo tempo as duas dimensões deste conjunto: ficção ritual e composição artística. Além disso, a parte lírica termina com essas palavras" (tradução nossa)

Segundo Capponi, os termos autorreferenciais que aparecem ao longo do *kommós* pontuam e determinam o processo: palavras como *kateuchê, goos, ara, humnos, paian, thrênos* etc, designam unidades de discursos que apresentam eficácia tanto na economia da narrativa, quanto na realização do rito. Nesse sentido, a aproximação entre *kommós* e *thrênos* não deve ocultar aquilo que traz sua especificidade: há no *kommós* os termos que descrevem a ação verbal que está em curso, bem como os sinais do discurso que a revestem[186].

Não podemos deixar de mencionar que o *kommós* é o único momento no qual o herói trágico canta. Jean-Michel Vivès (2003, p. 16) lembra que Freud associa o herói trágico ao pai arcaico moribundo, e que seu canto seria uma forma sublimada do som de sua agonia, de seu estertor da morte: "*On pourrait également, en suivant cette hypothèse, résoudre le paradoxe de la présence du chant chez le héros dans les instants de déréliction. En effet, le chant n'est que la modulation du cri. Il commémore* et *voile le cri du père agonisant*[187]."

Em português "velar" tem dois sentidos: "velar" no sentido de cobrir-se com um véu e também "velar" no sentido de permanecer em vigília, como, por exemplo quando se vela um morto. Nota-se, portanto, que o canto enlutado do herói no *kommós* diz respeito à dor de algo que se perdeu e que precisa, de algum modo, ser velado. Nesse sentido, o lugar que o poeta/compositor atribui ao *kommós* determina todo o resto da peça, incluindo os próprios eventos de sua narrativa. Por quê? Porque ele impõe, em certa medida, a assimilação de unidades discursivas em atos verbais que se sucedem em função de uma certa estratégia narrativa que é a de colocar em cena, o tempo todo, a marca de uma voz enlutada.

Nicole Loraux (1999), em seu belíssimo livro *La voix endeuillée*[188], nos mostra como o impacto da perda nas palavras alimenta a emoção trágica. A autora apresenta uma série de argumentos de que o entendimento da tragédia grega passa pela escuta daquilo que está inscrito por trás das palavras. O interesse de Loraux por aquilo que se escuta na tragédia sobrepõe-se ao interesse ordinário de outros autores, que apostam no entendimento da tragédia a partir do que nela é visto.

Na oposição aristotélica *lexis* / *ópsis*[189], a autora parece encontrar na primeira um interessante jeito de reconstruir a língua trágica que, para ela, se expressa principalmente no

---

[186] O que o diferencia do *thrênos*, no qual a fala se afirma como princípio da ação.

[187] "Poderíamos igualmente, seguindo essa hipótese, resolver o paradoxo da presença do canto do heróis no instante de desamparo. De fato, o canto só é a modulação do grito. Ele comemora e vela o grito do pai agonizante"(tradução nossa).

[188] A voz enlutada.

[189] A *ópsis* é o elemento que remete ao aspecto visual na tragédia. Nas traduções disponíveis da *Poética*, a palavra é convencionalmente traduzida como "espetáculo" ou "encenação". Já a *lexis* refere-se a tudo aquilo que

lamento sem fim sobre a finitude humana. A ilusão da eternidade implícita no tempo dos deuses coloca, aparentemente, o herói trágico sob o signo de uma perda, de um luto que, longe de ser elaborado, produz sofrimento e arraiga conflito.

Segundo Loraux (1999), o conflito está exposto no gênero trágico através das duas acepções rivais da palavra *aeí,* cuja tradução bastante imperfeita, mas coerente, seria o advérbio "sempre". Recuperando um estudo de Benveniste sobre a noção de *aion* ("força vital"), a autora nos mostra que a partir de certa época o ser humano elevou a intemporalidade a um estatuto essencialmente temporal. Ela lembra que a convergência entre *aion* e os advérbios deles derivados dá a esses advérbios o significado de "sempre", demonstrando que:

> Ce toujours indique ce qui est perpétuellement recommencé, avant d'être un toujours permanente et immobile (...) Transitoire et permanente, s'épuisant et renaissant au cours des génerations, s'abolissant dans son renouvellement et subsistant à jamais par sa finitude toujours recommencée, (...) la force de vie, impliquant recréation incessante du príncipe qui la nourrit, suggère à la pensée l'image la plus instante de ce qui se maintient sans fin, dans la fraîcheur du toujours neuf[190] (BENVENISTE apud LORAUX, 1999, p. 47-48).

Nesse sentido, é possível observar, junto com Loraux, algumas ocorrências políticas do *aeí* em relação ao aspecto autóctone do gregos: Thucydide dizia que eram os mesmos homens que sempre (*aeí*) habitavam a Ática (o "sempre" aqui tem o sentido de 'geração após geração'); Péricles refere que o país é habitado sempre (*aieí*) pelos mesmos, através da sucessão das gerações. Também é possível encontrar o uso político do *aeí* em relação ao tema da perpetualidade daqueles que ocupam o poder.

Temos, por exemplo, o uso dessa palavra em reflexões acerca da *arché*[191]*,* que, de certo modo, implica o sentido de uma repetição constituída em uma continuidade sem ruptura. Ou ainda, o uso performativo do *aeí* no contexto das reflexões em torno dos arcontes, que eram os títulos hereditários e vitalícios dos membros de uma assembleia de

---

é linguagem, do som elementar da frase ao texto, podendo aqui ser tomada como algo referente ao significante linguístico. Nota-se, portanto, certa tensão entre o que se vê e o que se ouve.

[190] "Esse "sempre" indica o que é perpetuamente recomeçado, antes de ser um "sempre" permanente e imóvel (...). Transitório e permanente, se exaurindo e renascendo no curso das gerações, abolindo-se em sua renovação e permanecendo para sempre por sua finitude sempre reiniciada, (...) a força de vida implica recriação incessante do princípio que a alimenta, sugerindo ao pensamento a imagem mais instantânea daquilo que se mantém sem fim, no frescor do sempre novo" (tradução nossa).

[191] Elemento que deveria estar presente em todos os momentos da existência de todas as coisas do mundo.

nobres da Atenas Antiga. Através deles, a cidade se perpetuaria de forma sempre idêntica, constituindo precisamente a definição mais atual de política, no que diz respeito a sua eficácia, ou seja, naquilo que ela dá como modelo à cidade em relação à regularidade repetitiva e natural da sucessão das gerações.

A força vital dos descendentes de Éaco, entre os quais estão inscritos Aquiles e Ajax, se propaga em um "sempre"; os velhos que sempre honram o poder do trono de Laios; as transmissões das desgraças de geração em geração. Todos estes são exemplos do emprego do advérbio *aeí* que, aos poucos, vai assumindo o estatuto de um "sem cessar". Contudo, Loraux observa que a ocorrência política do *aeí* ainda se apresenta em menor escala quando comparada a outros fins do advérbio no gênero trágico, e ressalta que não é aos humanos que o "sempre" está referido na tragédia, mas sim ao "tempo-todo-poderoso".

Há um limite impensável entre o tempo dos deuses e o tempo dos homens, impedindo-os de se articularem. O problema humano com o "sempre" se evidenciará na frequente fixação do herói trágico em determinado sofrimento que não cessa – traço inquietante de uma paixão latente e mal dominada. Loraux afirma que, de todos os trágicos, é Sófocles que mais explicita tal fixação no centro de sua obra, de modo que a loucura de seus heróis sempre está associada à crença de que as coisas humanas são regidas pelo *aeí*. Ajax, Antígona, Electra, Édipo, Filoctete, são todos personagens de Sófocles marcados por uma fixação, digamos trágica, no "sempre". Ajax em sua paixão irrefreada por obter a qualquer custo as armas de Aquiles; Antígona e o dilema de seu desejo que se eterniza em sua própria morte em detrimento da morte simbólica de seu irmão; Electra que está para sempre em luto por seu pai, o que incita consequentemente uma vingança associada ao *aeí;* Édipo como filho da condenação perpétua de seu pai; Filoctete marcado por seu desejo irrefreável de contribuir na guerra de Tróia, não hesita em assentir ao pedido de ajuda daqueles que o deixaram para morrer.

As reflexões em torno da temporalidade sem tempo do *aeí* em tais personagens só podem estar completas se introduzirmos na discussão a forma como tal advérbio é enunciado nas narrativas trágicas. Essa é para nós a grande contribuição de Nicole Loraux, que percebe, de maneira sensível, algo que nos é esclarecedor: há no *aeí* desesperado, esse "para sempre" perdido da experiência humana (e que, portanto, é indício de uma perda que remete a um luto), que retorna nas tragédias como um som específico. Trata-se da interjeição *aiaî*, vocalise pelo qual a dor é expressa sem mediação da língua articulada.

Segundo Loraux (1999), o advérbio *aeí* parece encontrar um dublê na interjeição *aiaî*, esta última funcionando como uma espécie de queixa nua de um luto transformado em **pura emissão vocal**. Comparado a uma lamentação (*thrênos*), o *aiaî* evidencia o relutante vínculo entre o pranteador e seu choro, de modo a tornar-se a ligadura fônica do sofrimento com o sofredor. Jean-Michel Vivès lembra-nos, nesse ponto, que o *aiaî* é a interjeição lamentosa e sem sentido, na qual o som coloca em primazia a significação que jorra do herói quando este é confrontado pelo trágico.

> Entre aeí et aiaî, il n'est donc d'autre parenté que la contigüité – contigüité contextuelle, dans l'expression d'une douleur qui s'eternise et se nourrit de soi-même, contigüité sonore également puisque aeí peut aussi prendre la forme aieí, par laquelle l'adverbe se rapproche phonétiquement de l'interjection. Et de fait, nombreuses sont les évocations du deuil où aeí semble appeler aiaî[192] (LORAUX, 1999, p. 59)
>
> .

Vejamos alguns exemplos. Em *Electra* de Sófocles, após ter evocado o rouxinol desolado sob o modo de *aién*, do "sempre", Electra lamenta a Niobé:

> Insensato é aquele que se esquece
>
> De um pai morto por forma lastimável
>
> A mim, porém, ao meu coração é cara aquela que chorosa
>
> Ítis, Ítis lamenta sem cessar,
>
> a ave de dor enlouquecida, de Zeus mensageira.
>
> Ai Nióbe, de amarguras a rainha, eu te considero divina,
>
> a ti, que em seu túmulo de pedra
>
> Choras ***aiaî*** (sem cessar)
>
> Em *Édipo em Colono*, Ismênia se lamenta sobre sua sorte após a morte de Édipo:
>
> ***Aiaî***! Infeliz de mim!
>
> Como sozinha e sem recursos assim
>
> levarei minha vida infausta?

Na tragédia *Helena* de Eurípedes, o coro lamenta o destino doloroso da mulher que dá seu nome à peça:

---

[192] "Entre *aeí* e *aiaî*, não há outro parentesco que não seja a contiguidade – contiguidade contextual, na expressão de uma dor que se eterniza e se alimenta de si mesma; contiguidade sonora, igualmente, sendo que *aeí* pode também tomar a forma *aieí* pela qual o advérbio se aproxima foneticamente da interjeição. E de fato, numerosas são as evocações do luto onde *aeí* parece chamar *aiaî* (tradução nossa).

> ***Aiaî***! É muito penosa divindade
> o teu destino, mulher!
> Uma vida que não é vida tomou, tomou a ti,
> quando Zeus da mãe te gerou.

Ajax (*Aías)*, cujo nome próprio já evoca a sonoridade desse som do desespero, descobre o lamento *aiaî* em diálogo com Tecmessa. Esta, ao pronunciar o nome de Ajax no mesmo diálogo em que o herói descobre o desespero, também faz alusão ao lamento implícito em seu nome:

> TECMESSA
> Não soberano ***Aías*** (Ajax), suplico-te, não digas isso!
> AJAX
> Não estás fora? Não conduzes de volta teus passos?
> ***Aiaî***, **aiaî**!!

Teríamos inúmeros exemplos para demonstrar a importância e a presença do *aiaî* na tragédia grega. Apresentando-se sempre nesse jogo de duas vogais, "a" e "i", bem como nas combinações que delas são possíveis (ai, ia, aia, iaiá), o *aiaî* é, segundo Loraux (1999), o lamento dos lamentos materializado em uma emissão vocal genérica, condensando nela todo o registro expressivo da dor. Irrupção do grito do bode sacrificado que, transformado em canto no *kommós*, faz memória ao "para sempre" perdido da experiência humana.

Aproximamos aqui as reflexões sobre a voz enlutada e os elementos de passionalização apontados por Luiz Tatit (2007, p. 47-48) na semiótica da canção:

> [...] na série passional, assim chamada por alimentar uma relação de distância entre sujeito e objeto, o agrupamento quase exclusivo de traços como a desaceleração, alongamento de duração, contornos, desdobramento e direcionamento da linha melódica define, por exemplo, o quadro de estabilização (...) cujo valor de cada fragmento depende da extensão completa da melodia. Essa valorização do percurso está diretamente ligada à maior permanência da voz em cada grau da sequência melódica. Esses traços de abertura do plano da expressão ressoam "distâncias" ou disjunções parciais apresentadas na letra, onde o sentimento de falta (retratado por saudade, solidão, mistério ou desentendimento) convive em tensão com o desejo e a esperança do reencontro.

O *aiaî* como interjeição lamentosa se materializa na forma de uma ligadura fônica que só pode ser sustentada na vogal. Tal emissão vocal pode ser articulada à tensividade contida nos contornos melódicos de canções compostas em nossa oficina, tais como "Eu não lembro", "Je suis san force" e "O amor é mulher". O perfil melódico das durações passionais

dessas canções, da mesma forma que no *kommós*, permite ao enunciador refletir sobre os seus sentimentos de falta, suas perdas. Vale ressaltar que as canções de caráter mais temático também trazem em seu âmago aspectos de expansão melódica que atenuam suas próprias características centrais, como a reiteração de motivos:

> [...] o prolongamento das durações, por si só, ajuda a deslocar o pólo de investimento e de concentração tensiva, pois, na medida em que neutraliza ou, pelo menos, atenua o papel das pulsações, valoriza as permanências nas vogais e, consequentemente, as oscilações de altura em todas as fases do contorno melódico. (TATIT, 1997, p.119)

Nesse sentido, a estratégia narrativa de assimilar unidades discursivas a atos verbais marcados pela expansão melódica, que se traduz em voz enlutada, foi desde sempre uma aposta técnica do mediador da oficina. Lembro-me de, ainda no início, interrogar-me sobre como seria possível conduzir a construção das canções na oficina, sem deixar que a metodologia pudesse interferir na fruição do trabalho. A resposta que a princípio construí direcionava o manejo do mediador para a localização dos motivos de luto nas falas dos participantes, para que, então, pudéssemos submetê-los a processos de passionalização.

Um exemplo disso foi a construção de uma canção composta por mim a partir das histórias e questões coletadas nas supervisões do grupo Veredas. Nessa época, estava tentando construir nosso modelo de intervenção e, por isso, ensaiei fazer com as narrativas dos colegas aquilo que futuramente faria com os participantes de nossa oficina. É notável que a composição da canção "Veredas" (Faixa 8 do CD anexo), realizada em torno de um refrão que celebra as ações de nosso grupo, também opera pequenos movimentos descontínuos de transposição brusca de registro, sobretudo no refrão, de modo a estabelecer pequenas manifestações passionais no interior dessa canção que pende mais para um perfil temático. Do mesmo modo que no *kommós*, os motivos de luto expressos por uma voz enlutada determinam para onde vai todo o resto da canção:

> Chego de onde não quero sair / Forçado só se for agora / Perco todo tempo e espaço / Que de tão escasso, o sei não vigora / Não marco uma longa viagem / Viagem que marcas aflora / Viajo numa longa marca / que de lembrança farta, não resta memória/
> **Onde sou** / **Saio pra me encontrar** / **encontro o que não fui buscar** / **p roda poder inventar** / **onde sou** (refrão)
> A terra que com os pés amasso / é o país que tenho nascido / O lugar que não sei se amo / São todos por onde tenho ido e vindo / As palavras lentas e calmas / contrariam o regimento / um intenso e profundo antônimo / Faz visível reconhecimento
> **Onde sou** / **Saio pra me encontrar** / **encontro o que não fui buscar** / **p roda poder inventar** / **onde sou**
> Trabalhadores do ensejo / refugiam-se em sua história / despejam toda sua angústia / num grupo de luta, que a transforma em glória / As correntes que de lá me solto /

> fazem B.O por não mais amá-las / aprendo por belo contraste que cumpliciar não é complementá-las
> **Onde sou / Saio pra me encontrar / encontro o que não fui buscar / p roda poder inventar / onde sou**
> Crianças "adesivam" a porta / na língua que o escárnio encarna / desencarnando a beleza / na sua teia que o caos atocaia / O nada que toca na rádio / é o enquadre que pode ser tudo / Abrigo em sua própria breda / que tu enveredas neste novo mundo
> **Onde sou / Saio pra me encontrar / encontro o que não fui buscar / p roda poder inventar / onde sou**

O núcleo temático da canção não impede que pequenas passionalizações se instalem em seu interior. O desenrolar da música acima, por exemplo, dependeu completamente do lugar em que os motivos de luto se instalaram que era, no caso, o refrão. Logo, o desenvolvimento da métrica da canção dependerá das escolhas do mediador e dos participantes, uma vez que o recorte dos temas e os registros das durações vocálicas terão papel central no processo de composição.

7.3 Composição das formas métricas no texto trágico

A experiência musical trágica se completa quando a emergência da enunciação de uma voz enlutada no *kommós* – voz que faz memória ao "para sempre" perdido da/na experiência humana – é conjugada com um padrão rítmico gerado pela escansão dos versos a partir das durações registradas. Nesse sentido faz-se necessária uma pequena incursão no tema da métrica na poesia grega a fim de compreendermos o valor da escansão na distribuição silábica dos versos. Veremos que há aqui uma importante indicação clínica acerca da composição das canções de si.

Sabemos da importância do conceito de escansão em Lacan, mas deixemos as reflexões psicanalíticas suspensas por um momento para adentrarmos o campo da poesia. Nesse campo, fazer escansão é fazer a contagem das sílabas poéticas de um verso. Logo de cara já encontramos, portanto, uma diferença fundamental entre a sílaba poética e a sílaba gramatical.

Uma sílaba é o conjunto de fonemas emitidos no mesmo impulso de voz. A palavra *casa* apresenta duas sílabas, pois são necessários dois impulsos de voz para pronunciá-la: *ca-sa*. Tomemos como exemplo o verso de Fernando Pessoa: "Dei-lhe um beijo ao pé da boca". Ao fazermos sua escansão, obtemos o seguinte resultado:

Dei / lhe / um / bei / jo / ao / pé / da / bo / ca

Observamos nesse tipo de escansão a presença de dez sílabas, ou seja, trata-se de uma escansão que coloca em jogo a silabação gramatical. Contudo, se realizarmos sua escansão poética, obteremos algo diferente. A contagem será feita a partir do número de impulsos de voz gastos para pronunciar **o verso**. Vejamos:

Dei / **lheum** / bei / **joao** / pé / da / bo / ~~ca~~

Nota-se que a escansão poética ou métrica do verso produz oito sílabas, já que a contagem dos impulsos de voz para a pronúncia do verso nos leva a unir as vogais num único impulso. Entretanto, a escansão poética ainda exige que contemos somente até a última sílaba forte do verso que, no nosso caso será "bo" da palavra boca. Sendo assim, eliminamos a sílaba "ca" e ficamos com um verso de sete sílabas, ou seja, um heptassílabo (conhecido popularmente como redondilha maior).

A partir da escansão poética é possível deduzir as fórmulas métricas empregadas pelos diferentes autores em cada um dos seus poemas. Referindo-se ao trabalho de Milman Parry[193] sobre as fórmulas métricas na poesia homérica, Mota (2008) afirma que tais fórmulas não se confinavam a um estoque linguístico memorizado pelo cantador. Tratava-se, na verdade, de técnicas por meio das quais o material verbal era modificado em função de sua realização diante de uma audiência. Nesse sentido, o autor afirma que os hábitos de se referir à obra de Homero, a partir de uma concepção baseada em textos literários escritos, interditam a compreensão da especificidade da organização textual homérica.

Ao contrário dos hábitos vigentes, Mota traz a proposta de Parry, de que o texto homérico seja tomado como um registro de performances, de modo que aquilo que a crítica filológica aponta como contradições, em sua "busca de um texto original e correto da épica homérica, são redefinidas em função da inexistência desse texto original e, consequentemente, do deslocamento da análise para as marcas de performance que a escrita aduz" (2008, p.25).

A novidade da proposta de Parry nos leva a ler o texto grego como um evento único vinculado à ocasião de sua execução, não apenas à ocasião de sua composição. O laço estreito entre essas duas etapas do trabalho de criação situa a composição dentro da própria

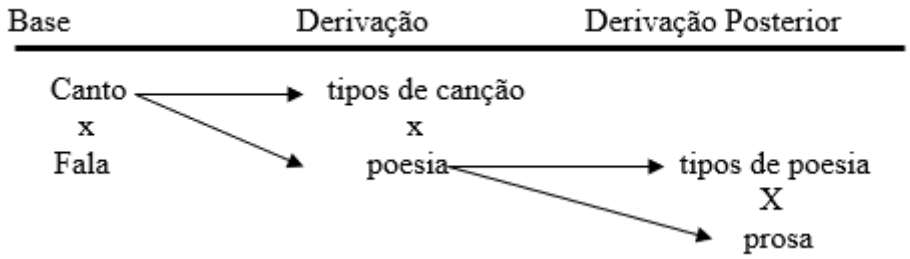
[193] Cf. PARRY, Milman. The Making of Homeric Verse. Oxford: Claredon Press, 1971.

performance[194], nos levando a concluir junto com Albert B. Lord (1981), também citado por Mota (2008), que "um poema oral não é composto 'para', mas 'na' performance" (LORD, 1981, p. 13).

A partir dessa leitura, Mota afirma que o texto deixa de possuir uma pretensa homogeneidade como projeção de um conteúdo mental do autor, deixando de se explicar a partir de um centro autoral e passando a ser compreendido a partir da englobante produção que efetiva sua enunciação:

> A interpretação da hipótese conhecida como hipótese Parry–Lord por Gregory Nagy tem se orientado por notabilizar, ainda que reticentemente, o drama ateniense como um novo momento da *mousiké* também como um novo paradigma explicitador da própria *mousiké*. Para tanto, G. Nagy propõe um modelo evolutivo que procura enquadrar as diversas manifestações e modalidades da *mousiké* quanto à diferenciada apropriação e realização de materiais músico-poéticos. (MOTA, 2008, p. 28)

Nagy (1990, p. 46) propõe, nessa direção, o seguinte modelo:



Comentando o gráfico acima, Mota (2008) afirma que o poema recitado, na ausência ou na redução da melodia, atualiza a dimensão musical contra a qual se singulariza – aquilo que é recitado, reinterpreta o que é marcado melodicamente. Sendo assim, é a partir do canto que outros tipos de canções são produzidas, de modo que a oposição e a diferenciação entre poesia e prosa retomam uma oposição entre poesias recitadas e poesias melódicas.

Em relação à distribuição métrica, Mota (2012) aponta que há a presença de um tipo de ritmo característico nas partes faladas e outro nas partes dançadas/cantadas, associadas ao

[194] A ideia da composição dentro da própria performance nos será útil no momento em que discutiremos o modo de funcionamento de nossas oficinas de canção.

acompanhamento musical. A manipulação da densidade sonora está, segundo o autor, relacionada à homogeneidade ou heterogeneidade do arranjo métrico. Mota ainda ressalta a importância da construtividade das falas que são elaboradas em procedimentos extensos a partir da construtividade coral:

> Logo, o ritmo contínuo do monometro das partes faladas é diversificado no ritmo plural da distribuição dos blocos de fala. Trata-se de um ritmo de distribuição dos versos aplicado ao ritmo do verso. O que está em foco é a extensão e a duração dos blocos de fala. Já as partes cantadas/dançadas se apresentam não só com diversos metros combinados como também em variados arranjos da distribuição dos metros, seguidas ainda de acompanhamento musical, o que amplia a densidade sonora dessas seções. (MOTA, 2012, p.135-136)

Há na tragédia a predominância do metro trímetro iâmbico para as partes faladas, e diferentes metros para as partes cantadas ou recitadas[195]. Segundo Nagy (1990), essa variação métrica exibe sonoramente a oposição entre canção e poesia na tragédia que não só recapitula uma antiga oposição entre canto e fala, mas também representa a atual oposição entre canção e fala na "vida real".

Os trímetros iâmbicos são versos de três pés[196], cada um formado por uma sílaba longa, uma breve e uma longa (□ ∪ □[197]), sendo antecedido por uma ancípite[198]. Sua estrutura normalmente apresenta o seguinte aspecto:

X – ∪ – / X – ∪ – / X – ∪ –

Mota (2008) refere que os trímetros iâmbicos organizam-se em formas não estróficas, monométricas e não se vinculam às partes corais. Eles são originalmente falados e soam mais próximos à fala ordinária que os outros versos:

> a pretensa discursividade dos trímetros iâmbicos é promovida a fundamento discursivo do espetáculo. A ficção em cena ganha, então, um estatuto comunicacional a partir da verossimilhança a contextos extradramáticos. Mas na

[195] O termo recitação é usado para indicar a ausência ou a redução da melodia.

[196] Antigamente o poeta recitava seus poemas marcando o ritmo com os pés. Sendo assim, entende-se por pé métrico a combinação de duas ou mais sílabas em que se estabelece uma relação de dominância, de modo que uma delas é o cabeça e a outra ou outras, o recessivo.

[197] O Símbolo (∪)indica uma sílaba breve e o símbolo (−) indica uma sílaba longa. No grego, uma sílaba longa é aquela que se pronuncia no dobro do tempo de uma breve. As antigas gramáticas diziam que as longas tinham "duas moras", ao passo que as breves apenas uma.

[198] Ancípite é uma posição que pode ser ocupada por uma sílaba longa ou breve. Ele está representado pela letra X em nosso esquema.

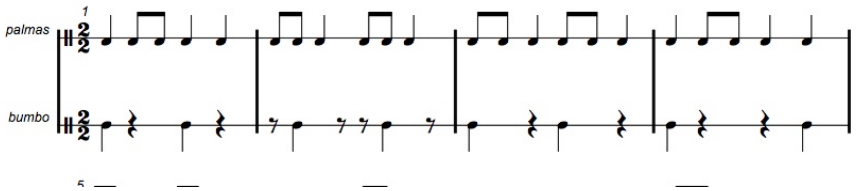
> verdade tudo isso pressupõe uma identidade diretriz: claramente, o dualismo e a oposição baseiam-se no ideal de um espetáculo falado não musical (MOTA, 2008, p. 485).

Já os anapestos explicitam a integração entre métrica, ritmo e representação. Eles podem ser pré-corais, intracorais, pós-corais e não corais, e sua variação e flexibilidade de uso apresenta-se como chave de acesso à representação dramática e ao emprego dos metros no espetáculo.

O anapesto é um metro que surge normalmente sob a forma de dímetros[199], em que duas breves podem ser contraídas numa longa, e a longa resolvida em duas breves (∪ ∪ □ ∪ ∪ □). Em um interessante estudo sobre metro e representação, Mota (2011) nos oferece um exemplo da construção de um anapesto destacando a duração de cada sílaba, bem como os acentos melódicos inscritos no texto grego:

Ζεὺς μὲ-ν ἀ-φίκ-τωρ / ἐ-πί-δοι προ-φρό-νως 2 an
- u u - - u u - u u -
στό-λο- ν ἡ-μέ-τε-ρον / νά- ι -ο-ν ἀρ-θέντ' 2 an
u u - u u - - u u - -

Em seguida, traduz em notação rítmica a escansão métrica, ao mesmo tempo em que transcreve na pauta de baixo da partitura os acentos melódicos que marcam *inputs* de **intensidade** das palavras:



Na primeira linha temos uma métrica que evidencia a regularidade dos anapestos de modo a reproduzir frequentemente o som de marcha. Na segunda linha temos as intensidades que, combinadas com as durações, produz homogeneidade temporal no texto. O resultado é um padrão rítmico que nasce do padrão métrico proposto pelo poeta. Para o autor, diante da

[199] Versos que tem duas medidas ou quatro pés.

diferenciação de contextos, temos, além da fórmula métrica dos anapestos, a continuidade de sua articulação: os sistemas anapestos não são cantados nem "falados", mas sim performados sem organização estrófea:

> os anapestos, ao ocuparem uma determinada sobreposição de orientações audiofocais, focalizam em conjunto aquilo que em uma e outra especialização sonora era determinante. Assim, nem sendo o completo e complexo espetáculo audiovisual das partes faladas nem a performance que vincula a audiência ao presente de cena, a eventos vinculados a este presente, os sistemas anapésticos demonstram a teatralidade da representação, sobrepondo referências a eventos e referências à própria performance. (...) Os módulos anapésticos são estruturas que expõem a representação em suas diferenças articulatórias ao focalizarem o canto do coro, e disto, a distinção entre partes cantadas e partes não cantadas. (MOTA, 2008, p. 480)

Há ainda um tipo de metro chamado doquimíaco, que é estabelecido na métrica trágico-coral como um instrumento para momentos de emoção extrema – casualmente alegria, mas frequentemente ódio, terror e lamento. O doquimíaco é, segundo Mota (2008), o metro que nos possibilita o entendimento do contexto de experiências modificantes da representação dramática. Para o autor, a presença dos doquimíacos relaciona-se com obras de escopo trilógico, e por isso marca a necessidade de uma diferenciação rítmico-sonora:

> o doquimíaco pode ser utilizado em planos sonoros nos quais sua forma conjunta sirva de referência aural a eventos não contemporâneos aos eventos representados. Como um *mixer*, o dramaturgo compõe performances musicais que integram várias definições sonoras e contextos de cena, orientando a compreensão das limitações das partes musicais à sua imediata ocorrência, o que demonstra os limites audio-focais dos desempenhos não cantados. (MOTA, 2008, p. 487)

7.4 Rumo a um dispositivo de mediação musical

A presença de tal variação métrica[200] nos leva a constatar que, conforme Mota (2008), na tragédia não há fala, mas representação da fala – o que quer dizer que há na tragédia um desempenho que estabelece determinadas referências ao contexto de cena e a sua performance. As configurações de tais desempenhos, segundo o autor, manipulam

[200] A completa ausência do hexâmetro épico no drama, segundo Mota (2008), mostra tanto a diferença de funções dos metros a partir de diferentes situações de representação, quanto o procedimento de recusa do tipo de continuidade épica.

vocalidades e movimentos da voz no qual o parâmetro da altura é utilizado para aferir a orientação e as diferenças dos movimentos vocálicos:

> Desse modo, o som vocal tem duas movimentações básicas: contínuo e interválico. O gráfico contínuo é o da fala, e o interválico é o melódico. A exibição de alterações na altura determina a diferença entre a conversação e o canto. Ou seja, a continuidade da diferenciação da espacialização vocal é o que determina o canto (...) A voz que se movimenta é contemporânea do corpo que se desloca. Assim como há a composição melódica, existe a composição rítmica. A audibilidade das distinções articulatórias e a inteligibilidade das durações dos desempenhos vocais em suas configurações rítmicas manifestam sob perspectivas diferentes e complementares as vocalidades em situação de representação. (Mota, 2008, p.477-478)

As vocalidades em situação de representação revelam – ao longo de nossa incursão pela estrutura da tragédia grega – que a distribuição dinâmica de seus elementos modalizam ora processos de oralização, ora processos de musicalização. Vejamos tal distribuição no quadro proposto por Mota (2012):

PARTES	METRO	MODO DE ARTICULAÇÃO	AGENTES	PRESENÇA DE ACOMPANHAMENTO MUSICAL
Prólogo	Trímetro Iâmbico	Falar	Personagens não corais	Não
Párodo	1-anapestos 2-metros diversos	1-Entoar 2- Cantar/dançar	Coro	Sim
Episódios	Trímetro Iâmbico	Fala	Personagens e corifeu	Não
Estásimos	metros diversos	Cantar/dançar	Coro	Sim
Mistos (Canto amoebeu, duetos, *Kommós*/ lamentação,epirremas)	metros diversos	1-Falar 2-Cantar/dançar	Coro e personagens não corais	Sim

Observa-se, portanto, que cada parte da tragédia corresponde a um agente que, acompanhado ou não por um instrumento musical, combina modos de articulação e variações métricas. Os modos de articulação correspondem a diferentes modos de dizer que se referem à enunciação de uma perda, da falta. Ficou claro para nós que, na tragédia, se trata da voz enlutada que, escrita sob o dizer *aeí*, é enunciada pelo dito *aíaí.*

Em relação às variações métricas, notamos a importância da escansão enquanto operador composicional. A maneira como cortamos o texto tem como resultado a estrutura

rítmica da performance trágica. Nossa aposta é a de que há nos gregos dois modelos *práxicos* de composição da chamada dramaturgia musical que nos permitem pensar a nossa prática com oficinas de canção.

Em primeiro lugar, trata-se do modo de enunciar uma perda por intermédio do canto; em segundo lugar, refere-se à formalização de uma prática de escansão do texto que modula processos de oralização e musicalização. Veremos a seguir como podemos trazer esses dois modelos para nossa prática, de modo a compatibilizá-los com o nosso dispositivo clínico.

7.5 Canções de si: modo de fazer

A palavra dispositivo está relacionada ao latim *disponere*, de *ponere*, "colocar" (no sentido de colocar no lugar ou colocar uma questão) e *dis*, "separado de". Associada à ideia de "situar separando distintamente", a palavra "dispositivo" foi, segundo Frederic Vinot (2014), introduzida em um contexto teológico no século XIII. Originada no direito, a palavra "dispositivo" designava o enunciado final de um julgamento que continha uma decisão do tribunal. Assim, Vinot ressalta que há na palavra "decisão" o sentido de um ato de separação que indica um ato de cortar[201].

Frederic Vinot recupera as reflexões de Agambem em torno do *dispositivo* – termo que os padres latinos da Igreja escolheram para traduzir a palavra grega *Oikonomia* (que significa administração, gestão da casa – *oikos*). Introduzida na teologia cristã no século II durante o debate sobre a Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo), a *Oikonomia* tentava resolver o problema do politeísmo colocado pelo dogma da Trindade. Visando a manutenção desse dogma, os teólogos introduziram uma sutil distinção entre a substância divina, que é "uma", e a *oikonomia* (a economia) da criação que é "trina". Segundo Vinot (2014), face ao medo de um retorno do politeísmo e do paganismo, a *oikonomia* se fez como um argumento razoável ao introduzir a perspectiva de que Deus confia a Cristo a "economia" e o governo dos homens. Assim, a *oikonomia* torna-se o dispositivo (*dispositio*) pelo qual o dogma trinitário foi introduzido na fé cristã até passar a ser entendido como a encarnação do Filho.

Vinot lembra que é fundamental entendermos a relação entre o termo *dispositivo* e a ideia de encarnação, já que é através dela que vemos acontecer o mistério da vinda do ilimitado no limitado, do Verbo se fazendo carne. A pergunta feita pelo o autor aqui é aquela

[201] A palavra decidir tem origem em *decidere*, que por conseguinte deriva de *caedere* (cesura).

mesma do mistério da encarnação: como Deus pôde se encarnar? Acompanhamos Vinot na reflexão de que essa é uma questão crucial para a psicanálise justamente porque interroga a forma como um significante pode vir animar o corpo humano (*Körper*) ao fazer dele um corpo pulsional (*Leib*).

Lembrando Jean-Michel Hirt, Frederic Vinot explica que Deus, ao encarnar-se, aceita participar da natureza humana e não o inverso. Alojando-se nas entranhas da Virgem Maria, faz surgir um nó diferente entre o corpo e a carne, tal como quando o pulsional se torna a voz do humano no homem. Desse modo, Vinot assinala que a encarnação possibilita que a vida pulsional seja colocada em língua, pois, o que seria a pulsão senão a articulação entre um movimento contínuo (Freud sempre descreveu o impulso da pulsão como contínuo) e uma forma descontínua (o representante representativo)? Eis o paradoxo proposto pelo psicanalista, citando Daniel Arasse: uma forma limitada que permite o impulso ilimitado de se encarnar.

> L'Incarnation est le moment où l'éternité vient dans le temps, l'immensité dans la mesure, le Créateur dans la créature, Dieu dans l'homme, la vie dans la mort [...] l'infigurable dans le figurable, l'inénarrable dans le discours, l'inexplicable dans la parole, l'incir- conscriptible dans le lieu, l'impalpable dans le tangible, l'invisible dans la vision, l'inaudible dans le son[202] (ARASSE apud VINOT, 2014, p. 209).

Sendo assim, Frederic Vinot (2014) propõe localizarmos os efeitos de um dispositivo no fato de ele permitir que uma pulsão parcial opere o trabalho de encarnação representativa. Logo, haverá dispositivo onde uma dimensão contínua pulsional vem se encarnar em uma representação significante forçadamente descontínua, limitada, procedente de seu próprio limite. Eis o que justamente propõe nossa oficina de canção ao pretender operar com o objeto voz em seus três níveis: em sua dimensão de endereçamento ao Outro (grito), em sua dimensão de suporte da articulação significante (ex-grito), e na assinatura que faz da fala um dizer (esgrito).

No que diz respeito à dimensão de endereçamento ao Outro, a voz endossa o vazio no qual o sujeito está constituído. Sem fundação e sem substância, o sujeito é uma falta que desliza na representação de um significante em relação a outro significante, de modo que sua aparente e ilusória materialidade é sustentada pelo contorno desse vazio que nenhum objeto

[202] "A encarnação é o momento no qual a eternidade vem ao tempo, a imensidão na medida, o Criador na criatura, Deus no homem, a vida na morte, o infigurável no figurável, o inenarrável no discurso, o inexplicável na fala, o que não pode ser circunscrito no lugar, o impalpável no tangível, o invisível na visão, o inaudível no som" (tradução nossa).

pode preencher. Tal contorno constitui a instalação da segunda dimensão da voz que, por intermédio da materialidade fônica ou gestual (como no caso dos surdos), sustenta o discurso enquanto conjunto de elementos mais ou menos harmônicos[203].

Contornar o vazio é um trabalho bastante complexo. O imaginário tece a imagem sonora como um véu que recobre a voz enquanto objeto *a*, fazendo-o parecer ter uma materialidade. As fronteiras delimitadas por esse véu revelam o fato de que nenhum objeto pode preencher o vazio no qual o sujeito é constituído. Nesse sentido, a melodia da fala – que será identificada na entoação – é na verdade uma espécie de moldura que vela o vazio. Eis nossa leitura do caráter de assinatura da voz que, ao emoldurar os vestígios de vazio que constituem o sujeito, faz da fala algo que comporta um dizer. Interessa-nos aqui pensar os efeitos de um trabalho que possa emoldurar esse objeto voz através da cobertura da insuportabilidade do impossível que ele desnuda.

7.6 Operando com as relações de corte e escritura

Vimos anteriormente que o que cria a voz como objeto *a* é o corte. Para que as operações de um objeto *a* sejam possíveis, faz-se necessário que ele cesse de se escrever, a fim de que tais operações não parem de recomeçar. Nesse sentido, vimos com Porge (2012, p. 43) que é exatamente a escansão que institui esse segundo tempo de recomeço, de repetição.

Tal operação, colocada em termos práticos, mostra que a relação entre corte e escritura presente na linguagem humana coloca em evidência o caráter descartável da sonoridade da fala. É necessário que o som daquilo que dizemos seja imediatamente descartado sob risco de comprometer o sentido do que se diz (apagamento dos vestígios). Observamos isso ao repetir incessantemente qualquer palavra. Experimentemos fazer isso com a palavra "palavra". Se a pronunciarmos de forma repetitiva, sem permitir que seu rastro auditivo seja apagado, perderemos a sua significação e damos a ela um novo sentido.

Por outro lado, não podemos esquecer que uma palavra, quando colocada em *looping*, só apresenta perda de significação caso esteja isolada de qualquer outra. Se introduzimos outra palavra ao seu lado, algo diferente acontecerá em termos sonoros. Ao repetirmos mil vezes a palavra "palavra" ao lado da palavra "chave", a expressão "palavra-

[203] O excesso ou escassez de tal harmonização nos remete à semiologia das patologias de linguagem que incidem sobre a expressão do sujeito, como no caso de algumas psicoses.

chave" perderá significação enquanto tal, porém conservará um mínimo de valor de oposição entre os sons de "palavra" e de "chave". Os sons empilhados se apresentarão como uma massa polifônica que nos propõe novos sentidos.

Franklin Goldgrub (2011) atesta que a relação entre sentido e significação pode ser interrogada a partir da lógica entre significação e significado (a primeira se sobrepõe ao segundo); ou, mais ainda, entre a função do significado, que é precisamente prestar-se à significação, e a função do significante (o fonema) que consiste em servir à construção do significado (morfema):

> Se o significado, como afirma Benveniste, requer o reconhecimento, e a significação pede a compreensão (que pode ser definida como uma interpretação relativamente próxima à literalidade do enunciado), é possível postular que o sentido supõe a interpretação propriamente dita (...). Se a significação prevalece sobre o significado sem subvertê-lo, como que respeitando a sua definição nos verbetes do dicionário, o sentido se afasta da significação sem qualquer escrúpulo. Pode-se comparar a significação com a navegação costeira, de cabotagem, e o sentido com a navegação em mar aberto (...) O significante (fonema) estaria para o significado (morfema ou palavra) como o significado para a significação (Frase ou conjunto de enunciados) e a significação para o sentido (Discurso [identidade]). (GOLDGRUB, 2011, p. 89-90)

Essas primeiras observações nos levam a interrogar os modos de produção de sentido na prática de descarte da sonoridade da voz em nossa fala cotidiana. Revela-se aqui a importância dessa operação quando pensada na temporalidade do eixo sintagmático da fala. Tal eixo relaciona-se com a linearidade do significante, operando valores em virtude do contraste que estabelece com o significante que o precede ou que o sucede. A principal consequência que tiramos disso é o fato de que é impossível pronunciar dois elementos ao mesmo tempo em um mesmo impulso de voz.

Contudo, sabemos que, para o sujeito selecionar e organizar os sintagmas, faz-se necessário que tenha consigo uma reserva de termos virtuais que representem suas possibilidades de seleção. Trata-se do eixo paradigmático, no qual cada elemento linguístico evoca no falante a imagem de outros elementos armazenados em sua memória, constituindo relações associativas entre unidades que têm algo comum entre si: o som e o sentido.

As relações de corte e escritura, tais como as concebemos anteriormente, concatenam os eixos sintagmáticos e paradigmáticos de modo que tudo aquilo que é da competência do caráter linear da língua (espacial e temporal) se alinha em uma única extensão composta tanto pela ausência daquilo que não foi dito, quanto pelo descarte da sonoridade do que foi dito. Ou seja, ao dizer "palavra-chave", selecionamos dois termos de

uma infinidade de outros que estão em nossa memória, produzindo a significação da expressão "palavra-chave" se, e somente se, sua sonoridade for descartada. Do contrário, a significação será sacrificada pelo som conservado, oferecendo-lhe um novo sentido.

Se um significante é aquilo que representa o sujeito para outro significante, os vestígios – os rastros deixados entre o apagamento de uma palavra e o pronunciamento de uma outra – são índices para a localização do sujeito. Assim, o descarte ou a conservação da sonoridade enfatizam não somente as palavras, mas também os intervalos que há entre elas, revelando desse modo o sujeito e sua posição na cadeia significante.

Surge aqui uma primeira diferenciação possível entre musicalização e oralização. Musicalizar é conservar a sonoridade da fala, enquanto oralizar é descartá-la. Criar uma canção é, portanto, uma forma de gerar novos sentidos através da conservação da sonoridade da fala, afetando o campo gravitacional das significações por ela geradas e fazendo existir os intervalos – lugares de aparição do sujeito.

Ao redimensionar os procedimentos de conservação e de descarte da significação e da sonoridade da fala, a proposta de compor uma canção junto com sujeitos acometidos pelo trauma apresenta a potência de produzir novos sentidos. Corte e escritura se constituem aqui como operações valiosas de substituição de vestígios saturados pela repetição traumática de determinado tema. Se para Lacan (1962-1963/2005), uma fala só realiza a função de dizer quando os vestígios dos quais nascem os significantes são substituídos por uma espécie de assinatura que os reinscreve em outro lugar (esgritos), a manipulação do material sonoro, que produz significação, abre-nos a possibilidade para a criação de novos sentidos para um determinado evento.

7.7 Estudos sobre a entoação

A fim de avançarmos na descrição e formalização desse modo de criação de novos sentidos, faz-se necessário esclarecer uma questão crucial: afinal, que sonoridade da fala é essa que a canção tende a conservar? Seguindo os estudos da semiótica da canção de Luiz Tatit, concluímos que tal musicalidade refere-se à entoação da fala.

Segundo Couper-Kuhlen (1986), a entoação pertence à prosódia, termo mais amplo que envolve a descrição de características dinâmicas e temporais associadas a aspectos formais, enquanto a entoação comumente aparece relacionada a aspectos físicos do contorno entoacional. Por estar situada no eixo sintagmático, continua o autor, a entoação produz

unidades estruturais que podem partir do segmento ou da sílaba e se estender para a palavra, o enunciado, e até para porções maiores que o enunciado.

A fonologia prosódica[204] apresenta, para Nespor e Vogel (1986), uma hierarquia prosódica que vai do enunciado à palavra fonológica[205]:

Enunciado fonológico
Sintagma entoacional
Sintagma fonológico
Grupo Clítico
Palavra fonológica
Pé
Sílaba

Nota-se que a menor unidade é a sílaba, a qual combina dois ou mais segmentos em torno de um pico de sonoridade. Segundo Bisol (2004), as sílabas se agrupam para formarem os pés (pés métricos) que vão constituir a palavra fonológica que se combina com um clítico[206] para formar o grupo clítico, e assim sucessivamente até chegar à unidade máxima, o enunciado. Por sua vez, cada unidade prosódica é um constituinte imediato que, por definição, expressa uma relação de dominância em termos de forte/fraco. Na sílaba, a rima é o forte (membro de maior sonoridade), enquanto o fraco é o ataque. Já no pé, apenas uma sílaba é forte; na palavra, o forte é a sílaba com acento projetado pelo pé métrico e o fraco são as sílabas não acentuadas.

Nessa perspectiva, Fernandes (2007) refere que na Fonologia Entoacional[207], um

---

[204] Teoria baseada na relação entre a estrutura fonológica e a dos demais componentes gramaticais, podendo haver coincidência ou divergência entre essas estruturas.

[205] Segundo Nespor e Vogel (1986, p. 108), a palavra fonológica é o constituinte mais baixo da escala prosódica que representa a interação entre morfologia e fonologia. Cada constituinte prosódico é a unidade composta de uma ou mais unidades da categoria imediatamente inferior.

[206] Clíticos são palavras gramaticais ou funcionais (artigos, conjunções, preposições, pronomes) não acentuados, dependentes acentual ou ritmicamente de uma palavra fonológica, que, por sua vez, é lexicalmente ("plenamente") acentuada.

[207] Uma vez que o presente estudo não pretende se aprofundar na discussão epistemológica acerca das diferentes abordagens da entoação, mas sim utilizá-las a favor da construção de nosso dispositivo, abrimos um parêntese para apontarmos uma solução "local" para o tensionamento entre abordagens formalistas e funcionalistas da entoação. Nesse sentido, cito literalmente uma nota de Lúcia Regiane Lopes-Damasio que parece resolver possíveis problemas de conjugação entre diferentes abordagens da entoação: "A conjugação de 'Formalismo' e 'Funcionalismo', muito discutida, já foi realizada, por exemplo, no grupo de pesquisa do Projeto da Gramática do Português Falado (PGPF), a partir da proposta do então coordenador, Milton do

contorno entoacional consiste em uma sequência de unidades discretas, localmente definidas, que constituem blocos de contorno associados a pontos determinados na cadeia segmental. Essas sequências são denominadas *eventos tonais*. Segundo a autora, em línguas como o inglês, o português brasileiro e o português europeu, os eventos tonais mais importantes da cadeia tonal são os acentos tonais e os tons relacionados às fronteiras.

Os acentos tonais são associados a sílabas proeminentes na cadeia segmental e podem ser simples (monotonais) ou complexos (bitonais). Já os tons relacionados a fronteiras são associados a fronteiras de domínios prosódicos e podem ser de dois tipos: tons de fronteira ou acentos frasais. Se tomarmos como referência a unidade do sintagma entoacional, que diz respeito à perspectiva da composição cancional, vemos que (1) os acentos tonais marcam os pontos proeminentes dos sintagmas (tons altos ou baixos), produzindo um contorno específico das alturas do som; e que (2) o tom de fronteira associa-se ao limite de cada uma das margens (direita e esquerda) do sintagma entoacional, concorrendo para a sua identificação.

Segundo Votre e Roncarati (2008), um dos aspectos que nos permitem reconhecer a existência de um ou mais sintagmas entoacionais na sequência frásica é a realização fonética da fricativa[208] no final de uma palavra quando a seguinte começa por vogal. Se a fricativa se realizar como [z], por exemplo, as duas palavras pertencem ao mesmo sintagma entoacional. Se ela se realizar como [ʃ][209], entre as duas palavras existe uma fronteira de sintagma entoacional. Os autores oferecem o seguinte exemplo:

As gata**s e**nroscaram-se

As gata**s, a** preta e a riscadinha

Nascimento, de conjugar os trabalhos que tinham ou uma ou outra perspectiva norteadora, sob a feliz denominação de "Sistema de Desempenho". Embora autoexplicativa, é importante enfatizar que essa denominação propunha a conjugação das pesquisas mais formais, que buscavam regularidades da forma, com as mais funcionais, que buscavam a sistematicidade funcional. A dicotomia entre essas perspectivas cai por terra se examinarmos a fundo a proposta de "Sistema de Desempenho", uma vez que encontraremos nela a introdução da ideia de *processamento*, que implica a observação de *regularidades de processamento* (regularidades formais e funcionais), ou seja, chega-se ao processamento de estruturas e ao processamento da atividade verbal, das escolhas, apontando as regularidades formais. Assim, rompe-se uma série de dicotomias: *langue x parole*, enunciado *x* enunciação, processo *x* produto, sistema *x* desempenho. A proposta deste trabalho mora aí, a análise da regularidade formal aponta o caminho das escolhas feitas pelo falante, por meio de um percurso que se apoia no processamento" (2009, p. 69).

[208] As fricativas são consoantes produzidas pela passagem do ar através de um canal estreito feito pela colocação de dois articuladores próximos um ao outro.

[209] Esse símbolo representa o som de "ch", porém, dependendo da região, ele é tomado como s no final da palavra.

No primeiro exemplo a junção da consoante “s” com a vogal “e” formam um som de ligação próximo de um {z} que unifica o impulso que as pronuncia. Algo parecido com o que vimos na escansão poética, na qual as vogais que estão juntas são pronunciadas em um mesmo impulso de voz. No segundo exemplo já vemos a mesma letra “s” produzindo, ao invés de uma ligação, um intervalo que provoca uma separação entoativa.

Há também o caso do encontro entre vogais no final de duas sequências frásicas que também podem fazer variar a entoação. Tal encontro é chamado de *sândi externo.* Segundo Vianna (2009)*, Sândi* é um termo de origem sânscrita que significa *ligação* ou *colocar junto*. O sândi pode ser interno, como por exemplo na palavra “*álcool”,* a qual podemos pronunciar fundindo as duas vogais idênticas encontradas dentro da mesma palavra (“*álcol”*); ou pode ser externo, quando ocorre uma ressilabação envolvendo dois itens lexicais adjacentes que apresentam fronteiras vocálicas adjacentes, como por exemplo em “menina amada” que facilmente poderíamos pronunciar “*menin[a]amada*”, fundindo as vogais presentes na fronteira entre os vocábulos:

> O sândi vocálico externo pode se apresentar por meio da elisão, degeminação ou ditongação. A elisão ocorre em contextos em que a primeira palavra termine com vogal e a segunda palavra comece com vogal de qualidade diferente, como no exemplo “*menina esperta”,* que podemos pronunciar “*menin[i]sperta*”, produzindo a elisão, que consiste no apagamento da vogal /a/ e na ressilabação da segunda consoante como coda. Já degeminação exige o contexto de duas vogais idênticas na fronteira entre as palavras. Por exemplo, em ‘*menina alegre*’, tendemos a falar “*menin[a]legre*”, ocorrendo assim o processo da degeminação, que consiste na fusão de duas vogais idênticas. Por último, temos a ditongação, que ocorre em contextos em que há uma vogal átona e uma vogal alta, ou uma vogal com estas duas características – alta e átona, como no exemplo “sapato alto”, que podemos pronunciar “sapat[wa]lto”. A ditongação, como os dois outros processos, perde uma sílaba em função do choque de dois núcleos silábicos em fronteira vocabular, mas, diferentemente desses, preserva todos os segmentos. (VIANNA, 2009, p. 13)

Por fim, quando duas palavras em sequência frásica produzem o encontro de duas consoantes – uma no final da primeira frase e a outra no início da segunda – temos a definição mais clara de dois sintagmas entoacionais. Constatamos que, mais uma vez, o impulso “vocal” nos serve como referência para o corte entoacional, agora associado à quantidade necessária para entoar as frases.

Colocamos a palavra “vocal” em destaque porque ela nos impõe a necessidade de uma articulação mais precisa entre linguística (fonologia) e psicanálise, a fim de delimitarmos melhor o que estamos chamando de impulso de voz. No momento em que definimos anteriormente a sílaba gramatical e a sílaba poética (item 7.3), ficou claro que

ambas produzem números diferentes de impulsos de voz ao serem pronunciadas. A sílaba, enquanto conjunto de fonemas emitidos no mesmo impulso de voz, não é contada da mesma maneira de quando a tomamos em relação ao verso: o verso de Pessoa, "Dei-lhe um beijo ao pé da boca", tem dez sílabas, por escansão gramatical e sete, por escansão poética. Em ambos, constatamos a presença do impulso de voz como norteador da contagem ou da metrificação, de modo que esse impulso se apresenta como um importante "operador escansional" a ser considerado.

Entretanto, ao tomarmos como referência a unidade do sintagma entoacional, a ideia de impulso de voz passa a ser problemática, já que sua localização no nível sintagmático é um pouco mais complexa. Nesse sentido, a fim de que seja possível o entendimento de uma forma mais clara e profunda do que estamos chamando de impulso de voz, propomos a conjugação entre tal expressão e o conceito de lacaniano de voz. Vejamos quais as consequências de tal articulação.

Se na escansão gramatical precisamos de dez impulsos de voz para enunciar a frase "Dei-lhe um beijo ao pé da boca", na escansão poética precisamos de sete. Contudo, quantos impulsos de voz são necessários para enunciar tal frase na "escansão entoativa[210]"? A resposta é: depende do modo como os enunciados portam a voz do sujeito que os enuncia. Podemos dizer a frase do poema de Fernando Pessoa em uma única entoação, prevendo uma próxima frase a ser encadeada. Essa seria uma proposta entoativa. Ou poderíamos escrever dois sintagmas entoacionais separados por vírgula[211], indicando a existência de fronteira de sintagma entoacional que, do ponto de vista prosódico, divide a frase em dois sintagmas: "Dei-lhe um beijo, ao pé da boca". Na verdade, musicalmente falando, poderíamos distribuir diferentes pontuações em qualquer lugar da frase a fim de produzir novos núcleos entoativos.

Fato é que, independentemente do lugar da frase em que fazemos um corte, duas evidências se revelam: a) a consoante surge como importante instrumento da função corte; b) um sintagma entoacional é constituído por uma sucessão de acentos tonais (que produzem o contorno específico das alturas do som) e de tons de fronteiras (que assinalam o limite de cada uma das margens da frase), que produzem uma curva de entoação possível de ser figurada.

---

[210] Modalidade de corte que propomos como operador metodológico de nossas oficinas.

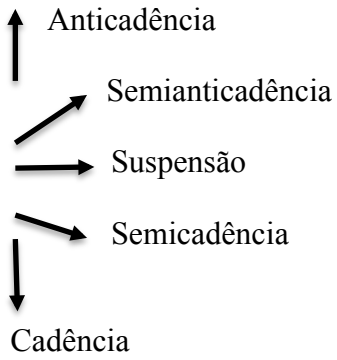
[211] Nem sempre os limites dos sintagmas entoacionais correspondem a pausas. Apesar de a introdução de uma vírgula entre o sujeito e o predicado poder implicar erro de pontuação no texto escrito, musicalmente ela pode funcionar muito bem e resolver eventuais problemas, rítmicos por exemplo.

As curvas de entoação são figuradas a partir do desenho das terminações frásicas, denominadas tonemas por Navarro Tomás (1966). Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Dividem-se em tonemas descendentes (voz infletindo para o grave, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado), ascendentes (voz que busca frequência aguda ou sustenta sua altura, sugerindo continuidade, ou seja, que outras frases devem vir em seguida a título de complementação) e tonemas de suspensão. Eis alguns exemplos da figuração das curvas entoativas produzidas por diferentes tonemas:

Frases		Desenho dos tonemas
Enunciativas:	Um grupo fônico	"O filho da vizinha quebrou o vaso".
	Vários grupos fônicos	"O filho da vizinha, que jogava no pátio, quebrou o copo".
Interrogativas	Totais	"O filho da vizinha quebrou o copo"?
	Parciais	"Quem quebrou o copo"?
Exclamativas		"Ele quebrou o copo!
Imperativas		"Não quebre o copo"!

Cada tonema, segundo Tomás (1966), se subdivide em tonemas de: cadência: (tonema final com descenso da voz em aproximadamente oito semitons); semicadência: (descenso da voz em aproximadamente três ou quatro semitons); anticadência (ascenso na

voz de quatro a cinco semitons); semianticadência (ascenso na voz de dois ou três semitons); e, por fim, de suspensão (sem ascenso ou descenso):



Cada uma das setas acima corresponde à elevação do tom da fala no momento em que entoamos determinadas frases. Veremos que tal variedade de tipos de tonemas nos dará a possibilidade de manejar as concentrações sonoras das terminações frásicas da letra das canções. Sua compatibilidade com os recursos musicais – como a harmonização, por exemplo – permitirá um tipo de manejo do texto que fará da composição cancional uma forma de narrativa.

7.8. O funcionamento da oficina

Após apresentarmos algumas diretrizes teóricas que orientam nosso trabalho, passemos para a descrição prática de nosso dispositivo. Trata-se de uma oficina de criação musical, na qual os participantes são convidados a compor canções constituídas por suas próprias narrativas. Oferecida aos moradores de um abrigo que recebe imigrantes em São Paulo, bem como a usuários de um Centro de Referência e Atendimento municipal ao imigrante, nossa oficina tem como primeiro desafio o convite ao trabalho.

Por que desafio? Porque o primeiro movimento de aproximação do dispositivo por parte dos participantes é frequentemente marcado pela hesitação. Os percalços do dia-a-dia, o cansaço, os compromissos dentro da própria instituição, etc., desviam as intenções do refugiado, fazendo dele alguém bastante ocupado, inclusive com seu próprio tédio. Nesse sentido, trazê-lo para a oficina sempre nos soou como um primeiro desafio.

Nossa aposta é a mesma de Lacan (1958/1998): a demanda do sujeito falante é intransitiva e, portanto, não implica nenhum objeto. O sujeito pede porque fala. Oferecer nosso dispositivo de criação, nesse caso, é apostar, junto com Lacan, que com a oferta se faz

a demanda. Clarice Lispector apresenta uma espécie de metodologia para a escrita ou para a criação que me foi útil nesse momento de impasse. "Palavra pesca palavra" era uma deformação daquilo que tinha lido há alguns anos em Clarice:

> Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra —a entrelinha— morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente. (LISPECTOR, 1980, p. 21)

A palavra como isca é na verdade isca da não-palavra. A sutil diferença entre "palavra pesca palavra" e "palavra pesca não-palavra" revela algo que o preconceito quase me deixou escapar: há algo de invocante na música que não atrai para si somente as positividades do ser, mas atrai também aquilo que é do registro da negatividade (não-ser, o não-lugar, a não-palavra). Nesse sentido, a tática de pegar um violão e simplesmente tocá-lo no pátio tinha já o poder invocar as pessoas.

Podemos dizer que nossa oficina funciona em três tempos. Em um primeiro momento, o mediador visa estabelecer a associação livre, regra fundamental da psicanálise. Sob a forma de um "Ensaio Preliminar[212]", o mediador abre espaço para os sujeitos falarem, sem explicar nada mais do que o necessário[213], a fim de fazê-los prosseguir no que estão dizendo. Parafraseando Antonio Quinet (2009, p. 14), "a tarefa do analista aqui é apenas a de relançar o discurso do analisante".

Há razões específicas para esse primeiro momento de produção de fala, pois é nele que: a) realizamos um primeiro diagnóstico entoativo sobre o modo como se comportam os sintagmas entoacionais dos enunciados produzidos pelos participantes da oficina; e b) identificamos alguns potenciais temas (motivos de luto) que, posteriormente, serão recortados, a fim de serem reintroduzidos nas canções de modo a serem expressos sob novos regimes de enunciação. Tudo isso é feito de forma muito dinâmica – no mesmo tempo e no mesmo modo – como estamos acostumados a recortar palavras ou temas do discurso de nossos analisandos no cotidiano da clínica.

Importante ressaltar que nesse primeiro momento, *instante de olhar*, faz-se

---

[212] Modo como Freud tratava o tempo de trabalho prévio, anterior à análise propriamente dita, cuja entrada é concebida não como continuidade, mas sim como uma descontinuidade em relação ao que era preliminar.

[213] O mediador faz uma pequena apresentação do modo como funcionará a oficina. Aqui as diretrizes são mais gerais e têm a função de informar os participantes sobre o modo como a oficina irá proceder. Convenções do tipo horários, duração de cada oficina, número de encontros, etc., são pensados caso a caso.

necessária a escrita do material narrativo que vai sendo colhido durante as conversas iniciais. Recomenda-se, preferencialmente, a virtualização dos enunciados em uma lousa, para que todos acompanhem as palavras que cada um utiliza para contar sua própria história. Esse procedimento de escrita também facilita ao mediador reunir material suficiente para trabalhar nas composições[214].

Em um segundo tempo, propomos um exercício coletivo de musicalização do texto recolhido nas oficinas. Trata-se de estratégia persuasiva de estabelecimento de equivalências entre o sistema da canção e o sistema da língua natural, ou seja, de modo aproximado à figurativização enunciativa proposta pela semiótica da canção. Sabendo do risco da apropriação prática de um conceito teórico, pensamos o procedimento de musicalização como a adoção voluntária e operacionalizada desse modo de criar figurações próximas à fala. Apostamos, com Tatit (1999, p. 151), que "a intersemioticidade com a língua natural é uma fonte de sentido que compensa o frequente abandono de leis e de riquezas técnicas especificamente musicais" e (nós acrescentamos) linguísticas.

Na prática, tal procedimento diz respeito à leitura reiterada em voz alta do material textual recolhido, a fim de que seja possível localizar os tonemas que dão identidade melódica ao texto. Região acústica da frase mais importante em termos de concentração de tensividade, o tonema servirá como bússola para a harmonização que estará vinculada diretamente ao ato enunciativo.

A localização dos tonemas implica, portanto, um procedimento de produção de sentido que dá forma à voz (aqui considerada em sua complexa forma tripartite, tal como apresentamos no início). Nesse sentido, conserva-se a musicalidade da fala ao mesmo tempo em que, através da repetição da leitura em voz alta, cria-se uma identidade interna dessa estrutura que, apesar de ainda se apresentar em estado de arquicanção[215], já nos mostra um de seus princípios organizadores fundamentais: a reiteração.

O princípio inicial para a organização de uma melodia é a reiteração. Não se trata, portanto, de uma repetição qualquer, mas sim de uma repetição estruturada que ocorre a intervalos regulares (DIETRICH, 2008, p.196). Nesse sentido, o protótipo de ritmo que surge a partir da musicalização tende a se tornar mais complexo à medida que os motivos

---

[214] Notamos aqui a importância da presença de um co-mediador para auxiliar o mediador principal da oficina em tarefas práticas, tais como a escrita do material narrativo.

[215] Tatit (2002, p. 26) empresta da Linguística o prefixo *arqui* e define a arquicanção como "o conjunto dos traços ou processos comuns às canções, a partir da neutralização dos traços específicos que as opõem entre si".

reincidentes são recortados, reiterados, e postos em forma de encadeamento a fim de regularização e estruturação de um contínuo.

Outrossim, é por intermédio do procedimento que chamaremos de "escansão entoativa" que o ritmo se firmará. A escansão entoativa tem como função a delimitação dos temas, seguindo a mesma lógica da escansão gramatical e da escansão poética, cuja referência é o impulso de voz. Se na escansão gramatical leva-se em conta o número de impulsos de voz para pronunciar a **sílaba** e na escansão poética leva-se em conta o número de impulsos de voz para se pronunciar o **verso**, na escansão entoativa, propomos que seja considerada a quantidade de impulsos de voz[216] necessários para enunciar um **tema** (le sujet).

Tipos de Escansão	**Referência**
Escansão gramatical	Sílaba
Escansão poética	Verso
Escansão entoativa	Tema

A partir da delimitação dos temas, inicia-se o processo de musicalização. São os próprios participantes que apontam para os lugares da canção que cabem à introdução da voz enlutada expressa através da passionalização. Como vimos anteriormente, o estudo da semiótica da canção nos revela a configuração de um estado passional como solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença, ou qualquer outro que indique estados de falta. Sendo assim, é inevitável que o procedimento de musicalização associado ao de escansão entoativa faça surgir um ritmo produzido nas rupturas igualmente espaçadas. Lembramos aqui Dietrich (2008), que afirma que o andamento (entendido como pulsação básica construída pela própria peça) é um elemento crucial para a determinação do efeito de sentido de tematização e passionalização. Segundo o autor, é o andamento que vai interceder diretamente na duração de todas as notas do texto musical tomadas em conjunto, garantindo a coesão do sistema rítmico ao mesmo tempo em que rege os componentes locais.

Vimos anteriormente que a aproximação entre a métrica trágica e a práxis musical nos permitiu descrever a organização rítmica de tais componentes locais configurados pelo sistema de combinações entre sílabas longas e fracas. Se alongamos as durações das sílabas,

[216] Lembrando que, nos três casos, ao falarmos em voz estamos nos referindo à voz em suas três dimensões citadas no presente texto.

temos o efeito de atenuação do pulso (desaceleração). Por outro lado, se as cortamos de modo a subdividi-las em durações menores, o pulso se torna exacerbado (aceleração): "É a possibilidade de concatenar e subdividir pulsos que permite o surgimento do efeito de sentido de passionalização e tematização dentro de uma mesma canção, em um mesmo andamento" (DIETRICH, 2008, p. 197).

A aplicação desse procedimento de valorização das durações das vogais nos temas de luto é vista por nós como uma espécie de técnica executada pelo mediador quando os participantes apresentam dificuldades para fazê-lo. Lembrando que a função do mediador da oficina é, sobretudo, a de facilitar a composição – ele pode ou não intervir mais enfaticamente nesse aspecto. Tudo dependerá do andamento do grupo. A forma como o mediador da oficina realiza esse procedimento, bem como a eleição de certos temas em detrimento de outros, são tópicos que participam da discussão acerca da ética do analista. O mesmo acontece com o procedimento de harmonização, que também passa a ser uma atribuição prática do mediador. Sem haver necessidade de que ele seja um exímio musicista ou compositor, o mediador precisa ter alguns conhecimentos básicos de harmonia para que possa retransmitir sob forma de música as intenções narrativas capturadas durante a oficina.

Basicamente, o mediador precisa saber que, reduzido a seus elementos essenciais, o efeito de sentido de uma grandeza harmônica é o de tensão (CARMO JR, 2007, p. 88). Embora a harmonia tonal seja capaz de criar muitos outros efeitos de sentido, há nela uma oposição harmônica básica entre tensão *vs*. distensão. Logo, o mediador de nossa oficina de canção terá como função o estabelecimento de uma lógica de preparações e resoluções harmônicas que coincidam com a tensividade diagnosticada nos tonemas.

Se para Carmo Jr. (2007) uma melodia tonal é uma cadeia de notas em cuja extensão se observam transformações de distensão-tensão e de tensão-distensão, é no intervalo entre os graus[217] I e V que tais transformações ocorrem de maneira clara. Em uma escala diatônica de dó maior, por exemplo, temos a nota dó no grau I exercendo a função de tônica, e um sol no grau V exercendo a função de dominante. Logo, na marcha harmônica que parte da tônica e vai para uma dominante, cria-se um efeito de tensão; na marcha harmônica contrária, de uma dominante para a tônica, cria-se um efeito de relaxamento[218].

---

[217] Em teoria musical, o grau determina o momento harmônico dentro de uma tonalidade. Cada grau é representado por um número romano e recebe um nome próprio: I (Tônica), II (Supertônica), III (Mediante), IV (Subdominante), V (Dominante), VI (Superdominante), VII Sensível).

[218] Tais efeitos têm relação com as vibrações harmônicas conjuntas das notas de cada acorde, criando relações de proporções complexas que não nos interessa aprofundar neste momento. Para maior esclarecimento da questão, ver a tese de Carmo Jr (2007) nas referências.

Essas transformações de estado (tensão-distensão / distensão-tensão) criam uma narratividade inerente à melodia, cujas marchas harmônicas (por exemplo a passagem de uma tônica para uma dominante) produzem demarcações nas cadeias sintagmáticas musicais – demarcações chamadas cadências. O encadeamento sintagmático de um quinto grau para um primeiro grau cria uma "cadência perfeita" cujo efeito de sentido é o de completude. Carmo Jr.(2007) observa que essa cadência é chamada de perfeita em virtude de seu caráter **conclusivo**.

Há um outro tipo de cadência que confere à música um sentido de **continuidade**, de algo incompleto, tendo um efeito similar ao da vírgula. Trata-se da "cadência imperfeita", realizada pelo encadeamento de quase qualquer acorde, porém mais frequente na marcha: tônica (I), supertônica (II) ou subdominante (IV) e o acorde de dominante (V). Se transpusermos tal sequenciamento para o campo harmônico[219], cada grau passa a corresponder a um modo de acorde. Tomando como exemplo a cadência imperfeita transportada para um campo harmônico de dó, teremos o seguinte encadeamento:

C - Dm (e/ou) F - G

A marcha harmônica do encadeamento acima pede uma resolução. Somente a audição da sequência de tais acordes deixa claro o sentido que estamos a explicar. Contudo, há um terceiro tipo de cadência, chamada "cadência de engano", que soa como se a música estivesse sendo interrompida. Carmo Jr (2007) afirma que nesse tipo de cadência o compositor cria toda uma expectativa de cadência perfeita, mas, em lugar de o acorde da dominante ser seguido pela tônica, o ouvinte é surpreendido pela aparição de outro acorde, geralmente uma superdominante (grau IV), que produz um efeito de **suspensão**.

A pequena digressão teórico-musical que aqui apresentamos oferece subsídio à articulação entre narratividade e harmonia. O manejo da função desta última, ligado às transformações de estado, permite ao mediador da oficina estabelecer equivalências entre a função harmônica e o sentido da tensividade concentrada nos tonemas vinculados ao ato

[219] Para os não-especialistas em harmonia, como eu, vale aqui mencionar que um campo harmônico é o conjunto de acordes gerados a partir de uma escala. Na escala de Dó maior temos os seguintes acordes: C (dó maior) Dm (ré menor) Em (mi menor) F (fá maior) G (sol maior) Am (lá menor) Bm5- (si menor com quinta diminuta). Nota-se que em qualquer escala maior natural temos a sequência de tonalidades acima apresentadas: maior, menor, menor, maior, maior, menor, menor.

enunciativo. É possível observar tal articulação no quadro abaixo, que conjuga cadeias harmônicas e seus efeitos de sentido:

Tonema	**Efeitos de sentido**	**Cadência Harmônica**
Descendente	Conclusivo	Perfeita (V - I)
Ascendente	Continuidade	Imperfeita (I - II / IV - V)
Suspensivo	Suspensão	De engano (V – IV)

O mediador articula as informações melódicas aos temas apreendidos, conjugando-os através do material resultante dos procedimentos de musicalização, de escansão entoativa e de passionalização. Constata-se, portanto, que tais procedimentos, somados à harmonização, dão conta da homologação entre expressão e conteúdo operada pela mediação artística (*tempo de compreender*[220]) do coordenador da oficina. Isso quer dizer que tais procedimentos se apresentarão como o arsenal tático do mediador que, ao seu modo e estilo, emprestará seu próprio material técnico-musical para facilitar a geração de sentidos.

Coelho (2007) afirma que compor é virtualizar uma canção, criando o seu núcleo de identidade virtual e fazendo-a existir pela relação significativa que mantém com o enunciador-compositor. Segundo o autor, para que tal núcleo de identidade virtual ganhe densidade existencial, é preciso que uma instância organizadora busque a sua realização através de um enunciador-arranjador – no caso de nossa oficina, tal função está bastante articulada ao trabalho do mediador. Contudo, a canção só alcança sua plenitude existencial por intermédio do fazer do enunciador-intérprete que ao cantar, manifesta os valores inscritos no núcleo da identidade virtual da canção.

Para Luiz Tatit (1999), é através do cantar que o enunciador "diz" alguma coisa com o texto linguístico e melódico, e tal "dizer" pressupõe um saber relacionado à temática expressa pelo componente linguístico. Sendo assim, é o ato de cantar que finaliza a sequência de produção da canção, permitindo que enunciação e enunciado ganhem um mesmo corpo. Surge aqui o terceiro e último tempo de nosso dispositivo que, sob a égide de um *momento de concluir*, refere-se ao ato de cantar.

[220] Segundo Lacan (1945), a objetividade do tempo de compreender vacila com seu limite. Ele pode reduzir-se ao *instante do olhar*, mas esse olhar, em seu instante, pode incluir todo o tempo necessário para compreender.

A primeira observação a ser feita acerca desse terceiro tempo diz respeito à atualização do ritmo que ocorre ao cantar. Podendo ainda apresentar algumas indefinições em sua estrutura rítmica, a canção se firmará pelo próprio cantar, já que é nele que as soluções para eventuais problemas estruturais são encontradas. Em outras palavras, é cantando que o protótipo rítmico criado nas etapas anteriores amadurece e impõe modos mais oficiais de dicção.

Dito isso, é necessário apontar que o ato de cantar o próprio texto produz o encontro entre enunciador, enunciado e enunciação. Entra em jogo aqui o terceiro tempo da pulsão invocante, denominado por Jean-Michel Vivès tempo de "se fazer escutar". Trata-se do momento no qual o sujeito, ao procurar o ouvido do Outro para obter uma resposta, **se faz voz**. Ao se fazer ouvir por intermédio desse canto, o ato de cantar permite ao sujeito reconquistar sua voz.

Ao finalizarmos essa etapa de trabalho de descrição dos três tempos de nossa oficina, constatamos a necessidade de esclarecimento sobre o modo como esses tempos se articulam. No que diz respeito a um plano cronológico mais amplo, a duração de cada um dos três tempos de nossa oficina é variada. Pode ser que o ensaio preliminar dure dois, três encontros; ou pode ser que ele aconteça *pari passu* a outros procedimentos. Do mesmo modo, pode acontecer com os outros tempos.

Se nossa experiência demonstrou que é grande a flutuação dos participantes da oficina, dada a própria característica do público e dos lugares em que trabalhamos[221], faz parte de nosso esforço a elaboração de um dispositivo dinâmico que contenha, na estrutura de cada encontro, o próprio final do processo. A resolução mais plausível que encontramos para esse problema foi pensar em um mínimo estrutural de dois encontros para que os três tempos de criação da "canção de si" possam se efetivar. Nessa perspectiva, os três momentos passam a ser sincrônicos, de modo que o tempo da oficina deva incluir em si mesmo, e a cada encontro, a própria finitude do processo.

[221] Em constante deslocamento, buscando um melhor lugar de vida, os refugiados estão hoje nesses locais, mas podem não estar mais amanhã.

7.9. O conceito político de Catarse (*Kátharsis*) no interior de nossa proposta de intervenção

As táticas e estratégias[222] descritas até o presente momento estão subordinadas a uma política. Qual política? A política da *falta-a-ser*. Atacando a política do Ego – aquela que pressupõe que as forças do Isso atrapalham o bom funcionamento do sujeito –, Lacan apontará para o fato de que o analista trabalha com a falta ou a partir da falta, podendo ela ser concebida em várias aspectos: falta de significante que complete o Outro, falta de relação de complementaridade, falta de ilusão de uma felicidade total, etc. Será essa política que, para ele, definirá a ética da psicanálise.

Contudo, há algo nessa concepção que nos permite tomá-la em sua dimensão estética? Para responder a essa questão, necessitamos de uma definição de política que considere, além da trama dos jogos de poder, o aspecto do regime das trocas sociais e das relações que vinculam os homens em seu convívio comum. Sendo assim, recorremos a Jacques Rancière (2005), filósofo que vê na base da política uma estética primeira, ou seja, um modo de, ao mesmo tempo, dividir e compartilhar a experiência sensível comum.

Segundo o autor, essa estética primeira – a "partilha do sensível" – é uma espécie de forma *a priori* da subjetividade política, uma distribuição conturbada de lugares e ocupações, um modo negociado de visibilidade que "faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce" (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Além disso, é preciso dizer que Rancière (2005, p. 17) tende a ver as próprias práticas artísticas como formas modelares de ação e distribuição do comum, uma vez que, elas são "maneiras de fazer que intervém na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade".

Notamos que, nesse ponto, o adjetivo "estético" refere-se àquilo que possui a capacidade de ser compartilhado. Tal concepção nos aproxima da compreensão de política desenhada por Miriam Debieux Rosa (2016): uma política calcada na experiência com o outro, produzida na transmissão que supõe *a priori* a diferença e a pluralidade, que permite elaborar uma resistência aos modos modernos de fazer política, dando ênfase ao lugar fundante da experiência compartilhada.

A palavra-chave "compartilhar", à luz das reflexões em torno da partilha do sensível, recupera uma interessante ideia de Ernst Gombricht (1995) sobre a experiência

[222] Segundo Lacan (1958), a tática corresponde ao manejo de cada sessão, aos combates travados em cada encontro com os pacientes; e a estratégia seria a manobra da transferência conforme a sucessão dos vários encontros entre psicanalista e paciente.

singular inerente à relação entre o artista e seu público. O autor, a partir da teoria da recepção, sustenta que a relação entre artista e espectador inaugura um tipo de laço especial que produz o que chama de círculo encantado, no qual é possível partilhar-se um segredo. Esse segredo é o que para nós está em jogo no conceito de sensível de Rancière (2005, p. 12). Nele constatamos um "sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e as divisões que nele definem lugares e partes respectivas". Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas.

Desse modo, a estética, nas palavras de Rancière (2005, p. 16), diz respeito a "um sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir". Isso que se dá a sentir, o sensível, é o comum, e a partilha do sensível implica dois significados conflitantes: no compartilhamento desse comum e na cesura deste em partes. Segundo Vera Pallamin (2010), essa noção indica união e divisão de espaços, tempos e tipos de atividades que determinam a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha.

É nesse plano das repartições no terreno do comum, das distribuições e lugares de quem toma parte ou não desse comum, que se coloca a relação interna entre estética e política. Se a estética na concepção do filósofo se articula com o que se dá a sentir, com a partilha daquilo que é comum, a política pensada como a política da falta-a-ser é justamente aquela que trata da partilha desse sensível comum a todos: a experiência da falta.

Miriam Debieux Rosa (2016) dá destaque a essa concepção de política pautada não apenas como poder e domínio sobre o sujeito, mas também como ação no espaço entre as relações, ou seja, aquela que tem no horizonte a produção do mundo comum. Segundo a autora, a condição do comum é sustentar a dimensão do vazio como um espaço que possibilita a criação. Esse comum e as formas que tomam a comunidade são inscrições das construções que se fizeram em torno desse vazio.

Logo, a política é a partilha do sensível e o sensível é aquilo que é comum a todos. Em última instância, aquilo que é comum a todos é a falta, bem como as construções em torno dela. Se o bem comum compartilhável é justamente a falta, compartilhá-la seria afirmar a possibilidade de convivermos a partir de nossas diferenças.

7.10 Experiência de compartilhamento e *mimesis*

É na experiência de compartilhamento que o sujeito pode se inscrever/ser inscrito em um laço social. Maria Rita Kehl (2009, p. 162) sublinha que:

> Assim como um significante representa o sujeito para outro significante, assim como nenhum ato de linguagem se completa fora da relação com o outro, o sentido e o saber extraídos de uma vivência só adquirem o estatuto de experiência no momento em que aquele que os viveu consegue compartilhá-los com alguém.

Lévi-Strauss, em seu famoso texto "A eficácia Simbólica" (1949/2008), investiga um curioso caso de compartilhamento da experiência. Trata-se do relato da manipulação psicológica do órgão de um doente, realizada através do canto místico de um xamã da tribo dos Cuna. O antropólogo observa que, nesse ritual de cura, o canto do xamã estava situado no limite entre a medicina física contemporânea e as terapias psicológicas, tal como a psicanálise:

> a relação entre o monstro e a doença é interior a esse mesmo espírito, consciente ou inconsciente: é uma relação de símbolo à coisa simbolizada, ou para empregar o vocabulário dos linguistas, de significante a significado. O xamã fornece à sua doente uma linguagem, na qual podem se expressar imediatamente estados não formulados ou até impossíveis de formular. E é essa passagem para a expressão verbal (...) que provoca o desbloqueio do processo fisiológico, vale dizer, a reorganização, num sentido favorável, da sequência cujo desdobramento é sofrido pela doente (p. 218)

Num exemplo típico da sua abordagem dialética, Lévi-Strauss sugere que a canção de cura do xamã estabelece um processo de recriação da experiência, dando forma a ação narrada em seu canto – modo de reconhecimento característico da *mimesis*:

> Em ambos os casos, propõe-se trazer à consciência conflitos e resistências que até então haviam permanecido inconscientes, seja por terem sido recalcados por outras forças psicológicas, seja – é o caso do parto – em razão de sua própria natureza, que não é psíquica e sim orgânica, ou até simplesmente mecânica. Também em ambos os casos, os conflitos e resistências se dissolvem, não porque a paciente deles vá tomando progressivamente conhecimento, real ou suposto, mas porque esse conheci- mento torna possível uma experiência específica, na qual os conflitos se realizam numa ordem e num plano que permitem seu livre desenrolar e conduzem ao seu desenlace. Em psicanálise, essa experiência vivida é chamada de **ab-reação**. Como se sabe, ela tem como condição a intervenção não provocada do analista, que surge nos conflitos do paciente pelo duplo mecanismo da transferência, como um protagonista de carne e osso, em relação ao qual o paciente pode remontar e explicitar uma situação inicial que permanecera não-formulada (p.214).

O fato de determinado conhecimento tornar possível uma experiência específica – experiência na qual conflitos se realizam em determinada ordem e plano e, ao mesmo tempo, propicia a ab-reação dos afetos através de um modo de reconhecimento articulado à mimesis – permite-nos mais uma vez tirar proveito do estudo da tragédia grega.

Em seu livro *Poética* (2015), Aristóteles realiza um estudo pormenorizado de cada elemento que compõe a tragédia grega, estabelecendo reflexões muito importantes para o estudo dos efeitos dessa experiência de compartilhamento especial que ocorre entre artista e espectador. Aristóteles define a tragédia como a *mimesis*[223] de uma ação em que a virtude está implicada. Essa atividade mimética produziria no espectador a experiência de duas emoções trágicas: o temor (*phobos*) e a piedade (*eleos*). A *kátharsis* dessas emoções se daria através da ação mimetizada que é expressa em uma linguagem ornamentada, na qual cada espécie de ornamento é diversamente distribuída entre as partes.

Aristóteles afirma que a essência da arte se assenta sob o processo de *mimesis*. Nela subjaz a aquisição de uma dimensão de liberdade ou de autonomia por parte do poeta que é suficiente para negar a existência de qualquer vocação para subordinar a ideia de *mimesis* à simples imitação do real. Logo, na *mimesis* aristotélica não se trata de reproduzir desinteressadamente uma dada realidade, mas sim de uma intenção deliberante das coisas que nos dizem respeito e que dependem de nós. Atribui-se a ela o mais alto grau de envolvimento do agente nas suas ações e o mais refinado nível de consciência de seus atos.

A *mimesis*, nome da ação, se relaciona, segundo Nussbaum (2009), com outras palavras de sua família: *mimeisthai*, o verbo *mimètès*, o nome do agente *mimètikos*. Com o substantivo *mimos*, designam-se os textos dramáticos perdidos, por exemplo, os "*mimos* de Sophron e de Xénarque[224]". O que nos importa aqui é fazer notar que a família da palavra *mimesis* apresenta uma ascendência linguística que, segundo os tradutores da edição francesa, R. Dupont Roc e J. Lallot (1980), se enraíza numa forma de representação no sentido teatral da palavra. Citando o filólogo alemão Hermann Koller, os autores indicam que originariamente essa representação seria de natureza orquestral, tendo no ritmo seu

[223] Paulo Pinheiro (2015), na introdução de sua tradução para o português da *Poética* de Aristóteles, chama atenção para a dificuldade de se traduzir o termo. O tradutor explica que as soluções de que dispomos hoje para esse problema transitam em torno de quatro possibilidades: a manutenção do termo grego em *mimesis,* tal como propõe Halliwell; a tradução para "processos imitativos", como propõe Else; a tradução por "representações", como propõe Dupont-Roc e Lallot; e a tradução para "imitação", de Eudoro de Souza. Em sua versão, Paulo Pinheiro opta por utilizar a palavra aportuguesada "mimese", dada a sua proximidade fonética com o termo original em grego.

[224] Farsa popular, entremeada de danças e jogos, na qual se representavam os caracteres e costumes da época.

suporte essencial. As formas teatrais faladas e ritmadas eram desenvolvidas a partir da dança, o que reforça para eles a origem teatral do termo.

Essa será a leitura da *mimesis* que nos interessará. Embora a maior parte dos tradutores modernos do texto aristotélico traduzam o termo *mimesis* por imitação, R. Dupont-Roc e J Lallot (1980) optaram por traduzir a palavra para "representação". Estamos aqui diante de uma iniciativa muito significativa e que merece grande cuidado, pois as questões em torno dessa tradução recuperam aquilo que interessa em nosso dispositivo clínico: a questão da representação como um "dar-se a ver".

Na célebre oposição entre *mimesis* e *diegesis*[225] no livro III da *República*, Platão (2001) mantém como critério de mimética em poesia a presença do discurso direto, que dá a ilusão de o texto ser suportado por um outro que não o autor, diferenciando um texto integralmente mimético de um texto teatral. Aristóteles, ao contrário, não faz distinção entre texto teatral e texto épico em termos de grau mimético.

Segundo Dupont Roc e J. Lallot (1980), a filosofia aristotélica não mais opõe epopeia e tragédia, a não ser em termos de modo. Para os tradutores, esse é um deslocamento capital, na medida em que a *mimesis* poética transborda o campo da obra e recobre, pelo menos em parte, o que Platão chamava *diegesis*. Esse alargamento da aplicação do termo é acompanhado por uma banalização do conceito, levando-o, em definitivo, a ser associado ao sentido de "atividade imitativa". Essa variação sem limite no seu modo e nos seus objetos resultou no uso corrente da tradução de *mimeisthai* por imitar.

A *mimesis* na *Poética* não tem outro objeto que não seja o homem como sujeito ético. Quando tomamos a lista dos objetos da mimética (caracteres, emoções e ações), ou a lista dos objetos da tragédia (ação, caracteres, pensamentos), o que sempre está em jogo, antes de qualquer coisa, é o sujeito como suporte de uma ação (*práxis*). Por isso essa importância de analisarmos o componente dramático do conceito de *mimesis*.

A leitura da *Poética* nos mostra que a história como *mimesis* da ação é o essencial da tragédia. Seus caracteres (que se relacionam de perto com a história) ocupam um segundo plano. Portanto, a tragédia seria a *mimesis* da ação e não a *mimesis* do homem. O poeta não

---

[225] Em sentido lato, sob o qual nos interessa ver a composição platônica, a *diegesis* consiste, assim, num "discorrer (*diegeîsthai*) sobre algo fora do campo da experiência imediata", não se reduzindo somente ao que se entende modernamente por "narrativa", na medida em que inclui as diferentes modalidades de discurso. (Cf. BRANDÃO, 2010, p. 16)

imita tal como se faz um decalque, afirmam Dupont Roc e Lallot (1980). Para os tradutores, esse seria o trabalho do cronista. No entanto, afirmam que o poeta imita para representar os objetos que lhe servem de modelos, e que a *mimesis* designa o movimento de objetos preexistentes que resultam em um artefato poético. O foco é colocado aqui sobre o objeto representado que deve, para ser bem sucedido, obedecer às regras da arte (*tekhnè*) tais como definidas por Aristóteles. Eis o motivo de os tradutores irem contra toda uma tradição escolhendo traduzir *mimeisthai* por "representar[226]" e não por "imitar".

Sabemos que a palavra representação se inscreve em uma longa tradição filosófica – fonte na qual, junto com Freud, a psicanálise bebeu. O sentido mais específico que a modernidade deu à ideia de representação é revelado pelo alemão *Vorstellung* (e *Darstellung*), muito mais do que pelo francês *représentation*, ou o italiano *rappresentazione*. Estes últimos, derivados diretamente do latin *repraesentatio*[227], implicam a ideia de substituição (a imagem que estava no lugar do imperador ou de santos representados) ou a ideia de repetição (*repraesentatio* de um evento célebre por sua repetição). Por outro lado, *Vorstellung* e *Darstellung* no alemão, com os prefixos *vor*- e *dar*- são menos próximos do prefixo francês *re*- do que do prefixo *pré*-, ou seja, menos próximo da ideia de *re*presentar como *re*petição e substituição, do que da ideia de *re*presentar como previsão, antecipação e, finalmente, criação de uma forma.

Contudo, nosso interesse pela palavra "representação" está no fato de ela recuperar elementos importantes da teatralidade que sempre marcaram a psicanálise. Decio Gurfinkel (2006) recupera a expressão *acting out* em psicanálise que, apesar de derivar diretamente do "agir" (*Agieren*), em inglês é composta por dois elementos principais: O *out*, que traduz um movimento de pôr para fora de si sentimentos e pensamentos, ou seja, refere-se a um expressar-se; o *act* refere-se à maneira como se dá o movimento expressivo: através da ação e de comportamentos. É aqui que o autor ressalta a proximidade dessa expressão com a ideia de uma dramatização, ou seja, de uma representação teatral.

"Ora, uma análise mais cuidadosa desta noção nos faz ver que o acento não se encontra no registro econômico de uma descarga pela ação, e sim no caráter simbólico de

[226] As conotações teatrais do verbo manifestam, segundo Guastini (2016), um traço específico do pensamento da língua grega: o fato de o verbo grego *mimeisthai* ter uma forma média, mas um sentido ativo. Seu acusativo pode designar tanto o resultado de uma ação passiva de reprodução de um modelo pré-formado, quanto um processo ativo, produtivo, poético com justiça, realizado pela *mimètès*. Entretanto, a autora refere que é necessário conservar o traço que vem do sujeito, por assim dizer, bem como o traço que vem do objeto, separando a atividade cognitiva do substrato ontológico do qual deverá resultar.

[227] Noção ligada ao conceito helenístico-romano de *evidencia* e mais capaz de dissimular sobre as práticas especialmente religiosas pagãs e depois cristãs.

uma expressão pela ação" (GURFINKEL, 2006, p. 182). Assim, se por um lado temos uma descarga evacuativa pela ação que, no limite, torna-se pura ação sem sentido, por outro, temos esse tipo de atividade expressiva semelhante à representação teatral. Gurfinkel (p. 187) afirma que a diferença fundamental desses dois modelos encontra-se precisamente na presença ou não do trabalho de simbolização. "A teatralização, concebida como modalidade de ação expressiva, é, pois, uma verdadeira *representa-ação*".

Philippe Lacoue-Labarthe (1991), em seu belo texto intitulado *De l'éthique: à propos d'Antigone,* indica que é absolutamente decisivo considerar que o prazer advindo da *mimesis* é aquele que aponta para o *khairô*, uma alegria brilhante, e não apenas para o *hèdunô* (tornar agradável). Aqui o autor é enfático dizendo que Aristóteles foi mais longe do que Lacan ao dizer que, se a tragédia tem o poder de *katharsis* é porque, enquanto *mimesis* de uma ação, ela autoriza essa *kharis* (alegria).

A alegria brilhante colocada diante dos olhos do espectador, através da representação, recupera a relação entre *mimesis* e espetáculo. Lembremos que na *Poética*, os elementos que caracterizam a tragédia – o *mŷthos* (enredo), *éthē* (caracteres), *léxis* (elocução), *diánoia* (pensamento), e *melopoiía* [canto] – são colocados como partes da *ópsis* [espetáculo, encenação]. Diante de tal definição, Kibuuka (2008) ressalta que, ao se apontar o caráter representativo da tragédia, as personagens são marcadas com a expressão *dróntōn* [δρώντων], o que as distingue como personagens "que atuam", "que fazem drama", enfatizando o aspecto performático da tragédia.

Butcher (1951, p. 335) afirma que o verbo *drân*, cognato de *drâma*, *drôn*, é "a palavra mais forte para expressar a noção de *fazer*, marcando uma atividade exibida em uma forma externa e energética". Sendo assim, o autor conclui que os caracteres são conhecidos não pelo que se diz deles, mas por "sua *performance* diante de nossos olhos" (p. 334, grifo do autor). Logo, na poesia dramática a própria personagem da trama se mostra em ação tendo sua fala materializada por intermédio de um ator, o que relaciona o poema trágico com a representação visual de seu enredo.

Aristóteles diz que é a encenação que conduz os ânimos. A força da tragédia ocorre, segundo ele, na ausência de competição dramática e de atores. Além disso, acerca da produção das encenações (*ópseōn*), a arte do fabricante de objetos teatrais é mais importante que a arte dos poetas. Tal afirmação recupera uma importante consideração a ser feita sobre nossa oficina: o poeta, que no caso são os nossos participantes, não são aqueles que sustentam a performance, o espetáculo; isso estará a cargo do mediador e do co-mediador da

oficina – fato que religa o trabalho do mediador da oficina àquele da chamada "mise-en-scène".

O papel do mediador de nossa oficina, a partir dessas coordenadas, passa a ser aquele de sustentar o espetáculo. Caminhamos aqui junto com Lacoue-Labarthe que, em sua leitura, aproxima o conceito de mimesis ao do termo "à imagem de" (*imago*). Nessa perspectiva, sustentar o espetáculo significa viabilizar o lugar do espelho. É inevitável não nos remetermos aqui à função do estádio do espelho que, para Lacan, é o que leva a criança a se reconhecer como outro (inclusive como outro para si mesma). Quando esse outro é integrado simbolicamente como imagem no Outro, cria-se uma imagem de si mesmo que é colocada no lugar do "eu", permitindo à criança ser reconhecida pelo Outro, ao mesmo tempo em que ela pode se reconhecer nessa imagem.

O mediador da oficina passa a ser então aquele que, ao permitir unidade simbólica através da representação – calcada na cena –, conduz o sujeito à figuração e à dominação daquilo que nele foi exilado. O ato de garantir a *théatra*, o lugar da encenação, coloca o mediador da oficina como responsável pelo espaço cênico que inclui também a fundação de um público. Não era incomum, durante nossas oficinas, observarmos olhares e ouvidos atentos de pessoas que não participavam ativamente do grupo, porém cumpriam essa importante função de público, do espectador que assiste a uma cena. O trabalho do mediador e do co-mediador incluía nesse quesito a inserção desses olhares – de fora e de dentro da oficina –, na condição de torná-los produto da perfomance. A performance produz olhar e o olhar produz performance.

Constatamos que, tal como a estrutura da cura xamânica, nossa oficina de canção visa a promoção de uma experiência que, segundo Levi-Strauss (1949/2008), organiza mecanismos situados fora do controle do sujeito ao mesmo tempo em que se regulam espontaneamente, desembocando num funcionamento ordenado. De forma análoga, o mediador da oficina exerce o mesmo papel do xamã que é muito bem definido no texto do antropólogo:

> (...) O xamã faz mais do que apenas proferir o encantamento, ele é seu herói, pois que é ele que penetra nos órgãos ameaçados liderando o batalhão sobrenatural dos espíritos que liberta a alma cativa. Nesse sentido, ele se encarna, como o psicanalista objeto da transferência, para tornar-se, graças às representações induzidas no espírito do paciente, o protagonista real do conflito que este experimenta a meio caminho entre o mundo orgânico e o mundo psíquico. O paciente vítima de uma neurose liquida um mito individual opondo-se a um psicanalista real. A parturiente indígena supera uma desordem orgânica verdadeira identificando-se a um xamã miticamente transposto (p. 214-215)

Eis a importância de situarmos a *mimesis* como uma representação, já que a indução de representações no espírito da parturiente equivale aqui ao modo como se introduz, numa ordem de representação, o sujeito produzido pelo percurso temático criado na oficina (ver capítulo 4). No ritual descrito por Levi-Strauss observamos as dores, o sangramento, todo o sofrimento da parturiente sendo inscrito numa representação (mítica) daquilo que estava acontecendo. As transformações detalhadas no mito visaria a provocação de uma reação orgânica na parturiente; contudo, ela não poderia incorporá-la na forma de experiência se não viesse acompanhada de um real progresso da dilatação. É a eficácia simbólica que garante a harmonia do paralelismo entre mito e operações do corpo.

Nosso trabalho vai exatamente nessa direção, ou seja, nessa capacidade de reorganização estrutural que a própria experiência da vivência intensa de um mito induz. Vale ressaltar que aqui não estamos apontando apenas para o mito individual do sujeito, mas sobretudo para a vivência desse mito coletivo que é o mito da música[228].

Lévi-Strauss (1949/2008, p. 217) propõe que a eficácia simbólica produzida pela música consiste precisamente nessa "propriedade indutora" de experiências míticas[229] que possuiriam, umas em relação às outras, estruturas formalmente homólogas que podem se edificar com materiais diversos nos vários níveis do ser vivo – processos orgânicos, psiquismo inconsciente, pensamento consciente.

Concluímos que a natureza do espetáculo proporcionado pelo xamã diz respeito a um chamado, um convite à revivescência da situação que está na base do distúrbio daquele que está tratando:

> Ao curar um doente, o xamã oferece um espetáculo ao seu auditório. Que espetáculo? Correndo o risco de generalizar apressadamente algumas observações, diríamos que o espetáculo em questão é sempre uma repetição, por parte do xamã, do "chamado", isto é, da crise inicial que lhe trouxe a revelação de sua condição. Mas não devemos nos deixar enganar pela palavra espetáculo, pois o xamã não

[228] Claude Lévi-Strauss (1978/1989) apresenta-nos uma importante reflexão acerca da música como mito. Para o antropólogo, foi no período "da Renascença e do século XVIII, que começaram a aparecer as primeiras novelas, em vez de histórias ainda elaboradas segundo o modelo da mitologia". Neste momento, o mito foi relegado a um segundo plano no pensamento ocidental, em prol do romance. Lévi-Strauss aponta que, curiosamente, foi por este período que ocorreu "o aparecimento dos grandes estilos musicais, característicos do século XVII e, principalmente, dos séculos XVIII e XIX". Portanto, para o antropólogo a música assume a função mitológica que o pensamento ocidental havia abandonado, sendo reformulada por compositores como Frescobaldi (séc. XVII), Bach (séc. XVIII), Mozart, Beethoven e Wagner (séculos XVII e XIX) - tudo isso com o objetivo de substituir a função intelectual e emotiva que outrora foi exercida pelo pensamento mitológico.

[229] As reflexões de Lévi-Strauss (1978) estabelecem relações de contiguidade e similaridade entre as estruturas mitológicas e musicais numa espécie de reconstrução contínua em que, ao ser inventada, a música ocidental redescobre as estruturas que já existiam no nível mitológico.

> reproduz ou encena simplesmente determinados acontecimentos, ele os revive efetivamente, em toda a sua vivacidade, originalidade e violência. E como ele volta ao normal ao término da sessão, podemos dizer, empregando um termo essencial da psicanálise, que ele *ab-reage*. Como se sabe, a psicanálise chama de ab-reação o momento decisivo da cura em que o doente revive intensamente a situação inicial que está na base de seu distúrbio, antes de superá-la definitivamente. Nesse sentido, o xamã é um ab-reator profissional (LÉVI-STRAUSS, 1949/2008, p. 196).

O procedimento de fazer o paciente reviver a emoção de determinado acontecimento visando uma ab-reação, ou seja, liberação do afeto ligado à lembrança trazida à consciência, nos remete à experiência catártica descrita por Freud nos primórdios da psicanálise[230]. Associado ao uso da hipnose, o método catártico permitiu a Freud iniciar a elaboração de sua tese que dizia respeito à existência de uma soma de excitação normal circulante necessária e tolerada no sistema nervoso. Para o pai da psicanálise, no momento em que esse montante ultrapassasse sua capacidade, seria preciso eliminar o excedente através de reações emocionais, motoras e verbais. Assim, Freud percebia que, quando um acontecimento desencadeava grande excitação emocional e esta não era escoada de forma adequada, o excedente pulsional ali presente adquiria caráter patogênico. O sintoma histérico era definido, então, como uma forma particular de escoamento desse excedente de excitação, figurando uma tentativa de lidar com aquilo que, por excesso, causaria mal e desequilíbrio das forças pulsionais.

Contudo, o estudo da tragédia grega nos mostra que o efeito catártico não se refere apenas à ab-reação dos excessos não simbolizados, mas sim a uma experiência de conhecimento proporcionada pela atividade estética. No caso de nossa oficina, tal conhecimento surge como o produto do compartilhamento da experiência entre os participantes. Cada um, a partir da escuta de suas próprias narrativas, se conecta com o próprio sofrimento, de modo a conhecer e reconhecer em si próprio a natureza de seus males. Eis o tipo de conhecimento produzido pela experiência catártica que muito nos interessa.

---

[230] O conceito de *kátharsis* sempre foi caro à psicanálise, apresentando grande importância para o entendimento do funcionamento do psiquismo e das afecções nervosas. Breuer, especialmente, desenvolveu um método denominado método catártico que consistia em um modo de eliminar os sintomas histéricos fazendo a paciente recordar o momento e a circunstância em que o sintoma foi produzido pela primeira vez, geralmente um acontecimento carregado de emoção intensa que não era exteriorizada ou manifestada pela paciente. Essa emoção, por sua vez, era revivida e expurgada no momento em que o relato era efetuado. Assim que a emoção da paciente era escoada através da expressão verbal, o sintoma desaparecia.

7.11. A experiência catártica

Segundo Serra (2006), o resultado das pesquisas em torno da *kátharsis* permite obter três grandes áreas semânticas circunscritas em torno do termo: a primeira, entendida como "purgação", quer no sentido hipocrático de eliminação de matérias nocivas para recuperar o equilíbrio do organismo, quer na dimensão ritual em que, pelo êxtase religioso, se alcança o mesmo efeito de reequilíbrio, mas desta vez no que toca à experiência emocional; a segunda, vista como "purificação", essencialmente tomada no sentido religioso e moralista de purificação de uma culpa; e por último, a *kátharsis* como "clarificação" – articulada ao conceito de *mimesis*, assinala a ideia de que se refere a certa forma de aprendizagem.

Originalmente, *kátharsis* é um conceito político que nos permite discriminar diferentes modelos de subjetividade e diferentes maneiras de lidar com o mal no campo das relações sociais (SILVA JR apud DUNKER, 2011, p.126). Duas formas são dadas: uma primeira seria a *kátharsis* positiva, modelo platônico que operando como expulsão do mal exclui o impuro para que a ordem se mantenha em sua pureza harmônica. A segunda forma seria a aristotélica que, por sua vez, representaria um modelo de subjetividade compartilhada, no qual o mal precisa ser reconhecido, como originado nos próprios desvios das relações entre os indivíduos, para ser, em seguida, reintegrado (DUNKER, 2011, p. 127).

Para Dunker (2011), detectamos na psicanálise vestígios desses dois modelos. Segundo ele, o primeiro poderia ser denominado modelo do quimismo mental, cuja extração é platônica. Esse modelo está presente na teoria freudiana da representação e domina todas as metáforas que se organizam em torno da noção de aparelho psíquico, os esquemas tópicos e os conceitos derivados do associacionismo. Dunker afirma que, do ponto de vista prático, ele aparece nas referências à catarse e à ab-reação dos afetos. O segundo modelo, de inspiração aristotélica, aparece indexado, por exemplo, em noções como identificação, projeção e introjeção. Suas referências práticas são a noção de transferência, as estratégias de trocas, e as relações possíveis entre o sujeito e o outro.

Jacques Lacan trabalhou o conceito de *kátharsis* no *Seminário 7* (1959-60/1991). Ao aproximar a ética trágica da ética da psicanálise, o psicanalista introduz como objeto de estudo a peça *Antígona*, de Sófocles. Tecendo comentários sobre a *kátharsis* enquanto procedimento de promoção de descarga (às vezes motora) em ato de uma emoção que permaneceu suspensa, Lacan dá ênfase à acepção de "purgação". Não escondendo a

ambiguidade do termo, sobretudo no que diz respeito ao campo médico, ele assume a dificuldade de diferenciar os sentidos de purgação e de purificação dessa palavra.

Lacan lembra que, na *Política* de Aristóteles, a *kátharsis* não se constitui como efeito ético, nem efeito prático, mas sim como o que Lacan chamou de "efeito de entusiasmo". Nesse momento ele a associa à música: "trata-se então da música mais inquietante, daquela que lhes arrancava as tripas, que os fazia sair de si mesmos, como para nós é o *hot* ou o *rock'n roll*, e quanto à qual tratava-se de saber para a sabedoria antiga se era preciso ou não proibi-la" (LACAN, 1959-60/1991, p. 292). Logo, a *kátharsis* lacaniana estaria relacionada a um efeito de apaziguamento obtido na ocasião do contato com um tipo específico de música. A oposição entre os *enthousiastikas* e os chamados *pathétikous* (presa da piedade e do temor e que, por consequência, são apaziguados pela música da tragédia) serve, no fundo, para discernir o tipo de música que apazigua os diferentes tipos de espectadores.

7.12 A *kátharsis* como experiência de clarificação ou esclarecimento

A palavra *kátharsis* relaciona-se historicamente com as palavras *kathaíro* e *katharós*. Segundo Nussbaum (2009), quando examinamos todo o espectro de uso e o desenvolvimento dessa família de palavras, torna-se bastante evidente que o significado primeiro, permanente e central é, de modo aproximado, o de "aclaração" ou "clarificação", isto é, de remoção de algum obstáculo (pó, nódoa, obscuridade ou mistura) que torna a coisa em questão menos clara do que em seu estado próprio. A autora lembra que, em textos pré-platônicos, essas palavras são com frequência usadas em referência à água clara e limpa, livre de lama ou algas ou à parte de um exército que não está funcionalmente inapta ou impedida.

Assim, o uso mais conhecido da palavra *kátharsis*, a "purgação", é uma aplicação especial desse sentido geral. A purgação liberta o corpo de impedimentos e obstáculos externos, aclarando-o. A associação com a purificação espiritual e a pureza ritual parece ser um outro desenvolvimento especializado, dado o forte vínculo entre essa pureza e a liberdade física com relação a manchas ou sujeiras.

Ao retornamos à utilização platônica do termo, percebemos que ele preserva esse quadro geral. A cognição *katharós* é o que temos quando a alma não é impedida por obstáculos corporais. *Kátharsis* é o aclaramento da alma pela remoção desses obstáculos. Assim, o *katharón* torna-se associado ao verdadeiro ou ao verdadeiramente passível de se conhecer, o ser que alcançou a *kátharsis* com o saber verdadeiro ou correto. Encontramos,

assim, até mesmo expressões como *katharôs apodeîxai*, significando "demonstrar claramente".

Nussbaum (2009) afirma que no tempo de Aristóteles o uso epistemológico de *kátharsis* e *katharós* se torna cômodo e natural. Ela cita Xenofonte, que fala de um *katharòs noûs*, aquele que conhece de forma clara e verdadeira. Cita também Epicuro, que em seu epítome escrito para Pítocles fala em uma *kátharsis physikôn problematón*, uma "clarificação dos difíceis problemas da filosofia natural[231]". Nussbaum ainda cita a *Analítica* primeira de Aristóteles, que faz referência a uma necessidade de examinar e indicar cada uma dessas coisas com clareza (*katharós*). Na teoria retórica, a família de palavras torna-se imiscuída, indicando a qualidade desejada de clareza e liberdade com relação à obscuridade na dicção.

Constata-se, portanto, que a palavra *kátharsis* em nada se separa semanticamente de sua família. Ela designa simplesmente o processo que origina um resultado *katharós*: a remoção de obstáculos cuja ausência dá esse resultado. Será nesse sentido que poderemos dizer, segundo Nussbaum, que "aclaração" e "clarificação" serão sempre os significados apropriados e centrais para *kátharsis*, mesmo em contextos médicos e rituais. Para a autora, é no contexto da retórica e da poesia que encontramos razão suficiente não apenas para assim traduzir a palavra, mas também para pensar a "aclaração" em questão como psicológica, epistemológica e cognitiva, e não como literalmente física.

Atribuímos a Aristóteles uma concepção mais generosa das maneiras pelas quais chegamos a nos conhecer, já que para ele a clarificação pode certamente acontecer por meio de reações emocionais, como diz a definição. Nesse sentido, a visão de Aristóteles estaria bastante afinada com a maneira de pensar a clínica em nosso trabalho e – por que não – também com o método desenvolvido pela psicanálise.

Para explicar de que modo podemos apreender o sentido de clarificação na *kátharsis*, Nussbaum (2009) se vale da tragédia de Antígona, mostrando como o aprendizado de Creonte surge em meio à dor pela morte do filho. Diante de um personagem trágico como esse, com frequência não é o intelecto, mas a própria reação emocional que nos leva a entender quais são nossos próprios valores. Apesar de as emoções serem capazes de distorcer o juízo, Nussbaum afirma que elas podem também nos dar acesso a um nível mais verdadeiro e profundo de nós mesmos, a valores e compromissos que estiveram ocultos sob a ambição ou racionalização defensiva (como ocorreu no caso de Creonte).

---

[231] *Kathaíro* significa "explicar" nos fragmentos do *Perì Physeos* de Epicuro.

Algo análogo parece ocorrer em nosso dispositivo. O sentimento de solidariedade que liga os participantes da oficina faz com que reconheçam uns nos outros um sofrimento comum do qual padecem. Em uma das canções criadas nas oficinas (Faixa do 9 CD anexo), tal sentimento foi muito bem metaforizado pela letra construída a partir da fala de duas vozes circenses vindas do Peru:

> Quando dos cuerpos son un solo / No és necessario tanta fuerza / É preciso confiar / tener equilíbrio / No olvidar
>
> La responsabilidad de cuidar del otro

A responsabilidade de cuidar uns dos outros revela-se como uma forma de produzir reconhecimento, permitindo aos participantes uma maior compreensão daquilo que os aflige. Esse tipo de compartilhamento da experiência produz esclarecimento e faz com que a experiência perdida, exilada pelo trauma, se apresente novamente como uma unidade para o sujeito.

Obviamente, há autores que interrogam essa dimensão de aprendizado da *katharsis*. Jonathan Lear é um deles. O helenista afirma que há na *Poética* uma leitura sobre as formas de prazer geradas pelo aprender. No entanto, Lear lembra que esse texto versa sobre os prazeres mais elementares que podem ser originados da *mimesis*. Haveria para ele, portanto, dois prazeres distintos na contemplação: um prazer cognitivo em entender as suas causas, e um prazer mimético em apreciar a habilidade de um artista ao representar com destreza criaturas feias. Esse prazer mimético, segundo Lear, estaria concentrado na *Poética*.

Para Jonathan Lear, a razão pela qual Aristóteles direciona sua atenção à representação artística de um animal feio, por exemplo, está no desejo de diferenciar o prazer originado da *mimesis* do prazer que se possa sentir com a beleza do animal em si. Lear opõe-se, portanto, à ideia de que o prazer trágico estaria identificado com o prazer resultante de uma compreensão – o fato de o prazer trágico exigir uma compreensão adequada da trama e um exercício das faculdades cognitivas não significa que o prazer proporcionado pelas tragédias provenha diretamente desse conhecimento. Assim, o prazer da tragédia não seria um prazer cognitivo, mas mimético, ou seja, aquele que deriva da identificação ou do reconhecimento do objeto imitado pelo artista. Tal prazer surgiria da admiração com que foi executado pelo artista.

Apesar de suas críticas irem de encontro às ideias de Nussbaum, Jonathan Lear não deixa de observar que a tragédia, em certo sentido, possibilita uma educação para as respostas

emocionais da vida real. Ou seja, há algo em Lear que ainda mantém relação com a leitura de que a função da tragédia é realizar, por meio da piedade e do temor, o esclarecimento das experiências que inspiram tais emoções. Essa ideia requer que traduzamos a expressão "por meio da piedade e do temor" pela perífrase "por meio da representação de eventos dignos de piedade e temor".

Jean-Michel Vivès (2010) recorre à tese aristotélica de Piera Aulagnier[232] para compreender o prazer ligado a representação destas situações, as quais são ligadas a afetos desagradáveis. Segundo o psicanalista, Aulagnier fala de um "*prime de plasir*" (bônus de prazer) relacionado ao ato de "colocar em forma representativa" determinado conteúdo, ato que faz parte da atividade de pensamento. Esse prazer mínimo inerente à atividade de representação, bem como o desejo de perpetuar o prazer, é, segundo os autores, o que traz fôlego e movimento para a vida psíquica .

Vivès afirma que, para Aulagnier, o prazer da criação não é tomado pela beleza da contemplação da imagem do objeto, pela produção de sua representação. Esse ganho de prazer, sem o qual a atividade psíquica cessaria, resulta de uma parte da experiência de satisfação memorizada, e de outra parte do prazer de colocar em forma. É isso que, segundo o autor, nos permite compreender a alquimia da operação de substituição do prazer por desprazer no quadro da tragédia clássica, bem como o trabalho de representação que opera tanto no poeta quanto no espectador. A *kátharsis* está ligada a ação representativa que, segundo Vivès, consiste no ato de colocar em representação, ou seja, a representação aplicada, provocando um prazer formal fornecido pelo ato de colocá-la em forma.

A ênfase no prazer da atividade representativa recupera a importância das duas funções da linguagem lidas por Monique Schneider (1994) em Freud: a linguagem enquanto evocadora de uma ação se situando para além do lugar onde se efetua o discurso; e a linguagem sendo ela própria instrumento de uma operação, tal como na confissão, na acusação e na injunção. Segundo Schneider, essas duas funções do enunciado podem ainda ser relacionadas à distinção que Benveniste[233] empresta dos estudos de Austin[234].

A narrativa – que no fundo se refere a um ato de fala, ou ao próprio uso da linguagem caracterizado por Austin como ato performativo (na medida em que a linguagem é

---

[232] O autor faz referência à obra *La violence de l'interprétation*, de Piera Aulagnier (1975).

[233] Distinção entre a função declarativa e a função performativa da linguagem.

[234] Os estudos de Austin (1990) mostram que a linguagem não é o equivalente do ato (como na tese freudiana), mas sim o próprio ato.

compreendida como ação) – está relacionada com duas atividades, o contar (*Erzählen*) e o mostrar (*Darstellen*):

> No primeiro modo [contar] a mediação do narrador não é oculta. É visível. O narrador é aparente e não dissimula sua presença. O leitor sabe que a história é contada por um ou vários narradores, mediada por uma ou várias "consciências". Esse modo, o do contar (também chamado *diegese*), é sem dúvida o mais frequente em nossa cultura, das epopeias às notícias de jornal, passando pelos romances. No segundo modo narrativo, o de mostrar, também chamado *mimese*, a narração é menos aparente, para dar ao leitor a impressão de que a história se desenrola sem distância de seus olhos, como se ele estivesse no teatro ou no cinema. (DUNKER et al, 2016)

Lacan mostra, nesse sentido, que está presente na tragédia a colocação em ato de algo singular do sujeito. Antígona, segundo Vivès (2010), nos faz ver de fato o ponto de vista que define o desejo, que está representado pelo brilho insuportável de sua escolha, que nos retém, nos interdita e nos intimida naquilo que tem de desconcertante: o fato de ser ela uma vítima voluntária.

Segundo Lacan (1959-1960/1991), é do lado dessa atração que deveríamos procurar o verdadeiro sentido, o verdadeiro mistério, a verdade que porta a tragédia. O fato de que, através da imagem do temor e da piedade somos purgados, purificados e – a partir de nosso estudo – clarificados (esclarecidos) de tudo o que é da ordem da série do imaginário[235]. A *kátharsis*, nesse sentido, consistiria no esclarecimento do imaginário a partir de uma imagem em particular. Vivès (2010) cita como exemplo o romance *Moby Dick*, no qual o autor consagra um capítulo inteiro para falar sobre a "brancura" brilhante do cachalote. Não era nem o tamanho, nem a aparência monstruosa que tornava a baleia assustadora, mas sim a sua cor branca. "A imagem do cachalote em sua brancura brilhante faz signo sobre outra coisa, sobre um *ex-tasis* da representação" (VIVÈS, 2010, p.32). Essa imagem brilhante faz barreira à coisa que está além de todo sentido, de todo discurso. É porque o sujeito se aproxima do que deseja que a função da imagem, em seu brilho, emerge como barreira.

---

[235] Ao formular a *kátharsis* como a purgação das paixões "temor" e "piedade", Lacan aponta para o fato de que seria do lado da comoção causada por essas paixões singulares que somos purgados e purificados de tudo que é da ordem da série do imaginário. Sendo assim, é por intermédio de uma imagem que o processo catártico opera, bem como é o lugar singular do "entre-dois" (dois campos simbolicamente diferenciados) que faz com que esta imagem tenha destaque sobre as outras. Nesse ponto, Lacan faz alusão ao lugar da segunda morte imaginada pelos heróis de Sade – uma morte simbólica que, para além da morte física, assinala a completa destruição do sujeito no mundo do significante. Antígona se coloca nessa zona entre-duas-mortes, entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, realizando a ultrapassagem do limite radical do desejo que, para Lacan, leva os nomes de piedade e temor. É nesse ponto que Lacan afirma que a *kátharsis* tem o sentido de purificação do desejo, e que é, na medida em que não deixa o espectador ignorar onde está o pólo do desejo, que o *Epos* trágico mostra que o acesso a ele necessita ultrapassar não apenas todo o temor, mas toda a piedade.

Lacan diz: a arte cerne e lustra a Coisa, no sentido de fazer brilhar. O que é cernir? É circunscrever, limitar com um contorno. Vimos anteriormente que o *ekphanestaton*, o que aparece com mais brilho (*Schein*), é o Belo. Pelo desvio da ideia, a obra de arte passa na caracterização do Belo enquanto *ekphanestaton* (cegante, como diz Lacan, em que ele transfigura o objeto e a delícia, a Coisa). Lacoue-Labarthe (1991) fala em "lustral", ou seja, aquilo que qualifica o objeto que a arte faz surgir, tal como no caso da maçã de Cézanne[236].

A lustração é um ritual de purificação não somente através da água. Lustro também indica um tipo de purificação através das chamas ou, ainda, significa igualmente rodar em torno, cercar. Contudo, Lacoue-Labarthe ressalta a importância do sentido de iluminação do verbo lustrar. Diz o autor que, em numerosas ocorrências, sobretudo nos poetas, encontramos expressões como *luce lustrare* ou *lumine lustrare*, que significa "passar pela luz alguma coisa, espalhar ou derramar sua luz sob alguma coisa". Nesse sentido, o lustre, antes de ser um aparelho de iluminação relativamente trabalhado e luxuoso, será aquilo que joga brilho ou lança luz.

Eis a dimensão de clarear, lançar luz: a função catártica, como esclarecimento e aprendizado sobre as emoções (presentificadas em nossa oficina), se realiza através da *mimesis* da ação entendida por nós como representação. Tal experiência que, como dissemos, produz unidade simbólica, permite a retomada de partes da experiência que foram exiladas pelo trauma.

---

[236] "No momento em que a pintura se volta uma vez mais sobre si mesma, no momenta em que Cézanne pinta maçãs, trata-se evidentemente de que pintando maçãs ele faz algo bem diferente de imitar maçãs – embora sua última maneira de imitá-las, que é a mais impressionante, seja a mais orientada para uma técnica de presentificação do objeto. Porém, quanto mais o objeto é presentificado enquanto imitado, mais abre-nos ele essa dimensão onde a ilusão se quebra e visa outra coisa. Cada qual sabe que há um mistério na maneira que tem Cézanne de pintar maçãs, pois a relação com o real, tal como nesse momento se renova na arte, faz então surgir o objeto de uma maneira que é lustral, que constitui uma renovação de sua dignidade, por onde essas inserções imaginárias, digamos assim, são datizadas de uma nova maneira. Pois, como já foi observado, estas não podem ser desvinculadas dos esforços dos artistas anteriores para realizarem, eles também a finalidade da arte." (LACOUE-LABARTHE, 1991, p.172)

Canções de si: Dois exemplos

8. *La Esperanza de los immigrantes*: uma canção-homenagem à realidade faltosa

Algumas vozes se aproximam e integram o grupo que realizará a oficina. Após o mediador dizer que aquele era um espaço para construir canções, uma voz pede um tema. Alguém diz: "la esperanza!" O mediador pergunta qual a esperança de cada um. Uma primeira voz responde "La esperanza de trabajo". Uma outra diz: "la esperanza de un hogar" (a esperança de um lugar). Uma terceira voz diz "la esperanza de documentos". "La esperanza de vivir", diz outro sujeito. "La esperanza de crescer como persona y artista", diz uma outra voz. Alguém ressalta: "continuar com a esperança de ter esperança". Por último, alguém diz, "a esperança de criar algo". Todas as frases são escritas numa lousa.

Começa então o processo de construção da canção. A primeira operação que uma das vozes realiza é uma certa limpeza dos artigos definidos que fazem referência à canção. "La esperanza de trabajo" se torna "esperanza de trabajo". Substitui-se também na segunda frase o artigo definido por um artigo indefinido deixando-a da seguinte maneira: "una esperanza de un hogar". Mantemos "la esperanza de documentos" com o artigo definido e em seguida as vozes participantes também cortam o artigo da frase "esperanza de vivir" e da frase "esperanza de vivir como persona y artista". As duas últimas frases são colocadas de forma a poderem ser articuladas entre si. A frase fica: "Continuar con mi esperanza de crear algo". Eis a letra completa:

> Esperanza de trabajo / Una esperanza de un hogar / La esperanza de documentos / Esperanza de vivir / esperanza de crecer como persona y artista / continuar con mi esperanza de crear algo.

Que transformações sutis são essas operadas na retirada de artigos e substituições por artigos indefinidos? Sabe-se que acompanhada de um artigo definido uma palavra designa um objeto da realidade tido como objeto único e identificado, um objeto específico (ATHAYDE, 2005). Ou seja, o artigo definido está associado a situações de interlocução e de conhecimento partilhado entre os falantes. Surge, desse modo, a clara definição de um tipo de demanda que nos é conhecida na clínica do refúgio: a necessidade de documentos.

O artigo indefinido tem uma função distinta, pois realiza nos enunciados uma operação de extração de um elemento singular, indeterminado, de certo conjunto, ou seja, apresenta um aspecto disjuntivo[237] (MATEUS et al, 2004, p. 163). Assim, observamos a

[237] A categoria da junção e seus dois funtivos, a conjunção e a disjunção, foi introduzida por Greimas em seu livro *Sobre o Sentido II* (2014). Conjunção e disjunção são termos que dizem respeito ao sujeito e ao objeto, a

significativa transformação de um elemento singular - "uma esperança de um lugar" - para um elemento indeterminado que apresenta certo aspecto disjuntivo.

A ausência de um determinante nas frases "Esperanza de trabajo", "Esperanza de vivir" e "esperanza de crecer como persona y artista" traduz-se numa designação mais genérica, mais focada no valor denotativo da realidade referida, numa perspectiva mais indefinida sobre o nome como conceito. Ou seja, é necessário pensar nessas três esperanças como conceito e não como entidade particular ou concreta, diferente da esperança de um lugar e da esperança de documentos que parecem dotadas de valor referencial, perspectivando uma realidade definida, específica.

Iniciamos o procedimento de musicalização[238], durante o qual repetimos em voz alta as frases escritas na lousa a fim de localizarmos algumas melodias e possíveis ritmos. O tom de G (sol maior) foi sugerido por um dos participantes, já que era o tom de um rock argentino de que ele dizia gostar muito. A música surge e, para fixá-la, cantamos muitas vezes. A voz congolesa que sempre nos acompanhou acrescenta uma versão em francês:

> Espérance de travaille / Un esperance d'un lieu / l'espérance des documents / Espérance de vivre / Espérance de croitre comme une personne et artiste / continuant avec mon esperance de crer quelque chose

Assim nasce a canção intitulada "La Esperanza de los imigrantes" (*Immigrant's Song,* Faixa 10 do CD anexo).

> Esperanza de trabajo / Una esperanza de un hogar / La esperanza de documentos / Esperanza de vivir / esperanza de crecer como persona y artista / continuar con mi esperanza de crear algo. / La esperanza de documentos / Esperanza de vivir / esperanza de crecer como persona y artista
>
> Espérance de travaille / Un esperance d'un lieu / l'espérance des documents / Espérance de vivre / Espérance de croitre comme une personne et artiste / continuant avec mon esperance de crer quelque chose

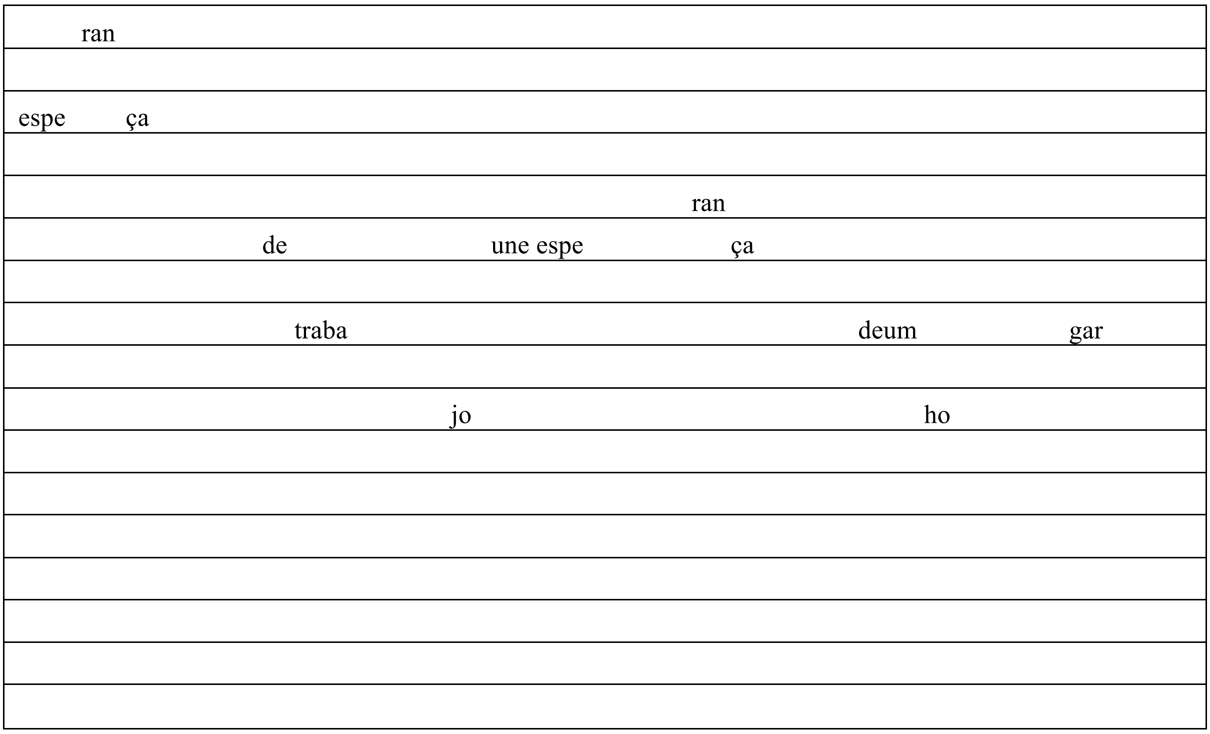
A canção apresenta-se como uma espécie de rendilhado circular, no qual o fim se converte em recomeço. Em sua tríplice repetição, a última estrofe é cantada em francês. Os

---

partir dos quais se constrói o modelo narrativo dos enunciados de estado e de transformação. Um sujeito pode passar do estado disjunto para o estado conjunto com o objeto (percurso de conjunção) e, inversamente, um sujeito pode passar do estado conjunto ao estado de disjunção com o objeto (percurso de disjunção).

[238] Procedimento discutido e apresentado anteriormente.

quatro segmentos da canção perfazem a tematização da esperança. Apesar de ser uma canção predominantemente temática, o primeiro segmento ocupa uma grande região no que diz respeito ao campo de tessitura[239] da canção.



No primeiro segmento, no que diz respeito ao plano local[240], observamos um salto intervalar[241] entre a sílaba "ça" e a preposição "de", que indica uma perda abrupta de tensão criada logo no início da canção. A expansão da tessitura, já nas primeiras inflexões da música, satura os níveis de tensão, levando à necessidade de atenuação. Através do movimento em graus imediatos[242] nos intervalos entre "de", "traba" e "jo", a canção vai desacelerando...

---

[239] Em linhas gerais, a teoria da melodia de Tatit é construída em torno de duas categorias do plano da expressão musical solidárias entre si: a *tessitura* (o campo de alturas de uma melodia, que pode ser concentrado ou expandido) e o *andamento* (o campo de durações de uma melodia, que pode ser acelerado ou desacelerado). Essas duas categorias constituem o "macro-sistema" da melodia da canção popular.

[240] A fim de facilitar o vocabulário, utilizamos as expressões "global", para nos referirmos à dimensão extensa, e a expressão "local", para a dimensão intensa (segmentação do texto em partes). Plano global e plano local remonta à noção de todo e de parte. Tais noções serão importantes para a metodologia de análise das canções de si, justamente porque mostram o modo como o sentido é construído ao longo do texto.

[241] Graus imediatos e saltos intervalares são fenômenos pertinentes ao nível do intervalo. Eles manifestam diretamente o estado tensivo da categoria juntiva: quanto menor o intervalo, maior a percepção de conjunção. O ouvido percebe a diferença entre as frequências de cada uma das notas de um intervalo: intervalos maiores exigem um maior esforço de transformação da onda sonora. Da mesma maneira, direções descendentes sugerem repouso, assim como inflexões ascendentes apontam para um aumento da tensão.

[242] O movimento em graus imediatos refere-se a essa decida das sílabas "de" – "traba" – "jo" bem delineada na tatitura, tal como uma escala ou uma "escadinha".

atenuando... ao mesmo tempo em que cria uma espécie de previsibilidade escalar que minimiza o resíduo do excesso de tensão instaurada logo no início.

Em seguida, observamos um ganho abrupto de tensão através de um salto intervalar que reequilibra as forças tensivas (intervalo entre "jo"e "una"). Surge mais uma série de graus imediatos que aos poucos vai reconstruindo a continuidade do percurso. Há duas diferentes inflexões na palavra *hogar*. Inicialmente, quando a canção foi criada, a palavra foi entoada na mesma nota (sol), criando um tonema[243] de suspensão típico de frases exclamativas. Porém, quando o coro fixou a melodia, após cantá-la repetidas vezes, instaurou-se um tonema ascendente que corresponde à curva entoativa da interrogação.

Se inicialmente a curva melódica da frase "esperança de trabajo" instaura um tonema descendente que dava um tom asseverativo-afirmativo ao enunciado, agora podemos considerar a hipótese de que, junto com interrogação total verificada na frase "esperança de um lugar?", é possível considerar a presença de um movimento melódico compatível com a curva entoativa de uma interrogação parcial. A análise do plano global deste segmento da música nos permitirá verificar que tal enunciado configura, na verdade, uma pergunta.

8.1 Esperança de trabajo?

O valor eufórico[244] introduzido no início da canção gera uma força de expansão que, como dissemos, vai ser atenuada através do movimento de graus imediatos no plano local. Já no plano global da canção, a atenuação se dará através de uma gradação descendente que incide diretamente sob a tônica da palavra "espe**ran**ça" (que aparece pela segunda vez no segmento). Dá-se início a uma lenta distensão (parada da parada) que nos faz constatar, *après-coup*, que a palavra "esperança" retém (continuação da parada) alto índice de tensividade.

Se tomarmos o primeiro segmento em um plano mais global, é possível identificar um tonema de cadência que nos coloca diante de duas possibilidades: ou a frase é uma explicação ou a frase é uma pergunta. Se no plano local constatamos a presença de uma frase interrogativa total acerca da esperança de lugar, podemos dizer, a partir da leitura do plano

---

[243] Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Dividem-se em tonemas descendentes (voz infletindo para o grave, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado), ascendentes (voz que busca frequência aguda ou sustenta sua altura, sugerindo continuidade, ou seja, que outras frases devem vir em seguida a título de complementação) e tonemas de suspensão.

[244] Os termos euforia e disforia estão relacionados aos domínios da foria – termo que na semiótica, gradativamente, foi ocupando o lugar teórico da noção de timia ("disposição afetiva fundamental"). A foria define tanto os estados de distensão (euforia) quanto os estados retenção (disforia).

global, que a curva melódica da primeira frase também condiz com o movimento entoativo de uma pergunta, porém caracterizada pela curva de uma frase interrogativa parcial.

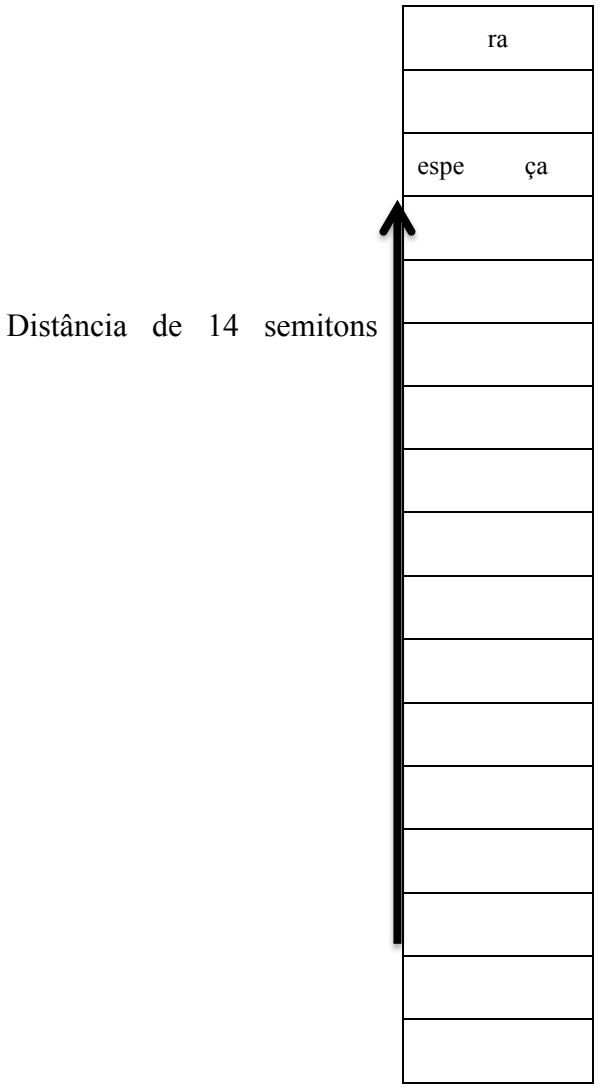
8.2 Esperança de um lugar?

É notável a distância entre esperança e trabalho. Há também uma distância, claramente menor, entre esperança e lugar. Logo, a canção parece apontar para um estado de disjunção entre o sujeito produzido pela esperança e o sujeito produzido pelo trabalho / lugar. Estes dois últimos, por estarem em falta ou em estado de espera, apresentam-se, na verdade, como objetos faltantes. Logo, concluímos que há falta de trabalho e falta de lugar, e que o lugar parece estar mais acessível do que o trabalho devido às distâncias distribuídas no texto. Além disso, a esperança instaura a estrutura de uma espera cuja função parece ser a de desacelerar a experiência. Tomando como referência as reflexões de Paul Valéry acerca das relações entre tempo veloz e tempo lento na interface das funções de sujeito e objeto, percebemos que a instauração de uma espera produz efeito de modulação dos adiantamentos oriundos de um acontecimento.

Noção dos retardamentos.
O que (já) é, não é (ainda) — eis a Surpresa.
O que não é (ainda), (já) é — eis a espera.

Se a esperança cantada no início da música parece simular a tensão acumulada diante do encontro com o inesperado, no decorrer da canção ela vai sofrendo transformações que parecem impor certo equilíbrio às funções de sujeito e de objeto. Em termos narrativos, o inesperado contém a fórmula do acontecimento que condiz com um "já é" para o objeto e um "ainda não é" para o sujeito.

Vale ressaltar que a primeira esperança cantada na canção difere de todas as outras, pois está num campo de tessitura bastante distante. É a única vez na música que se entoa algo num plano tão agudo. Isso reforça nossa hipótese de acúmulo de tensão nessa primeira parte da música, bem como a necessidade de atenuá-la ao longo da canção.



A canção inicia um segundo segmento, no qual observamos, em seu plano mais local, saltos intervalares ascendentes que dividem todas as palavras “esperanças” que aparecem nesse segmento. O ganho abrupto de tensão gerado por tais movimentos vão recuperando a tensividade inicial inscrita na palavra esperança, mostrando que de fato há algo importante a ser considerado nesse significante.

rança de do mentos
cu
la espe

A curva melódica que encontramos nos motivos facilita a tematização da espera dos documentos, da espera do viver e da espera do crescer. Aqui a redução pausada, criada pelo movimento de graus imediatos em cada um dos temas, tenta reconstruir a continuidade do percurso que no início do segmento já havia apresentado certo aspecto de contenção (parada da continuação). Tal tentativa se encerra no enunciado "crescer como artista", pois a partir daí inicia-se um novo segmento que produz nova contenção. Mesmo assim, é importante fazer notar que a esperança de crescer como pessoa e como artista está em maior conjunção do que, por exemplo, a esperança de documentos ou de viver. Aqui, claramente, o enunciador[245] elenca quais são suas maiores faltas e quais são os objetos que ele considera estarem mais próximos.

[245] Há aqui uma dificuldade a ser encarada. Se por um lado vimos no capítulo anterior que o Outro assume o papel actancial de destinador, este último, no nível do discurso, é cumprido pelo enunciador. Da mesma forma, no lugar de destinatário, o sujeito cumpre no discurso o papel de enunciatário – aquele com quem o destinador mantém relação de comunicação, de manipulação ou de convocação. Contudo, vimos também que se o destinador é quem municia as competências do destinatário-sujeito, este último participa do próprio ser do Destinador. Portanto, podemos dizer que o enunciatário também participa do ser do enunciador. Assim, para assinalar em nosso texto o sujeito que fala nas músicas a solução parcial que encontramos é a de nomeá-lo "enunciador". Porém, é sempre bom lembrar que a fórmula da adesão do enunciatário ao discurso do enunciador poderia ser escrita como um Outro não barrado (S[A]). Se nosso sujeito torna-se enunciador é devido ao fato de o cantar ter exatamente esse efeito de barrar o Outro (S[~~A~~]).

							co			e ar	
	rança de		vir		rança de crescer			mo	sona		tis
		vi						per			ta
la espe				la espe							

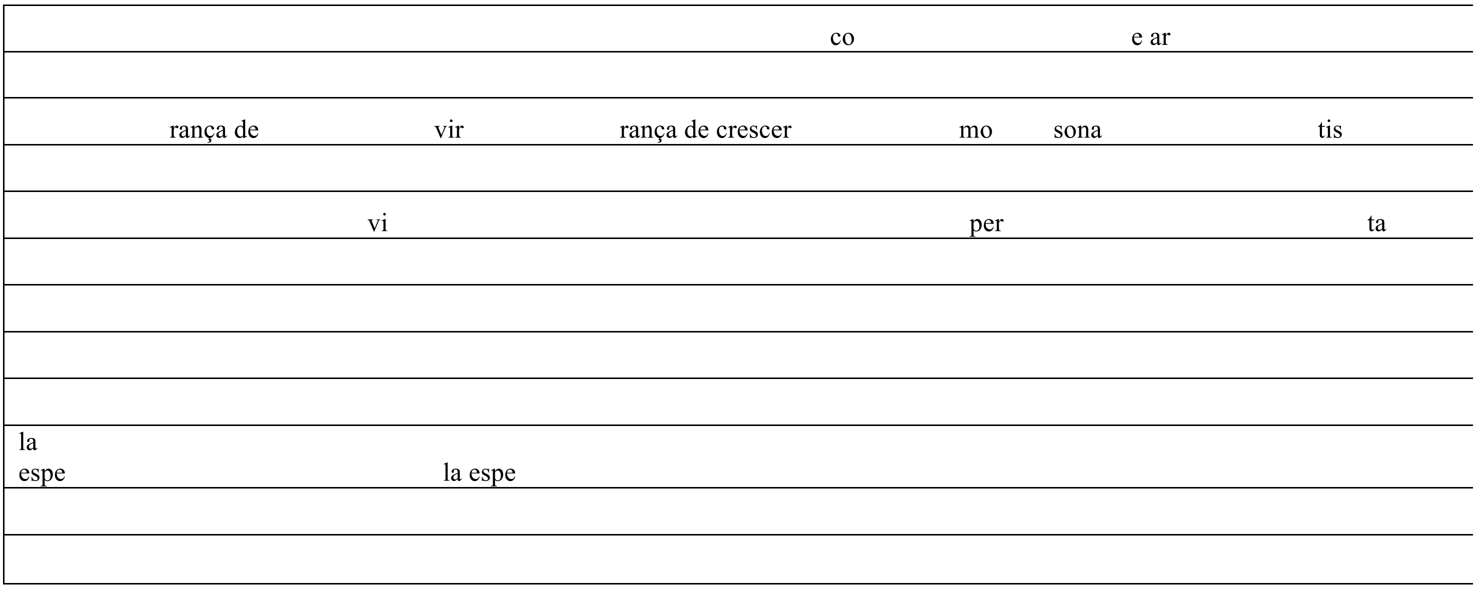
Se tomarmos a canção em seu plano global, fica evidente a diferença entre a esperança cantada na primeira estrofe e as esperanças cantadas neste segundo segmento. A distância entre uma e outra é de praticamente de doze semitons, o que denota a busca por esse algo que o sujeito espera e que, através do pequeno ciclo de tematizações, consegue encontrar ou no mínimo se aproximar do objeto de desejo.

	ran										
espe		ça									
								rança...			rança...
						la espe			la espe		

A canção evolui para um terceiro seguimento, cuja retenção (continuação da parada) inicial provocada pela queda brusca de tonalidade (variação para Fá maior) faz com que a música aumente a intensidade passional. A frase “continuar con mi esperanza de” é enunciada toda numa mesma nota, mantendo o campo de tessitura num nível médio. Os motivos variando em movimentos de graus imediatos na frase “crear algo” parecem continuar a tentativa de reequilíbrio da tensão originária. A repetição na frase “de crear algo” expressa identidade entre o sujeito e o ato de criar.

	crear			crear
continuar com mi esperanza de		al	de	al
			go	go

A música neste momento retorna ao seguimento 2 evoluindo para um desdobramento, no qual a distância entre “crear algo” e a “esperança de documentos” é de cinco semitons. A perda abrupta da tensão gerada por este salto intervalar culminará na resolução da canção seguindo os mesmo padrões descritos no segundo segmento.



A análise das cifras tensivas inscritas nesta canção mostra que há um estado de espera do sujeito produzido pela canção que diz respeito à falta que ele sente em relação ao trabalho e a um lugar para morar. No fundo, essa esperança parece ser a expressão de uma dúvida que marca o primeiro segmento da canção:

Esperanza de trabajo? Una esperanza de un hogar?

Tal dúvida, que gera grande tensão, vai sendo atenuada a partir do momento em que o sujeito fica mais próximo de documentos, da capacidade de viver e, principalmente, da esperança de crescer como pessoa e como artista. Aliás, essa esperança de criar algo surge como a principal resposta para a reconstrução de uma continuidade perdida no início do texto. Nesse sentido, o alto índice de tensividade que marca o significante esperança tenta ser escoado ao longo da canção, contudo, há nesse significante uma intensidade tremenda que resiste em ser eliminada.

Diante do exposto, é possível supor que algo inesperado acometeu o sujeito da canção para que tamanha intensidade tenha sido impressa no significante esperança. Assim, a esperança que surge inicialmente na canção apresenta dificuldade para cumprir aquilo que Ernst Bloch (1959/2005) chama de função utópica da esperança. Trata-se da relação entre o que está feito e o que está por fazer. Segundo Bloch, a capacidade utópica é a mediação entre a vida e o sonho.

Após algumas tentativas de atenuação da tensividade inscrita no significante esperança, nota-se que o sujeito da canção pode, através de sua identidade com o ato de criar, projetar-se no tempo. A partir daí, surge a possibilidade de a esperança deixar de ser um afeto paralisante para se tornar um afeto expectante que possibilita a elaboração dos "sonhos acordados". Nesse ponto, somos encaminhados para a discussão de uma outra canção construída em nossas oficinas: a canção "Todos los sueños soñados".

9. Todos los suenõs soñados

A voz latina que mais compareceu em nossas oficinas chega um dia com a letra de uma canção que ele escreveu. Pede para que a musiquemos. Esse é um trabalho um pouco inédito para nós, pois até então a metodologia tinha sido construir algo a partir dos significantes do grupo. Apesar de desviar um pouco a nossa proposta inicial, decidimos encarar esse desafio, pois parecia que, naquele momento, tal voz tinha algo muito especial para dizer.

> Todos los sueños soñados en el subconsciente
> Son señales de percibir la realidade de lo que acontece en um tiemppo de gravedad del espiritu
> Forma tu vida entorno a tus pensamentos que te lleveran encontrar muchas cosas buenas en relacion dentro de ti
> Como podemos evitar lo que va a suceder ese dia?
> Alguna vez te preguntastes yo estuve ahí?
> Atraves del sueño?

O processo de musicalizar uma letra pronta é bastante trabalhoso. Começo pedindo que a voz compositora leia o próprio texto em voz alta. Ele lê repetidamente até nos ser possível perceber em sua fala um padrão de divisão mais ou menos como representado abaixo:

> Todos los sueños soñados en / el subconsciente / Son señales de percibir / la realidade de lo que acontece / en un tiempo de gravedad del espiritu /
> Forma tu vida entorno a tu pensamientos / que te lleveran encontrar muchas cosas buenas / en relacion dentro de ti /
> Como puede evitar lo que va a suceder ese dia? / Alguna vez te preguntastes yo estuve ahí? / Atraves del sueño

A canção (faixa 11 do CD anexo) inicia com quatro segmentos que apresentam perfis melódicos semelhantes. Há nos dois primeiros motivos a repetição de uma tematização que desde o início recorta um dos temas importantes da canção: "todos los sueños soñados en el subconsciente". O contraste entre as terminações dos motivos ressalta a presença de duas frase enunciativas que contêm, cada uma delas, dois grupos fônicos:

Grupo Fônico 1	Grupo Fônico 2
{Todos los sueños sonhados, en el subconsciente,}	{son signales de percibir, la realidad de lo que acontece}

O primeiro motivo apresenta na palavra “soñados” um tonema ascendente que sugere um tom de continuidade com o segundo motivo. Os dois núcleos entoativos estão, nesse ponto, em conjunção. O segundo motivo, ao finalizar com uma terminação asseverativa, assinala o encerramento da frase numa curva descendente que torna a frase “en el subconsciente” complementar a “todos los sueños soñados”.

todos los sue dos en el
ños ña su con en
So b(i) sci te

O salto intervalar entre a sílaba “te” da palavra subconsciente e a palavra “son” que inicia a próxima frase, implica um ganho abrupto de tensão que promove descontinuidade entre os dois motivos. Adiciona-se um elemento de grandeza nesse salto intervalar que marca certo estado de disjunção entre “todos los sueños soñados en el subconsciente” e os “señales de percibir”. Nesse ponto se introduz certa expansão passional. É interessante notar que o final dessa estrofe faz um retorno à região tonal da frase inicial “todos los sueños soñados”.

per
son señales cibir
de
la realidad
de que te
a
te lo con ce

Constatamos, portanto, que apesar de a disjunção entre as duas primeiras frases apontar para uma parada da continuidade entre os sonhos sonhados no subconsciente e seus sinais para percebê-los, a frase "la realidad de lo que acontece" está em conjunção com o motivo da primeira frase (retorno ao relaxamento). Sendo assim, a canção parece denotar que a realidade do que acontece apresenta mais identidade com os "sonhos sonhados no subconsciente" do que com os "sinais para percebê-los".

Laplanche e Pontalis (1991/1967) referem que "subconsciente" é o termo utilizado em psicologia para designar tanto o que é fracamente consciente como o que está abaixo do limiar da consciência atual ou mesmo inacessível a ela. Encontramos em Freud o termo em dois textos: *Algumas considerações para um estudo comparativo das paralisias orgânicas e histéricas* (1893/1996) e numa passagem dos *Estudos sobre a histeria* (1895/1996). Contudo, Freud rejeita o termo subconsciente, porque este parece implicar a noção de uma segunda consciência que permaneceria em continuidade qualitativa com os fenômenos conscientes.

Em *A questão da análise leiga* (1926/1987), Freud diz que não sabe se quando alguém fala em subconsciência, fala em seu sentido tópico – algo que se encontra abaixo da consciência – ou no sentido qualitativo, ou seja, uma outra consciência, por assim dizer. Em outras palavras, quando alguém utiliza o termo subconsciente não está, necessariamente, referindo-se ao inconsciente freudiano que, dada a negação marcada pelo *in-* prefixado ao termo, acentua a clivagem tópica entre dois domínios psíquicos, bem como a distinção qualitativa dos processos que ali se desenrolam. Na verdade, o termo subconsciente parece remeter a algo que divide a própria consciência do sujeito, tal como apontava Janet (1889) com seu conceito de "dissociação".

Janet foi quem introduziu a noção de uma atividade psicológica subconsciente. O autor preferiu o termo "subconsciente" em detrimento do termo "inconsciente" para designar ações tais como a escrita automática ou a realização de atos sugeridos, que "têm todas as características de um fato psicológico exceto o fato de serem ignoradas pela pessoa que as executam no momento em que estão sendo executadas" (JANET, 1888, p. 239):

> Um fenômeno psicológico pode ser consciente, mas não se ligar por associação ao grupo de sensações e de memórias que constituem a ideia do eu [...] Em uma palavra, esta anestesia é uma simples dissociação dos fenômenos, em que toda sensação ou toda ideia removida da consciência normal ainda subsiste e pode ser encontrada como fazendo parte de outra consciência. (JANET, 1887, p. 402)
> A dissociação não opera nas sensações, ela não modifica a forma como são sentidas; a dissociação opera na percepção, ou seja, no momento em que as sensações conscientes são classificadas em grupos e associadas umas com as outras. (JANET, 1887, p. 467)

Segundo Blaser (2015) toda a teorização de Janet sobre a dissociação parte do pressuposto de que uma das atividades fundamentais do psiquismo é a atividade de síntese psicológica. Segundo a autora, Janet refere que para uma pessoa perceber, recordar ou se adaptar adequadamente ao ambiente que a circunda, é preciso sintetizar as memórias, sensações e informações sobre as circunstâncias ambientais (respectivamente) à ideia de eu. Nesse sentido, a dissociação ocorre quando um item – seja uma memória, uma sensação ou um movimento – não se liga a esta ideia do eu do sujeito, sendo, portanto, removido da consciência normal.

Se a consciência sintetiza certos grupos de sensações, memórias, emoções ou informações sobre o ambiente, o subconsciente passa a ser o lugar no qual elementos não sintetizados continuam existindo. Nele, tais elementos podem "ficar isolados e desaparecer ou podem se associar com outros fatos igualmente separados de toda a consciência e formar uma segunda personalidade" (JANET, 1887 p.402).

Essa breve passagem por Janet nos serve para defender a ideia de que os sonhos sonhados e cantados em nossa canção não são aqueles sonhados à noite, mas sim aqueles sonhos sonhados de dia, aqueles que se referem à realidade do que acontece e que, portanto, estão atrelados ao estado de vigília que, segundo Bastide (1971/2001), é o espaço de realização dos sonhos sonhados à noite, em nossa sociedade. Aqui o autor chama atenção para o fato de que nossa civilização opera um divórcio entre as dimensões diurna e noturna da atividade humana.

Tal determinação cultural é o que faz diferir o sonho diurno do sonho noturno, sobretudo em relação à sua função. Se o sonho noturno protege o sono, o sonho desperto protege o sujeito daquilo que em nossa canção está nomeado como "tiempo de gravidad del espíritu[246]". A cadência para um acorde de sol maior na frase "em um tiempo de gravidad" produz um sentido de continuidade entre a realidade do que acontece e o tempo de severidade que cai sobre o espírito do sujeito.

[246] Analisaremos logo a seguir o que significa este tiempo de gravidad del espiritu.

	gra			gra	
en un tiempo de		vidad	en un tiempo	de	vidad
		piritu			piritu
		del es			del es

A linha melódica continua tematizando os motivos (agora no tom do acorde de sol maior) que nesta segunda estrofe praticamente não se alteram. Formando unidades coesas, os temas apresentam términos marcados por uma curva melódica descendente cujo intervalo é de dois tons e meio (intervalos entre "*vidad*" e "*del*"). Tais terminações, típicas dos chamados tonemas de semianticadência (tonemas cujo ascenso melódico é de dois ou três semitons), costumam aparecer, segundo Priscila Cristina Ferreira de Sá (2008) na chamada *apódosis*.

Em retórica, *apódosis* indica numa estrutura sintática de dois membros correlacionados: aquele que, subordinante ou condicionante, encerra o enunciado que satisfaz a expectativa criada pelo primeiro, chamado prótase[247]. Constata-se, portanto, que o gesto entoativo simulado pela canção localiza a frase "*en un tiempo de gravidad del espiritu*" como consequência da frase anterior, tornando a frase "*la realidad de lo que acontece*" sua subordinada condicional.

Através desta análise inicial, estamos nos colocando a revisar os possíveis sentidos instaurados pela melodia na letra. A forma como estabilizamos a fala do participante da oficina nos permitiu ressignificá-la. Assim, percebe-se que o modo como analisamos as cifras

[247] Como, por exemplo: *Se queres a paz* (prótase), *prepara a guerra* (apódose).

tensivas que surgem inicialmente na canção nos possibilita ordenar as sintaxes surgidas com a instauração da melodia.

É notável que a frase "la realidade de lo que acontece" está condicionada à frase "en un tiempo de gravidad del espiritu". Isso significa, em outras palavras, que o sujeito da enunciação instaurado pela musicalização do texto revela que esse tempo de gravidade do espírito, ao qual se refere o enunciador, é possivelmente a realidade daquilo que acontece.

9.1 O tempo de gravidade do espírito é a realidade do que acontece (1º núcleo traumático)

A ênfase no peso da severidade (*gravidad*) desse tempo vivido pelo espírito é explicitado harmonicamente através da passagem do acorde de sol maior para o acorde de mi menor. A criação desse intervalo produz um tipo de tensão que pede resolução, contudo, a mesma frase se repete como se algo desse tempo de severidade do espírito pedisse elaboração.

Traduzimos *gravidad* por "severidade", mas em português ambas as palavras carregam certo sentido de peso. De um lado, o peso da mão do severo, da aspereza ou da austeridade; de outro, o peso da gravidade que, além de apontar para o sentido de "consequências nefastas", também é o nome da lei que confere ao corpo o seu peso:

> Não sendo o corpo levado à existência (**fazê-lo *ex-sistir***) ele é deportado para o campo do "ser". Ele se torna essa coisa puramente material, idêntica a si mesma, condenada enquanto puro objeto despojado de alteridade a se submeter à única lei do real – a lei da gravidade; ele se torna então esse corpo pesado que, condenado à pressão da queda dos corpos, faz a experiência, na depressão, de ser "apenas isso". (DIDIER-WEILL, 1997a, p. 45, grifo nosso)

Sendo assim, a análise das cifras tensivas dessa presente canção aponta, até o presente momento, que:

1. Os sonhos sonhados no subconsciente apresentam identidade com a realidade do que acontece;

2. O enunciador está se referindo aos sonhos sonhados na realidade do que acontece, ou seja, aos sonhos que sonhamos acordados;

3. Se a realidade do que acontece é justamente aquela dos sonhos sonhados acordados, um tempo de gravidade do espírito também faz parte dessa realidade do que acontece;

4. Os sonhos que sonhamos acordados mantêm alguma relação com o "um tempo de gravidade, de severidade do espírito".

Encontramos nessa canção aquilo que Ernst Bloch (2005) constata em seu livro *O Princípio da Esperança*: o sonho diurno proporciona ideias que não pedem interpretação, mas elaboração. Mas... elaboração de quê? Elaboração daquilo que está em estado de disjunção com os sonhos e com a realidade do que acontece, a saber, os *signales de percibir*.

No dicionário, a palavra *percibir* é traduzida como receber, perceber, notar, compreender, sentir. Todos os sentidos da palavra fazem referência à estética[248] da recepção de estímulos, remetendo-nos a algumas reflexões freudianas sobre o tema. No que diz respeito a "receber", a palavra está associada à quantidade, tal como quando se diz "*percibir una pensión*". Já em relação ao "compreender" e ao "entender", remetemos à natureza exploratória da percepção.

Em *A Negação* (1925/2014), Freud nos mostra que o pensamento é uma ação experimental, um ensaio realizado pelo Eu que exige um mínimo de descarga para exercitar-se. Ele (o Eu) aprendera essa técnica na extremidade sensorial do aparelho psíquico. Isso nos leva diretamente ao perceber e à importância da percepção para Freud. Para o pai da psicanálise, a percepção não é um processo puramente passivo, pois o Eu envia periodicamente pequenas quantidades de investimento para o sistema de percepção no qual experimenta os estímulos externos, recolhendo-se novamente após cada um desses avanços tateantes.

Enquanto em sua *fenomenologia da percepção* Merleau-Ponty (1945, p. 67) distingue a experiência da percepção como o que nos põe na presença do momento em que se constituem para nós as coisas, as verdades, os bens, nos oferecendo um logos em estado nascente, Freud entende a percepção como aquilo que praticamente compõe a realidade: possuímos um sistema Pcp-Cs, que acolhe as percepções mas não conserva o traço duradouro delas, podendo se comportar como uma folha em branco diante de cada nova percepção. Os traços duradouros das excitações recebidas se produziriam em "sistemas mnemônicos" situados por trás dele.

De volta à canção "todos los sueños soñados", observamos o tom inicial ser restituído na frase *forma tu vida*... Nessa seção, a tematização deslancha como termo dominante enquanto a passionalização ainda se manifesta de forma recessiva. As inflexões se

[248] Aqui o adjetivo estética é usado no sentido de "relativo a sensação ou percepção".

apresentam como resoluções eminentemente temáticas, apesar de as gradações ascendentes e descendentes inserirem na canção certo jogo de tensividade que intercala: ora acúmulo lento de tensão, ora distensão lenta da tensão.

forma tu vida tu
mien
entorno a pensa tos

A frase “forma tu vida” é enunciada através de uma clássica cadeia imperfeita (D - G - A) que virtualiza o sentido de marcha à tal recomendação, como se ela estivesse acontecendo no instante em que é enunciada (presente do presente), quase como um imperativo. A pequena incursão por graus imediatos no final da frase promovem uma distensão rápida que indica asseveração. Após o enunciado “dentro de ti”, acumula-se grande tensão por intermédio de um acorde de sétima (D7) concentrando no “ti” uma ansiedade melódica que anuncia uma importante mudança que a música sofrerá.

cosas tion
bue den de
que te levaran a encontrar muchas nas en rela tro
ti

A palavra “entorno”, no verso em destaque “…en un tiempo de gravedad del espiritu /.Forma tu vida entorno a tu pensamientos”… requer uma atenção mais pontual. Em espanhol, é possível escrever “en torno” de duas formas: “en torno” e “entorno”. A primeira é uma locução preposicional que significa “ao redor de”; a segunda é um nome formado a partir da locução anterior, e tem o sentido de ambiente, lugar onde algo ou alguém se situa, tal como se diz: “em todos os entornos da cidade”.

A questão é que, ao escrever no quadro a letra que tinha criado, a voz escreve “entorno”, ou seja, trata-se de um ambiente, um lugar. Entretanto, a forma como a frase foi escrita mostra que tal “entorno” é na verdade “en torno”, pois é seguida da preposição “a”. Essa é exatamente a dica dada pelos professores de espanhol para distinguir uma coisa da outra: quando escrito separado, normalmente é “en torno a” alguma coisa, tal como está colocado no texto: “en torno **a** tu pensamientos”.

Estamos aqui, portanto, diante de um lapso de escrita. O enunciador enuncia: “forma sua vida ao redor dos seus pensamentos”. Ao contrário da enunciação que parece dizer ao enunciatário que forme sua vida no entorno dos pensamentos, ou seja, localiza o pensamento como um lugar para se viver, um lugar de vida. Mais à frente veremos o quão importante será esse lapso, que revela de fato uma marca importante do traumático no discurso.

A ênfase no “tu” é marcada pela instalação de um si menor exatamente em cima desse actante enunciativo. O si menor cai sobre o “tu” gerando um alto grau de tensão que levará a uma resolução, não sem antes regredir à subdominante sol maior, para que ela passe pela dominante (lá maior) – gradação ascendente que gera um progressivo acúmulo de tensão cujo ápice está na palavra *buenas*.

A resolução de tal tensão se dará na cadência do lá maior para o ré maior, ou seja, numa cadeia perfeita que nos dá uma sensação de conclusão (realização) justamente nessa transformação sofrida pelo actante enunciativo “tu”, que na frase “en relacion dentro de ti”, torna-se o pronome preposicional “ti”. O acréscimo de tensão gerado pelo acorde de sétima (D7) após o “ti” prepara o espectador para uma espécie de viagem que enunciador e enunciatário farão na segunda parte da música.

Há uma observação importante a ser feita neste ponto: apesar de observarmos, desde o início da canção, a instalação de um tempo presente, o enunciado “que te llevaran encontrar muchas cosas buenas” apresenta uma temporalidade diferente. Se por um lado a voz escreveu “llevaran” (passado) sem nenhum acento, por outro a distribuição dos acentos musicais durante a composição transformaram a palavra em “llevarán” (futuro). Ambos os sentidos

apresentam mudanças importantes no texto, já que a primeira aponta para pensamentos passados – de tempos em que foi possível experimentar coisas boas. Por outro lado, com *llevarán*, a experimentação de coisas boas é deslocada para pensamentos que estão por vir.

A transposição que virá na sequência introduz, no nível extenso, um paroxismo passional que interrompe a continuidade, impondo-lhe uma parada. No nível intenso, o salto intervalar de nove semitons gera um ganho abrupto de tensão. Há aqui uma importante mudança no plano da tessitura da canção. A evolução para uma segunda parte da música produz, em seu percurso melódico, uma importante transformação em termos passionais.

A parada da continuação caracterizada como uma contenção traz concentração de densidade emocional à questão proposta pelo enunciador ("como puede evitar lo que va suceder ese día"). O excesso tensivo aqui é acumulado, sobretudo, na palavra "suceder" que, distante três semitons (salto que impõe alteração passional) é entoada sob a força do intercâmbio de graus imediatos ascendentes e descendentes que mantêm em equilíbrio o acúmulo e a distensão rápida de tensão.

Vale a pena dizer que encontramos duas variações desse motivo. Conforme cantávamos a canção em ocasiões diferentes, havia certa mudança na introdução dos graus imediatos. Apesar de sutil, vale a pena assinalar a mudança, já que em uma versão a palavra "suceder" é cantada toda numa nota ré; na outra, o "der" é colocado em um grau imediato abaixo (dó sustenido), apresentando uma pequena distensão.

A repetição da frase introduz uma retenção (continuação da parada) da tensividade que é também acompanhada pelo campo harmônico. A frase "como puede evitar" é toda cantada num mesmo acorde (si maior) e numa mesma nota (si), de modo que a variação harmônica que vem logo após a palavra "evitar" (cadência de um sol maior para o acorde de si maior), atrai para a palavra "suceder" o maior índice de concentração da frase. Tal efeito faz com que a palavra "suceder" se apresente como um significante destacado pelo sujeito da enunciação.

suce ese
der di
como puede evitar lo que va a

A operação de corte desse significante não se dá somente pelo fato de ele atenuar, ligeiramente, a disjunção entre a frase "*en relacion dentro de ti*" e a frase "*como puede evitar lo que va suceder ese día*". O corte também se dá através da modulação do acorde de sol para o seu relativo, o mi menor, não sem antes passar pelo seu antirelativo, o si maior. Essa variação cria um tensionamento que não se resolve. Exatamente por não se resolver, o enunciador repete a questão: "*como puede evitar lo que vai suceder esse dia*", que ainda sim mantém sua resolução suspensa nesse acorde de mi menor.

9.2 "como puede evitar lo que va suceder esse dia" (2º núcleo traumático)

A música, do modo como foi escrita, apontava para um caminhar juntos. Dizia a letra original: "Como podemos evitar o que va suceder estes dias". Aqui a ênfase está no "podemos", que tem por trás um "nós" – primeira pessoa do plural que denota uma espécie de promoção do enunciatário também ao lugar de enunciador. Ou será uma transferência do enunciador para o lugar de enunciatário? Se for a segunda opção, o esvaziamento do lugar do enunciador coloca a voz latina como enunciatária do próprio texto. Nessa perspectiva, a voz se inclui como aquele que sente o peso da severidade ou da gravidade da incerteza dos dias que se sucedem (como podemos evitar o que vai suceder este dia?)

Contudo, como dissemos, há uma mudança importante nessa frase na hora de cantar. Para fazer caber na estrofe, o grupo troca a palavra "podemos" para a palavra "puede". A

mudança, nesse sentido, não se dá somente no nível estético. Na verdade, ela faz com que enunciador e enunciatário soltem as mãos, mantendo-os a uma certa distância. Que distância? Aquela do lugar de recomendação, marcado desde o início pelo tom de saber-fazer transmitido pelo enunciador. Agora ele não mais se inclui na questão acerca da incerteza dos dias que se sucedem, mas interroga um terceiro personagem sobre essa gravidade de que ele toma distância: como (ele) pode evitar o que vai suceder estes dias?

Como dito, a mudança parece não ser aleatória. O dizer por trás daquilo que está sendo dito revela talvez a necessidade de o grupo se defender contra a angústia dessa temporalidade marcada pela inevitabilidade do acontecer. Em vez de se incluir no dilema daquele que vive o imponderável, o grupo opta por colocar a questão para um outro. A preservação desse lugar de enunciador – que em última instância parece dizer de um Destinador encarnado que não abre mão de sua função – gera tensão a ponto de induzir certa variação do campo harmônico.

Não percamos a conta: uma primeira variação para sol maior introduz o que seria a segunda parte da música. Posteriormente, uma variação para o sexto grau da escala de sol maior, o mi menor, encerrará o questionamento exatamente com uma não resolução da questão. É como se aqui o enunciador fizesse uma pergunta retórica, cujo valor maior não está na possível resposta que o enunciatário poderia dar, mas sim na própria pergunta que o enunciador oferece. A saída para a tensão de uma pergunta sem resposta é justamente uma resposta que contém uma pergunta: *"alguna vez te preguntastes yo estuve ahí"?*

hí
ve a
alguna vez preguntas tu
tes yo es

Iniciado por tal pergunta, o próximo segmento se apresenta como uma distensão (parada da parada) que transborda a intensidade passional investida na duração anterior da parada. Aqui observamos uma alternância da sintaxe temática para uma sintaxe passional, de modo que a tematização permanece assegurando a identidade da canção, porém em estado recessivo. O acúmulo lento de tensão gerado pela introdução de uma gradação ascendente em cada sílaba da frase "yo estuve ahí" culmina na passionalização da palavra "ahí".

O aumento da tensão na sustentação das vogais na palavra "ahí" revela uma importante disjunção com o "yo" que está a uma distância de cinco semitons. Nota-se aqui um caso típico de embreagem[249], já que o pronome na primeira pessoa reconecta o sujeito da enunciação ao que ele enuncia. É importante ressaltar que a descontinuidade apresentada entre a frase "*que te llevaran encontrar muchas cosas buenas*" e a frase "*como puede evitar lo que va suceder ese día*" marca a mudança para uma segunda parte. Isso nos indica que o "ahí" do final da canção está ligado ao "ese día", e não ao *pensamiento*. Tanto "ahí" quanto "ese" indicam a segunda pessoa do singular.

O efeito de passionalização encontrado no "ahí" aponta para a distância entre o "yo", o sujeito actancial cuja enunciação foi enunciada, e o "ahí", espaço da enunciação. A disjunção entre "yo" e "ahí" revela a falta de um "lugar para estar" experimentada pelo enunciador no instante da enunciação. A cadência para o acorde de dó maior diminui os índices de tensividade que cresceram nessa parte final da canção, estabilizando o movimento de tensão-distensão que ficará circunscrito ao vai e vem dos acordes C (dó) – Em (mi menor). Mais um ponto de repetição é assinalado (3º núcleo traumático), levando a frase a ser resolvida num tonema descendente de caráter conclusivo.

[249] Para Tatit (2016), a embreagem é responsável por um dos principais efeitos de sentido associados à canção: a ilusão enunciativa. Trata-se do fato de que a presença da voz jamais permite que o enunciado-canção se afaste do seu processo da enunciação. O efeito imediato da ilusão enunciativa é o ouvinte, quase automaticamente, vincular os conteúdos da letra ao dono da voz.

ve a
alguna vez preguntas tu hí
tes yo es

9.3 “Alguna vez te preguntastes yo estuve ahí?” (3º núcleo traumático)

Ao final, a melodia nos faz acreditar que a resolução da questão introduzida pelo enunciador está justamente na interrogação “yo estuve ahí?”. Contudo, parece que não. A figurativização da frase “*através del sueño*” faz com que o discurso musical se aproxime da fala cotidiana, presentificando a situação locutiva. O enunciador garante aqui a presença da voz que fala dentro da voz que canta, efeito que o religa às esferas do aqui e do agora. Deste modo, é através do sonho sonhado aqui e agora que o enunciador encontra um lugar possível para estar.

“Através del sonho” é o despertar – como diz Lacan (1964/1985, p. 60), “o deplorável acidente da realidade ao qual não se pode fazer mais do que acorrer!”. A pergunta que fica é: para qual realidade fugir quando despertamos de um sonho acordado?

A tentativa de resolução de uma questão por intermédio de uma repetição é claramente índice do traumático. A tematização de motivos que levam a desdobramentos que não se resolvem e que criam *loopings* – que ao final da música se religam com o início – denotam o aprisionamento em um tempo infinito que imanta o sujeito aquém de sua própria história e aquém do tempo vindouro. Repetição que se apresenta como a incorporação de um tempo sem tempo, que destrói a possibilidade do arquivo.

9.4 Significantes recortados

Há na canção dois significantes que são recortados e postos em suspensão através da modulação tonal. O primeiro é o significante "suceder" – atrelado aos dias que não podem ser evitados, esse significante revela o peso daquilo que chamaremos de "destino selado". Felícia Knobloch (1998, p. 118) refere que o tempo do traumático é marcado por um presente congelado, cronificado, do qual uma das moradas é a melancolia. "Trata-se de um presente infinito que nem se inclina sobre o passado, nem se projeta para o futuro, parece viver eternamente". O que marca o "suceder" como um sinal do traumático é a fixação em seu caráter de inevitabilidade.

Por um lado, os dias, de fato, se sucedem (e isso não podemos evitar), colocando-nos diante da abertura de um futuro que está por vir, ao mesmo tempo em que delimita os dias que não voltam mais. Por outro, a fixação na percepção de que não podemos evitar o "dia após o outro" produz um presente absoluto que, nas palavras de Knobloch, é pensado sob a forma de um presente sem presença. Nessa canção, o "suceder" parece nos revelar um tipo de experiência temporal que não se pode apreender. Diante desse tipo de impossibilidade, Maurice Blanchot (1969/2010) testemunha que o tempo muda de sentido, não se dando mais a partir do porvir. Desse modo, a dispersão do "presente que não passa" faz com que tudo seja apenas passagem, algo que impede tanto a fixação no presente, quanto a alusão a um passado ou a um futuro. Em nossa leitura, esse "não-tempo" inviabiliza a abertura de um destino não se deixar aprisionar.

O segundo significante recortado e posto em suspensão na canção é o "sonho". Constatamos inicialmente que os sonhos que aqui estão em jogo são os sonhos diurnos, ou seja, aqueles que sonhamos acordados e que, de algum modo, expressam os votos de um futuro melhor. Se a tematização inicial fala em sonhos sonhados, ou seja, sonhos no plural, o final da canção fala em sonho no singular: através <u>del</u> sueño - através <u>do</u> sonho.

A preposição "de" mais o artigo "o" formam a contração "do" que, nesse caso, indica algo ou alguém já definido anteriormente no discurso. Ou seja, ainda estamos diante do sonho desperto, mas agora estamos a falar do sonhar desperto como fenômeno humano que propicia o desdobramento da realidade. Aparentemente, não se trata aqui de um sonho específico, mas sim do "sonho-em-si". Descrito no dicionário Houaiss (2001) como o *enredo imaginado quando o indivíduo está em estado de vigília*, o sonho-diurno também pode ser tomado em seu sentido figurado: *imaginar-se na condição de; ver-se; desejar com insistência (algo); almejar; admitir a possibilidade de (algo); prever; supor; imaginar*.

É notável o contraste entre o significante “sonho” e o significante “suceder”. Ambos parecem estar em oposição, já que o primeiro indica abertura, enquanto o segundo, no contexto em que está inserido, diz respeito a fechamento, ao presente cronificado, sem presença. O sonho desperto, também chamado de devaneio, instala o devir como produto de uma imaginação que traz equilíbrio psíquico ao sujeito. A propósito do devaneio, Gaston Bachelard (1957/1996, p. 8) observa que a imaginação desse devaneio tenta um futuro, e “um mundo que se forma no nosso devaneio, um mundo que é nosso mundo (...) ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso. Existe um futurismo em todo universo sonhado”.

Enquanto o “suceder” relaciona-se com a experiência do não-tempo, uma eternidade cujos dias não cessam de se suceder, o “sonho” diz respeito a um tipo de escansão que dá origem a um novo tempo. Tal sonho protege o sujeito dessa sucessão de dias que trazem peso e severidade para o espírito. Tempos difíceis, nos quais o sonhar se torna sinônimo de esperança (significante surgido na canção anterior) – esperança de poder deixar o tempo do Outro.

É notável o que a potência enlouquecedora do traumático diz do encontro com o Outro desnudado, degradado, que impõe ao sujeito um tempo presente totalizante, no qual ele se torna impedido de se imaginar, ao menos por um instante, fora dele. Assim, esse tempo do Outro parece estar associado a um “agora” imperativo, ao qual o sonho-desperto parece fazer barreira, uma vez que revela “a necessidade de faltar ao Outro ali onde o sujeito experimenta-se gozado” (PUJÓ, 2000, p. 29).

Pujó (2000) relembra a observação do psicanalista Bruno Bettelheim na ocasião em que foi mandado para os campos de concentração de Dachau e, posteriormente, para Buchenwald, na Alemanha Nazista. Bettelheim conta que as condições de resistência física e psíquica de seus companheiros prisioneiros diferiam de acordo com a forma como compreendiam aquilo que estava acontecendo. Se por um lado os políticos e os religiosos eram os que melhor resistiam às violências nos campos, por outro, havia as pessoas de classe média que, por considerarem errado o fato de estarem ali, tornavam-se as primeiras a sucumbir ao desespero, perdendo a razão e a vida.

Os religiosos resistiam e suportavam com dignidade. Também suportavam aqueles detidos por razões políticas, cujo castigo era a prova da confirmação de suas ideias e militância. Pujó ainda acrescenta que Bettelheim acrescenta que, além da figura do político e do religioso, também era possível encontrar entre seus companheiros de prisão a figura do

cientista; este, amparando-se na modalidade do pensamento científico, distanciava-se daquilo que acontecia com os colegas e consigo mesmo.

A explicação, a justificativa, o recurso ao sentido, ainda que insensato, possui uma força vital extraordinária ao exercer "uma função de velamento, uma intermediação capaz de irrealizar a desnudez do acontecimento, recortando sua imediatez e resguardando condições de subjetivação" (PUJÓ, 2000, p. 26). Esta nos parece a função primordial desse sonho sonhado acordado que, ao tentar desrealizar a eterna sucessão dos dias (outro nome para o instante perpétuo), propõe um tipo diferente de suceder que é a repetição. Quando o dilema do enunciador de nossa canção não se resolve, a própria estrutura da música pede por um retorno ao início. Assim, a frase "através del sueño", figurativizada quase como um grito, faz a música começar de novo.

9.5 A troca do idioma e sua função

No momento em que a música pede repetição, anseia retornar ao início a fim de representar o irrepresentável, o grupo opta por trocar o idioma original da canção. Essa tradução produz efeitos interessantes no texto que, apesar de manter o sentido dentro da própria repetição, propõe sutis diferenças que nos parecem muito importantes. Vejamos.

Após repetirmos a canção inteira na língua em que foi composta (espanhol), passamos a cantá-la em francês. Eis a versão construída pelo grupo:

> Touts les rêves que nous avons revé / dans notre subconscience / Se font les signales de percevoir la realité de ce qui nous arrive / Au temps de la gravité de notre Esprit / Forme ta vie, / **a rencontre tes pensées** / qui te permetrant à trouver bien des bonnes choses en relation au dedans de vous / Comment **peut-on** eviter ce qui va suceder ce jour? / Des fois je vous demande si j'ai été lá? / Atravers de ce rêve?

Há aqui no mínimo duas mudanças sutis que nos parece fundamentais. As duas estão assinaladas em negrito na letra logo acima. Em primeiro lugar, há a substituição da frase "entorno a tu pensamientos" pela frase "a rencontre tes pensées". Se no contexto da estrofe a primeira frase indica *formar sua vida ao redor de seus pensamentos*, a segunda frase, em francês, indica: *formar sua vida (,) encontre / conheça / enfrente teus pensamentos.*

A palavra *Rencontre* no dicionário apresenta três significados:

1) Encontro, no sentido de "encontrar por acaso";

2) Conhecer, no sentido de *faire la connaissance de;*

3) Enfrentar, no sentido de enfrentar equipe adversa, tal como quando o soldado que enfrenta o inimigo no campo de batalha.

Nota-se, portanto, que em francês o enunciador recomenda ao enunciatário algo um pouco diferente: "encontre teus pensamentos" no sentido de "conheça"; "enfrente" teus pensamentos. É curioso notar que o próprio sentido da palavra *rencontre* opera uma mudança na enunciação, na forma de dizer. Na letra em espanhol, a frase "entorno a tu pensamientos" estava subordinada à frase "forma tu vida". No entanto, o grupo optou pelo uso do *rencontre*, verbo que transforma a frase numa oração coordenada assindética, na qual ambas as orações se tornam independentes uma da outra: [*forme ta vie*], [*a rencontre tes pensées*].

No início da análise dessa canção notamos a presença de um lapso de escrita que envolvia a palavra "entorno". Observar que o sujeito da enunciação está, na verdade, tomando o pensamento como "entorno", ou seja, como lugar, nos dá a chance de abrir um pequeno parêntese aqui e pensar questões importantes acerca do pensamento como uma das fortalezas construídas contra o traumático.

Em seu famoso texto *Notas sobre um caso de neurose obsessiva* Freud (1909/1996) dá indícios de que há diferentes respostas sintomáticas para o trauma constituinte que, como vimos em capítulo anterior, articula-se com o sexual, na medida em que a sexualidade pode ser tomada como o nome da passagem da contingência para a necessidade (ŽIŽEK, 2012).

Se para Freud as causas precipitadoras da histeria cedem lugar à amnésia[250] (como é também o caso das experiências infantis), na neurose obsessiva as coisas parecem funcionar de maneira diferente: as precondições infantis da neurose podem ser colhidas (de forma parcial) pela amnésia, porém, os motivos imediatos da doença ficam retidos na memória. O trauma, em lugar de ser esquecido, é destituído de seu investimento afetivo, de modo que, na consciência, nada mais resta senão o seu conteúdo ideativo, o qual é inteiramente desinteressante e considerado sem importância:

> A distinção entre aquilo que ocorre na histeria e numa neurose obsessiva reside nos processos psicológicos que nos é possível reconstruir por trás dos fenômenos; o *resultado* é quase sempre o mesmo, de vez que o conteúdo mnêmico apagado raramente se reproduz e não desempenha papel algum na atividade mental do paciente. A fim de estabelecer uma diferenciação entre os dois tipos de repressão[251], temos, a princípio, num caso, que utilizar apenas a certeza do paciente de que ele tem a sensação de haver sempre conhecido essa coisa, e, no outro, de tê-la esquecido há muito tempo. (FREUD, 1909/1996, p. 199)

---

[250] Quando essa amnésia por algum motivo não pode ser completa, a causa precipitadora traumática é submetida a um processo de erosão, de modo que dela possam ser subtraídos seus componentes mais importantes. Nessa amnésia percebemos a evidência de que o recalque ali operou.

[251] Em nota do Editor, Strachey refere que Freud propôs que o termo *repressão* fosse restringido, em seu emprego, ao mecanismo em ação na histeria, e reintroduziu o termo *defesa* para abranger todas as variadas técnicas utilizadas no manejo com conflitos psíquicos. Consequentemente, ele teria reescrito a frase acima citada e substituído por defesa a palavra repressão.

O que mais nos interessa nessas reflexões é justamente o modo como Freud descreve o funcionamento dessa forma específica de se defender da experiência traumática. Referimo-nos ao mecanismo de tomar o pensamento como lugar de refúgio. Nossa canção revela que o refúgio no pensamento, para além de configurar-se somente como um sintoma da neurose obsessiva, também é um indicador das marcas deixadas pelo encontro traumático, seja ele estrutural (no sentido do encontro que nos funda como sujeitos) ou originado por um acontecimento violento.

Segundo Freud, os pensamentos obsessivos sofrem uma deformação semelhante àquela pela qual os pensamentos oníricos passam antes de se tornarem o conteúdo manifesto de um sonho. Desse modo, o pensar substitui o agir, e, em lugar do ato substitutivo, algum pensamento que o antecipa persevera com a força total da compulsão. O pai da psicanálise no lembra aqui que as histórias de pacientes obsessivos revelam, quase invariavelmente, um precoce desenvolvimento e uma repressão prematura do instinto sexual de olhar e conhecer (o instinto escopofílico e o instinto epistemofílico).

O processo de pensamento só passa de contingente a necessário (ou seja, torna-se sexualizado) a partir do momento em que seu conteúdo se vê aplicado ao próprio ato de pensar. Assim, Freud aponta que a satisfação derivada do fato de alcançar a conclusão de uma linha de pensamento é sentida como uma satisfação *sexual*. O que realmente nos importa nessa discussão é que tal satisfação produz um tipo de prazer que pode levar o sujeito a refugiar-se no pensamento da mesma forma como Freud fala da fuga para a neurose. Isso não contraria o fato de que, tal como afirma Dunker (2002b), na neurose traumática encontramos a estratégia de fuga para a realidade, pois neste ponto a realidade tornou-se pensamento e o pensamento se apresenta como o sintetizador do conjunto daquilo que acontece.

Em outras palavras, o pensamento se torna "entorno", área delimitada na qual o sujeito pode se abrigar. Se Freud chamou isso de ganho primário da doença, é justamente porque há uma importância fundamental na eleição dessa defesa, uma vez que ela denota que não é "a fuga para a doença" (FREUD, 1919a/1980) em si que prejudica o sujeito, mas sim a insuficiência de sua proteção. Fenichel (1945/1981) refere que a fuga é teórica e não real. O psicanalista lembra que os neuróticos obsessivos interessam-se por mapas e ilustrações, em vez de ser atraídos por países e coisas. Nesse sentido, constamos que a fuga geralmente não logra êxito e por isso contrasta com o sonho-desperto que está em jogo em nossa canção.

9.6 O retorno de *Peut-on*

Destacamos também uma outra mudança que o texto da canção sofre quando a traduzimos para o francês. Desta a vez, a diferença é fundamental: a frase "*como puede evitar lo que va succeder ese día*" volta a ser escrita na terceira pessoa do plural: "*Comment peut-on eviter ce qui va suceder ce jour*". O desígnio inicial de coletivizar a experiência de inevitabilidade dos dias é recuperada nesse movimento de tradução. Nesse sentido, é necessário assinalar a necessidade do grupo de, no ato de enunciação, fazer cair aquilo que originariamente é apontado como universal pelo autor da letra.

O fato de que a inevitabilidade do suceder dos dias seja aquilo que nos inscreve na condição de mortais não impede a existência de casos particulares da forma como tal experiência é vivenciada. Na verdade, é isso o que a melodia da canção recupera nesse salto de terça maior (sol maior para si maior) que culmina no mi menor da palavra "dias". A gradação ou salto intervalar, incidindo exatamente sob a palavra "suceder", destaca uma diferença que nos parece importante compreender.

Antonio Candido, na inauguração da biblioteca do MST, contra a "monstruosidade" do "tempo é dinheiro", afirma que o tempo é o "tecido da nossa vida". Para Maria Rita Kehl (2009), também o tempo é a condição ontológica do psiquismo: é o tempo linear de Kronos – aquele que deu origem, na mitologia romana ao conceito de tempo cronológico, extenso e linear – que conduz as coisas a seu amadurecimento e também a seu fim. Seria Kronos o responsável por esse suceder dos dias mencionado em nossa canção. No entanto, a ideia de sucessão dos dias revela uma temporalidade tecida de uma sequência de instantes que comandam sucessivos impulsos à ação. Para a psicanalista, sem a sustentação do saber que advém de uma prévia experiência de duração, tal temporalidade apresenta-se vazia, nela nada se cria e dela não se conserva nenhuma lembrança significativa capaz de conferir valor ao vivido.

O que Kehl define como temporalidade são justamente as formas de organização e percepção subjetiva do tempo que se apresentam como modos de regulação social da pulsão. Nesse sentido, a ênfase está no *ritmo* que se imprime às modalidades de satisfação, de procrastinação, de gozo. Eis a acumulação dos instantes que vemos dar sentido à existência na medida em que vão se arranjando e oferecendo padrões ou formas de ocupar a experiência. Sendo assim, como nos apropriamos desse "suceder" que é pura e contínua duração? Como isso pode se inscrever no psiquismo?

Kehl ressalta o poder da pregnância imaginária dos acontecimentos que se desenrolam no tempo. A esse registro chamamos memória, lembrança, rememoração. A memória, segundo a psicanalista, obedece às leis que regem o imaginário e que nos dão – tanto individualmente quanto coletivamente – o fio do tempo. É isso que estabelece uma consistente impressão de continuidade entre os infinitos instantes que compõem uma vida:

> A função da memória, participante do mesmo registro psíquico do corpo e do narcisismo, é essencial para manter nosso sentimento imaginário de *identidade* ao longo da vida; ela funciona como garantia de que algo possa se conservar diante da passagem inexorável do tempo que conduz tudo o que existe em direção ao fim e à morte. (KEHL, 2009, p. 127)

O "nós" (sujeito oculto do "podemos") da composição individual da letra escrita pela voz latina é retomado, ao final, pela voz que canta em francês – voz que aponta para a condição universal da inevitabilidade do suceder dos dias. Condição essa que o grupo transformou em caso particular na ocasião de seu ato de enunciação, mas que é restaurada ao final da canção. Conclui-se que o suceder dos dias não é um fenômeno exclusivo daqueles que ali cantam; é, na verdade, uma experiência comum a todos os seres de linguagem.

10. *Après-coup*: considerações finais

Rilke dizia que "o belo não é senão o começo do terrível" (RILKE, 2006, p. 9). Propomos uma releitura da frase do poeta ao final de nossa tese: o belo é a última barreira para o terrível, entendendo este último como o *deinós*, um dos significantes gregos que compõem o campo do trágico. *Deinós* (em sua forma neutra *deinón*) parece ser o efeito estético desse exílio tão comentado por nós no texto – exílio enfrentado pelo sujeito na ocasião do encontro com um acontecimento violento.

Kathrin Rosenfield (2000, p. 124-125) fala do conhecer através do sofrimento, dos dilemas da civilização, assinalando que o termo grego *deinós* – ardil, ultrapassamento – foi traduzido por Hölderlin primeiramente por *gewaltig* (imenso, poderoso) e depois por *ungeheuer* (assombroso, monstruoso), evocando o sentido global da tragédia "o terrível" e "o maravilhoso", simultaneamente. Heidegger o traduz para o alemão *unheimlich*[252], aproximando-o, portanto, de um sentido mais terrífico, cujo vigor e violência máxima são encontrados na ocasião em que toda a familiaridade se converte em estranhamento e assombração. Nas palavras de Heidegger (1987, p. 172), "*deinón* é o terrível no sentido do vigor predominante que provoca, simultaneamente e de modo igual, tanto o terror do pânico, a verdadeira angústia, como o temor concentrado, quieto, que vibra em si mesmo".

Observamos aqui que, para o filósofo alemão, é a condução do ser para além dos limites da paisagem caseira e habitual que promove o encontro com *deinós* enquanto aquilo que é terrível. Quando ultrapassados, os significantes dedutíveis dessa paisagem (significantes como pátria, lar, morada, casa, etc.) projetam para o sujeito uma paisagem de terror: exílio, exílio...

Tentamos tirar dessa palavra um "sentido a mais", um "mais um sentido" que pudesse abarcar a experiência de expulsão do sujeito para o campo do silêncio na ocasião de um acontecimento violento. Mais ainda... a palavra "exílio" se apresentou para nós como o descritor da experiência de lançamento do sujeito para fora do circuito da pulsão invocante – um "mais-um sentido" que implica a ideia de fora, de dentro, de limite... Voltaremos nisso.

Sim, pois não podemos prosseguir sem comentar o efeito do empilhamento, numa mesma frase, de todos os "exílios" ditos por nós até então. São repetições que, quando

[252] Como sabemos, a complexidade dessa palavra foi estudada por Freud no ensaio *O estranho* ([1919]/1996).

próximas, juntas, perdem sentido. O risco de machucar tal palavra, de desperdiçá-la de tal forma já no terceiro parágrafo destas considerações finais, nos parece justificável. Por que? Porque é justamente a partir desta perda de sentido, deste "sentido a menos" produzido por esta repetição, que nos será possível recolher algumas conclusões de nosso texto.

O processo de feitura desta tese acompanhou diversos acontecimentos históricos. Alguns mais violentos, outros menos, mas todos instituindo algo singular na realidade brasileira e mundial. Vimos a maior crise de refugiados no mundo desde a segunda grande guerra (segundo relatório da ONU de 2018, foram 68,5 milhões de pessoas que tiveram que se deslocar pelo mundo, sendo a metade delas menores de idade); vimos acontecer catástrofes naturais, catástrofes "não tão naturais", atentados. Os últimos atualizam um tipo de terror que coloca em jogo a violência do inesperado. Subtrai-se do sujeito a paz de estar nos lugares sem ser invadido pelo choque da subtaneidade. Rouba-se a rotina, o ritmo e, no pior dos casos, a vida[253].

Falando em atentados, no Brasil os números também são assustadores. O atlas da violência mais recente aponta que em 2017 tivemos 65.602 homicídios[254]. De fato, atenta-se demais contra a vida. O empilhamento de tais números nos tira o fôlego ao mesmo tempo em que esvazia nossas palavras. Não há o que dizer. A constatação deste "não-há" revela que a palavra é uma espécie de estrutura oca, na qual sentidos são depositados ou retirados, a depender da forma como se instalam suas formas de dizer (enunciação). E como dizer sobre o terrível constatado nesse empilhamento de desgraças, senão através do ato estético?

---

[253] Nos últimos cinco anos o mundo colecionou histórias de ataques terroristas nos grandes centros urbanos, nas grandes cidades: **2015** – Paris (12 mortos / 5 feridos), Turquia (102 mortos / 400 feridos), Mali (22 mortos), Tunísia (22 mortos), Quênia (147 mortos), novamente Paris (180 mortos / 350 feridos), Copenhague (3 mortos / 5 feridos), Estados Unidos-Califórnia (16 mortos / 23 feridos), Turquia (33 mortos / 104 feridos) França Rhône-Alpes (1 morto / dois feridos), Kuwait (27 mortos / 227 feridos), Beirute (43 mortos / 240 feridos), Líbia (40 mortos), Macedônia (18 mortos / 37 feridos), Egito (224 mortos), Estados Unidos-Carolina do Sul (9 mortos / 1 ferido), Nigéria (Massacre do Boko Haram, no qual os números oficiais são de 100 vítimas fatais, porém sabe-se de 2000 mortos não-contabilizados); **2016** – Turquia (28 mortos / 61 feridos), Egito (15 mortos), Berlim (12 mortos / 50 feridos), Turquia (57 pessoas / 66 feridos), França-Nice (86 mortos / 458 feridos), Paquistão (20 mortos / 20 feridos), Turquia-Istambul (38 mortos / 166 feridos), Burkina Faso (30 mortos / 56 feridos), Líbia (60 mortos / 200 feridos), Egito (25 mortos / 49 feridos) Bélgica-Bruxelas (35 mortos / 300 feridos), Turquia-Istambul (11 mortos / 15 feridos), Indonésia (17 mortos) Estados Unidos-Flórida (50 mortos / 53 feridos), França-Normandia (3 mortos / 3 feridos); **2017** – Dortmund (2 feridos) Filipinas (38 mortos / 70 feridos), Afeganistão (90 mortos / 460 feridos), República Democrática do Congo (15 mortos / 53 feridos), Teerã (23 mortos / 52 feridos), Canadá-Quebec (6 mortos / 19 feridos), Reino Unido-Manchester (23 mortos / 800 feridos), Estados Unidos-Nova Iorque (8 mortes / 12 feridos), Estocolmo (5 mortes / 15 feridos), Mali (77 mortos), Paquistão (15 mortos / 87 feridos), Reino Unido-Londres (11 mortos / 48 feridos), Nigéria (8 mortos / 20 feridos), Egito (43 mortos / 119 feridos), Espanha-Catalunha (17 mortos / 152 feridos), Níger (31 mortos / 10 feridos), Reino Unido-Londres (1 morte / 10 feridos), Turquia (39 mortes / 69 feridos), Egito (305 mortos / 128 feridos), Somália (512 mortos / 400 feridos), Rússia (14 mortes / 51 feridos), Reino Unido-Westminster (6 mortos / 49 feridos); **2018** – Estrasburgo (5 mortos / 11 feridos), Burkina Faso (30 mortos / 85 feridas); **2019** – Países Baixos (3 mortos / 5 feridos), Nova Zelândia (50 mortos / 50 feridos), Sri Lanka (258 mortos / 500 feridos). (Cf. ACNUR. Nações Unidas Brasil).

[254] Disponível em http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=34786&catid=9&Itemid=8. Acessado 13 de agosto de 2019.

A certa altura de seu seminário sobre a ética da psicanálise (1959-1960/), Lacan fala de um amigo colecionador de caixinhas de fósforos vazias. Nessa coleção, todas as caixas eram iguais, estando dispostas de uma maneira extremamente graciosa: uma próxima da outra de modo que, por um ligeiro deslocamento da gaveta inferior, elas encaixavam-se umas nas outras. Formavam assim uma fita coerente que corria sobre o rebordo da lareira, subia na murada, passava de ponta a ponta pelas cimalhas e descia de novo ao longo de uma porta.

Lacan observa que o efeito ornamental que surpreendia e causava satisfação naquele que vislumbrava a coleção tinha relação com o choque da novidade do efeito agradável causado por esse ajuntamento de caixas vazias. Vazias é um termo importante aqui. O efeito da reunião desses vazios evidenciava que uma caixa de fósforos não é de modo algum apenas um objeto, também pode ser uma Coisa. Em outras palavras:

> esse arranjo manifestava que uma caixa de fósforos não é simplesmente algo com uma certa utilidade (...) A caixa de fósforos sozinha é uma coisa, com sua coerência de ser. O caráter completamente gratuito, proliferante e supérfluo, quase absurdo de coisidade da caixa de fósforos. O colecionador encontrava assim, na absurdidade do momento, sua razão nesse modo de apreensão que incidia menos na caixa de fósforos do que nessa Coisa que subsiste em uma caixa de fósforos. (LACAN, 1959-1960/1991, p. 143-144)

A Coisa, como vimos no decorrer deste trabalho, é o que do real padece de significante. A organização da rede significante em torno desse buraco constitui lugar central sobre o qual o campo da Coisa se apresenta. Se o sujeito é aquilo que um significante representa para outro significante e, portanto, um efeito da cadeia significante, ele (o sujeito) se encontra de algum modo exilado desse núcleo vazio que é a Coisa. Logo, o sujeito é naturalmente exilado daquilo que constitui o núcleo duro de sua experiência: *das Ding.*

Eis o irrepresentável que constitui o caráter traumático da experiência humana. Um "não há palavras" revivido a cada momento em que o sujeito se vê em situação de passividade absoluta diante do Outro. Tais situações, em geral engendradas por um acontecimento que violentamente faz do sujeito uma "coisa viva", revela que há em sua existência restos não simbolizáveis que estão fora de sua experiência[255].

A pilha de desgraças listadas por nós aponta para esse abismo do vazio da experiência; esse pedaço de terra silencioso que em nós está guardado por um monstro. Caso essa região de

[255] Maria Rita Kehl (2000, p. 138) propõe três dimensões fundamentais da existência que ficam fora da experiência: 1) o ato sexual no qual fomos concebidos, que nos exclui radicalmente e, no entanto, é o marco zero de nossa vida; 2) o ventre materno que nos abrigou e expulsou no nascimento, sem qualquer participação ativa nossa; e 3) a morte, em que um dia nosso corpo estará sem que estejamos nele – o morto ainda "é" a pessoa que viveu, mas já não sabe nem mesmo que está morto.

exclusão seja tocada, seja atravessada, o monstro será despertado. Invisível, o monstro tem como principal característica o silêncio – um silêncio contagioso que tomará o sujeito caso ele fique muito tempo nessa região inóspita chamada "abismo". O ato estético surge como uma das possibilidades de aproximação desse "para-além do limite do não-há palavras[256]", sem que o acesso à Coisa mortal silencie o sujeito a ponto de torná-lo um zumbi. Aproximação que não é sem consequências.

Verdadeiro argonauta do interior, o artista tem a capacidade de cernir esse vazio de representação no qual habita *das Ding*. Utilizando-se do belo como última barragem antes do acesso a essa zona de exclusão que o sujeito está impedido de acessar, o artista interroga a relação do Homem com sua própria morte – física e/ou psíquica. Como dissemos, tal façanha não é sem consequências, já que ir além do limite pode adoecer o sujeito, deixando-lhe sequelas. Se o artista muitas vezes tem sua saúde fragilizada é justamente porque ele foi excessivamente além do limite – limite nomeado *até* pelos gregos.

Até designa o limite que a vida humana não poderia transpor por muito tempo. Para além de *até* só se pode passar um tempo muito curto. Segundo Lacan (1959-1960/1991, p. 302), é justamente para lá que Antígona deseja ir e é justamente na travessia desse limite que "o raio do desejo se reflete e, ao mesmo tempo se retrai chegando a nos dar este efeito tão singular, o mais profundo, que é o efeito do belo no desejo".

Segundo Oliveira (2007, p. 64), a *áte* vem do *daímon*, palavra de significado complexo que, traduzido por demônio ou demoníaco, indica que na fronteira entre deuses e homens há "algo que passa de um campo para o outro". Esse algo é o *daímon*. Oliveira lembra que para Heráclito o *daímon* é o *ethos*[257] do Homem e que, portanto, não há um pensamento, um juízo, uma inteligência ou um conhecimento que organize o campo do ético, pois esse é o campo definido por *daímon*:

> Enquanto termo ou conceito, *daímon* designa, em última instância, a pré-disposição natural e permanente (em si mesma potencialmente boa) pela qual todos os homens podem reger a sua própria ação, e, desse modo, guiar não só a sua sorte, como também (ou ao mesmo tempo) o destino coletivo da humanidade. Na medida em que se restringe ao *ethos*, *daímon* indica tanto a condição quanto a destinação humana (subjetiva e universal) no contexto da vida do Cosmos; noutro sentido, na medida em

[256] Talvez o humor seja outra forma de se aproximar da Coisa sem deixar-se infectar pelo silêncio do monstro. O problema é que o humor também pode servir de alimento para o monstro. Questão a ser desenvolvida em trabalhos futuros.

[257] Grafamos ethos sem acento levando em consideração que a palavra abarca tanto o sentido de costume, caráter, como também o sentido de morada que abriga o homem diante da natureza da necessidade (*ananké*) e da instabilidade (*physis*).

> que se desvincula da soberania da *phýsis* (natureza), ele encerra um outro domínio (voluntarioso e deliberativo): aquele pelo qual a todos os homens é dado gerenciar e conduzir a própria existência. (SPINELLI, 2006, p. 41)

Sendo assim, *daímon*[258] designa um imponderável ou uma coação imposta não por um ser existente concreto, e sim por um acontecer inerente à alma (sede da vontade e do arbítrio deliberativo do humano). Tal imposição é o ponto de articulação entre *daímon* e *até*, esta última entendida desde a tragédia grega como um estado de loucura daquele que está possuído por *daímon*. Apenas os loucos ultrapassam os limites de *até*. Lacan lê a *até* de Antígona como o lugar do Outro que diz respeito ao lugar do destino, tal como a maldição familiar que recai sobre o clã dos Labdácidas que vemos se relacionar, de algum modo, com a história e a memória de sua linhagem[259].

Violar os limites de *até* tem como consequência a redução do intervalo entre a vida e a morte, instalando, segundo Lacan, a pontualidade da transição. Curiosamente, será daí que para o psicanalista francês surgirá o belo. Será no clarão da travessia de *até* que encontraremos a possibilidade de vislumbrar a beleza que há no desenlace: "é na medida em que a natureza-morta mostra-nos, ao mesmo tempo, e esconde-nos o que nela ameaça – desenlace, desenrolar, decomposição – que ela nos presentifica o belo como função de uma relação temporal" (LACAN, 1959-1960/1991, p. 349) ".

Lacan nos dá um belo exemplo desse duplo movimento de velamento-revelação que suscita o efeito da beleza na relação temporal do "entre". Trata-se da cena em que Antígona, no momento de seu ato, vai para além da fronteira de *até*:

> Uma primeira vez nas trevas ela foi recobrir o corpo do irmão com uma camada fina de poeira que o cobre o suficiente para que seja velado à vista. Pois não se pode deixar ostentando na cara do mundo essa podridão onde os cães e os pássaros vêm arrancar retalhos para levá-los, diz-nos o texto, para os altares, no âmago das cidades, onde vão

---

[258] Quando aplicado ao *ethos* humano, o *daímon* veio a expressar igualmente, segundo Spinelli, um princípio de movimento que não era o de determinação, mas sim de espontaneidade. Distinto da *physis*, a espontaneidade inerente ao *ethos* não era tida como absoluta, mas dependente da vontade ou do arbítrio deliberativo do sujeito racional. Contudo, o autor lembra que entre a intenção e a ação há sempre um imponderável que desvia o ser de sua trajetória.

[259] A dinastia dos Labdácidas foi a casa dinástica à qual pertenceu Édipo e Antígona. Ao nos aproximarmos da *até* desta dinastia, as coisas se encadeiam em cascata de modo a nos confrontarmos com aquilo que se encontra no fundo do que se passa em todos os níveis dessa linhagem: um *mérimna*, que é quase a mesma palavra que *Mnéme* (deusa da memória). "...*mêrimna* é uma dessas palavras ambíguas entre o subjetivo e o objetivo, que nos dão propriamente falando, os termos da articulação significante. O *mêrimna* dos Labdácidas é o que empurra Antígona para as fronteiras da *Até"* (LACAN, 1959-1960/1991, p. 319).

> disseminar, ao mesmo tempo, o horror e a epidemia[260]. (LACAN, 1959-1960, p. 319-320)

Ao mesmo tempo em que Antígona coloca sob o rosto do irmão um véu de poeira para que a podridão e o horror de seu cadáver não sejam escancarados ao mundo, ela também revela, através desse gesto, a presença do terrível desconhecido que existe no além de *até*. O ato de velá-lo e revelá-lo, cobri-lo com a poeira e descobri-lo, faz emergir essa estranha beleza que habita a "transição".

A beleza da transição, segundo o próprio Freud (1916), ressalta o valor de raridade e precariedade das coisas. Há uma efemeridade no belo que nos oferece um gosto prévio do luto de seu próprio desparecimento. Sendo assim, o encontro com ele, com o belo, promove o reencontro de algo perdido em nós para todo o sempre (*aeí*), a saber, aquilo que se constitui como o próprio ato de perder. É essa estrutura fundamental que Lacan nomeia "Outra coisa", ou seja, aquilo que no reencontro do objeto é representado por Outra coisa.

A constatação do objeto perdido na ocasião de seu reencontro vela a Coisa ao mesmo tempo em que a revela como Outra coisa. O encontro com a beleza que emerge do caráter de transitoriedade do intervalo entre velar e revelar constrói uma espécie de dique (essa é nossa aposta) que sustenta, de forma suficiente, aquilo que da experiência foi apresentado como terrível (monstruoso).

A constatação melancólica de que tudo na vida se esvai – e de que nada que fizermos apagará o fato de que "não sairemos vivos desta" – pode ser suplantada pela ilusão[261] do belo. Essa parece ser a posição de Freud em seu comentário de 1916 sobre a transitoriedade. Frente à atitude de desgosto e de revolta de seus dois amigos que lamentam a efemeridade da vida, Freud opta por uma terceira via: a de ver na beleza do transitório o real valor da experiência que, dado o seu caráter perecedouro, rapidamente se desvanece.

*Re*apresentar o terrível ao travesti-lo dessa fina camada de poeira chamada "o belo" permite a recoberta do que dele não pode ser deixado à vista, ao mesmo tempo em que faz transparecer aquilo que, do anteriormente conhecido, havia se tornado terrivelmente estranho. A beleza que surge nesse movimento faz do Homem uma maravilha-assombrosa (*deinós*),

---

[260] "Uma primeira vez nas trevas ela (Antígona) foi recobrir o corpo do irmão com uma camada fina de poeira que o cobre o suficiente para que seja velado à vista. Pois não se pode deixar ostentando na cara do mundo essa podridão onde os cães e os pássaros vem arrancar retalhos para levá-los, diz-nos o texto, para os altares, no âmago das cidades, onde vão disseminar, ao mesmo tempo, o horror e a epidemia".

[261] Freud em Além do princípio do prazer (1920) utiliza a expressão "ilusão benévola" (p. 60) para figurar o desejo persistente entre os humanos de acreditar numa pulsão para a perfeição que os protegeria do duplo reconhecimento de que a vida é um curto intervalo no caminho para a morte e da existência da pulsão de morte.

transforma todo esse assombro em força extraordinária de ultrapassamento, avesso inquietante da paralisação causada pelo temor concentrado.

Esse tipo de beleza que se apresenta no intervalo entre o velar e o revelar, parece obstaculizar a aparição do terrível enquanto efeito do exílio do sujeito em relação à Coisa. Aliás, no decorrer de nosso texto, esse lugar do "entre" sempre nos foi caro. Vimos, por exemplo, que a diminuição extrema do intervalo "entre" a distância e a duração diz respeito ao instante que configura a sucessão diacrônica da presença-ausência que, segundo Didier-Weill (1997), é expresso pela fórmula "há" e "não-há": a primeira diz respeito ao som e a segunda refere-se ao intervalo que surge entre dois sons.

O instante também é uma espécie de "entre" que, na ocasião de um acontecimento violento, se apresentará como um tempo de suspensão das coordenadas simbólicas e imaginárias do sujeito. A alternância rítmica entre o "há" e o "não há", afetada e destruída pela subtaneidade que marca o evento traumático, é inaugurada na ocasião do *troumatisme* originário. Se tivermos coragem e conseguirmos nos aproximar das bordas desse "furo fundador" sem sermos sugados para dentro dele, veremos que ele constitui o abismo guardado pelo monstro. É a partir deste limite da não-palavra que brotará o sentido. Em outras palavras, é entre o abismo e o sentido que o caráter linear do significante existirá.

Também é no "entre" que nasce o sujeito, pois vimos, no decorrer de nosso trabalho, que ele (o sujeito) aparece no intervalo entre dois significantes. É nesse intervalo que se replica o intervalo entre Sujeito e Outro, no qual se repete a estrutura mais radical da cadeia significante: o lugar assombrado pela metonímia, veículo do desejo. Nesse "entre" o sujeito coloca sua própria falta sob a forma da falta que ele produziria no Outro por seu próprio desaparecimento. Entre a falta do sujeito e a falta do Outro inaugura-se o intervalo que funda um "inter" (inter-dito) entre o instante do dito e o lugar do dizer – separação fundadora da descontinuidade entre Outro e Sujeito.

Caso o Outro venha a ocupar, obliterar a falta resultante do encobrimento das duas faltas – do sujeito e do Outro – , a fala tende a morrer justamente porque morre esse "outro lugar" chamado "segredo do ser". O resultado imediato dessa verdadeira obturação do "entre" será a precipitação da consistência e da presença maciça do Outro através de um dito por ele enunciado. Dito que mata (*tuer*) o sujeito na medida em que o nomeia de forma totalizante (*tu est*).

Na prática, as coisas funcionam assim: alguém se encontra com determinado acontecimento que, de forma violenta, fratura a dimensão contínua do sentido de unidade do

sujeito. Em um instante, o impacto "força as bordas da janela fantasmática, do enquadre da realidade psíquica" (BERTA, 2015, p. 103) e engendra uma perpetuidade do tempo e do espaço que compromete significativamente a leitura da realidade. O passado retorna, de maneira perpétua, no presente.

Definido como um complexo de movimento circular, o acontecimento apresenta uma dimensão temporal (suceder de repente), uma dimensão espacial (interrompe o curso das coisas), uma dimensão modal (sem causas discerníveis) e uma dimensão imagético-visual (aparece do nada ou com uma aparência que não tem como base nada sólido). Tais dimensões apontam para alguns elementos de nosso texto que compõem o quadro daquilo que podemos chamar de "elementos mínimos para que um acontecimento se constitua como traumático".

Destacamos aqui a dimensão temporal responsável por deflagrar o adiantamento de um inesperado que lança o sujeito a um estado de concessão que o coloca em espera. Não poder esperar a espera, ou seja "des-esperar", é uma das manifestações do sofrimento no traumático. Se para a semiótica (BARROS, 2002, p. 66) a espera é um estado tenso-disfórico de disjunção, a *esperança* – sujeito de uma das canções construídas durante nossas oficinas – é um dos efeitos de sentido da espera relaxada. Desesperar, portanto, diz respeito ao efeito de negação da possibilidade de o sujeito obter seu objeto, justamente porque na ocasião do trauma o objeto "é" antes que o sujeito possa "ser" (nas palavras de Valéry, "aquilo que já é para o objeto, mas ainda não é para o sujeito).

O estado de espera perpétua – que também poderia ser chamado de estado de "des-espera" – coloca o sujeito nessa zona cinzenta, zona de exclusão figurada pelo intervalo entre o passado e aquilo que ele é no que projeta. Aqui se coloca em risco a integridade do sujeito do desejo, uma vez que ir além do limite e adentrar tal zona faz com que o sujeito se torne uma espécie de resíduo, *caput mortuum* da experiência de exílio que o lança para fora do circuito da pulsão invocante.

Ao siderar o sujeito em torno de uma impressão que permanece como pura intensidade, o acontecimento violento também introduz uma forte aceleração em sua experiência. Sob a insígnia da subtaneidade do inesperado, a velocidade do impacto pode exilar o sujeito para o campo do silêncio. Nesse sentido, a desaceleração do impacto passa a ser um recurso clínico importante e nossa oficina de canção assume a função de transformar em narrativa aquilo que foi recebido como impacto.

Exilando o sujeito do circuito da pulsão invocante, um acontecimento violento pode também congelá-lo numa posição estritamente demandante. Longe da possibilidade de invocar

o Outro, ele se vê aprisionado em uma vida repetitiva, uma vida nua que o reduz a um corpo biológico necessitado e não desejante. Corpo consumidor e trabalhador, pura mão-de-obra que faz a roda girar ao mesmo tempo em que é lançado para fora da vida política, tal como nos mostra Agambem (2002). Nossa aposta num trabalho de oficina de composição e canto de canções, além de transformar o impacto traumático em narrativa, visa justamente a reinscrição do sujeito no circuito da pulsão invocante.

Vimos no decorrer de nosso trabalho que a clínica do traumático, devido à forma como Sujeito e Outro se relacionam no trauma, pede que o clínico dê tratamento não apenas ao Sujeito, mas também ao Outro – o que na prática implica a necessidade da invenção de dispositivos não-convencionais que possam oferecer um reencontro com esse Outro; um Outro que, devido a determinado acontecimento, assumiu diante do sujeito uma posição totalitária que precisa ser desconstruída, desmontada.

"Dar tratamento ao Outro" é uma expressão utilizada por Alfredo Zenoni (2009) no contexto da discussão sobre o tratamento das psicoses infantis. Apesar de o objeto ser diferente do trabalhado por nós nesta tese, ressaltamos que a natureza das questões são muito próximas. Se o Outro é o responsável pela "alterificação" do sujeito, a presentificação do intervalo entre o funcionamento da cadeia significante e o ponto onde essa mesma cadeia se enlaça ao saber do Outro só pode se dar através de um tipo especial de experiência de compartilhamento da subjetividade.

A narrativa da própria história que vira letra de canção e, posteriormente, um canto de lamento coletivo, faz existir um Outro para o qual a palavra violenta, que transborda a narrativa, pode ser endereçada. Constatamos também que há algo de invocante na música que não atrai para si somente as positividades do ser, mas atrai também aquilo que é do registro da negatividade (não-ser, o não-lugar, a não-palavra).

Desse modo, tratar o trauma da violência do Outro por intermédio de dispositivos de compartilhamento da experiência é fazer com que o outro semelhante recupere certa função de reconhecimento da existência daquele sujeito – existência para além daquilo que o Outro vê e diz dele. Sendo assim, o trabalho clínico com aqueles que foram afetados diretamente por fatos sociais e políticos – fatos que os colocaram em situação de exclusão, segregação e, consequentemente, de imigração – nos permitiu discutirmos pressupostos técnicos e éticos do trabalho clínico com o trauma. Nesse sentido, faz-se necessário pensar uma clínica do traumático que permita a recomposição do laço social e da alteridade para sujeitos que, diante da violência do Outro, entraram em situação de vulnerabilidade – algo bem diferente de uma

clínica do traumatismo enquanto entidade nosográfica (clínica com o traumático).

A distinção entre uma clínica **do** traumático e uma clínica **com** o traumático implica o estabelecimento de diferentes direções para o tratamento do trauma. Por um lado, a clínica **com** o traumático tende a tomar o traumatismo psíquico como um fato cuja verdade é externa ao campo da clínica. Tomado como reação normal a um evento anormal, o traumatismo nesse discurso é utilizado para embasar uma nova forma de "patologia normal" – "isto se dá a partir da lógica que reduz a pluralidade de experiências culturais a um modelo único de interpretação biomédico: o de um estresse pós-trauma (KNOBLOCH, 2015, p. 171).

Por outro lado, a clínica do traumático implica uma clínica operada pelo traumático enquanto aquele ligado ao trauma originário vivido pelo sujeito. Um traumatismo, nesse sentido, será a revivência dessa experiência inicial de encontro com o Outro, de entrada na linguagem. Por isso que intervir sobre ele depende de uma política de tratamento articulada a formas de esclarecimentos sobre si que levem em consideração o saber produzido pelo encontro com a alteridade.

Desse modo, nosso dispositivo de oficina de canções apresentou-se como uma experiência de clarificação (*katharsis*) realizada pelo sujeito acerca de sua própria posição em relação ao Outro. Através dessa experiência, foi possível operar com o objeto voz em seus três níveis: em sua dimensão de endereçamento ao Outro (grito), em sua dimensão de suporte da articulação significante (ex-grito) e na assinatura que faz da fala um dizer (esgrito).

Tudo aquilo que é colapsado na retroação de um significante sobre o outro – condição fundamental para a aparição do sujeito – leva o nome de voz. Há, portanto, uma diferença importante a ser feita entre voz e fala. A voz não é o som que sai da boca do sujeito, mas sim aquilo faz suporte à articulação significante que resultará no sujeito. Sim, pois o que chamamos de sujeito, esse "ser de carne e osso" que se apresenta à nós em cada sessão, só o é porque, antes de qualquer coisa, ele é efeito da articulação significante suportada pela voz em suas três dimensões citadas acima.

Aqui relembramos que a materialidade incorpórea da voz faz borda entre o significante e o corpo, delimitando e destacando do organismo o que do Real se tornará corpo (VICENTE, 2010, p. 84). Assim, o sujeito que emerge em nossas oficinas apresenta dois aspectos que remetem tanto ao sujeito da semiótica quanto o sujeito da psicanálise: sujeito do objeto e sujeito ao objeto. Quando sujeito está assujeitado a um outro sujeito ele é sujeito do objeto e se confunde com o assunto, com o tema. Quando ele está a serviço de um Destinador – aquele que municia as competências do Destinatário – ele é sujeito ao objeto, já que o Destinador é a

instância responsável por causar a perda necessária para o início de qualquer movimento narrativo. Ao perder um objeto, o sujeito vai em busca dele, ganhando sentido, por um lado, e perdendo a harmonia, por outro.

É sabido por todos que, a partir da psicanálise, a experiência de encontro com o Outro é sempre faltosa e geradora de angústia. "A angústia é a reação originária ao desamparo no trauma" (FREUD, 1926b, p. 162), ou seja, uma reação à experiência penosa da falta do Outro materno. Falta sentida quando a mãe se afasta, quando a criança está na escuridão, quando está com um estranho.

Se fôssemos escolher uma forma de quantificação subjetiva dessa falta, optaríamos por uma que situasse o sujeito numa evolução ascendente (da carência à satisfação) ou descendente (da satisfação à carência) em relação à sua proximidade com o objeto de amor (o Outro), de modo a nos mostrar as etapas presentes em cada uma dessas direções. Um modelo que nos mostrasse que o fluxo temporal contínuo que concilia sujeito e objeto em uma unidade só pode se estancar a partir de uma primeira interrupção, de uma parada, pressuposta tanto pela descontinuidade (parada) quanto pela continuidade mesma (parada da parada).

> Antes de obter a satisfação plena (*mais mais*), numa orientação progressiva, o sujeito precisa diminuir a carência (*menos menos*) adquirida em sua fase descendente. Antes de viver a carência (*mais menos*), auge de uma trajetória degressiva, o sujeito vê diminuir a satisfação (*menos mais*) anteriormente conquistada. Segundo o enfoque consagrado pela semiótica, quem reage ao sentimento de falta é um sujeito em luta contra a própria desintegração ou, no limite, a própria extinção. Ao se sentir reduzido a quase nada, esse sujeito tenta se restabelecer (*menos menos*), o que já significa um primeiro passo na direção ascendente. (TATIT, 2011, p. 42)

Passemos agora a algumas considerações finais sobre a oficina de canções de si. No que diz respeito à nossa proposta, em termos práticos, a depuração da fala dos participantes é o primeiro esforço do mediador da oficina. Em um primeiro momento, o trabalho do mediador foi o de recolher as narrativas, as palavras dos participantes e construir uma "canção" que era oferecida como um ponto de fixação imaginária que permitia à pulsão se satisfazer. Cantar as canções parecia permitir a recuperação da voz do sujeito colocada em silêncio na experiência traumática. Aos moldes de uma construção em análise, apresentamos aos participantes uma canção que, como lembrança rememorada, revela a estrutura de ficção na qual a verdade do sujeito está assentada.

Faz-se necessário apontar aqui a importância metodológica da teoria da linguagem depreendida e edificada epistemologicamente a partir da Semiologia de Saussure. Fundada num semiotismo imanente, calcado nas estruturas do discurso, a via saussuriana contesta o realismo

ingênuo/científico de um lado, e o subjetivismo idealista de outro, inaugurando uma forma de conhecimento que toma a relação entre o sujeito e o mundo como a resultante de uma vasta operação de linguagem. Nela, o sujeito operador da semiose (ato de acoplagem entre significante e significado) está semiologicamente pressuposto como ato semiológico.

Definido como o ato cuja arbitrariedade radical faz todo objeto de conhecimento adentrar o universo imanente da linguagem, o ato semiológico se realiza na medida em que a junção entre significante e significado é mediada por oscilações tensivas que integram um nível mais profundo da organização do sentido. Concebidas como valores primordiais selecionados pelo sujeito da enunciação, tais oscilações apresentam-se sob forma de cifras – cifras tensivas – que registram a presença de regimes e gestos de enunciação no discurso do sujeito.

O ato de acoplagem do significante ao significado implica essa união íntima entre os dois planos chamada por Louis Hjelmslev de "função semiótica". Se para Saussure (2006) a combinação entre significante e significado produz uma forma e não uma substância, para Hjelmslev essa forma deve ser considerada como a união entre duas grandezas: a "forma do conteúdo" e a "forma da expressão". Claude Zilberberg (2011) ressaltará a importância do afeto no processo de conjugação entre forma do conteúdo e forma da expressão.

A primeira condição de articulação do significante lacaniano – de se reduzir a traços fonêmicos distintivos (LACAN, 1966, p. 501) – homologa-se à forma da expressão, ou, mais amplamente, ao significante da linguística. Contudo, a segunda propriedade do significante lacaniano – dos "englobamentos constituintes" em nível do léxico e dos "prolongamentos constituintes do significante até a unidade imediatamente superior à frase, em nível de gramática" (p. 502) – homologa-se à forma do conteúdo. Em outras palavras, "a 'dupla condição' de articulação do significante lacaniano faz com que ele se homologue à cabeça de Janus forma da expressão/forma do conteúdo que compõe globalmente a *forma semiótica*" proposta por Hjelmslev (BEIVIDAS, 2001, p. 342).

A importância dessa constatação para nossa oficina é que ao intervirmos com a proposição ou a construção de uma canção, estamos operando com as materializações das significações engendradas pelo significante tal como pensado por Lacan. Operar com o significante em nossas oficinas de canção implica, portanto, operar com tais materializações quantificadas na análise das gradações e variações tensivas apresentadas pelo texto cancional (junção entre letra e melodia), construído pelos participantes da oficina.

Segundo Tatit (1987), o texto da canção popular é um texto modalizado[262] por excelência. Seu equilíbrio é mantido pelos mecanismos de debreagem do componente linguístico em contraposição com a ação de embreagem exercida pelo componente melódico. Isso significa que, para cada instauração linguística do enunciado, há um retorno melódico-entoativo à enunciação (mesmo quando a frase linguística pertence a um actante num tempo e num espaço diferentes daqueles da enunciação, a entoação melódica presentifica a enunciação pelo seu vínculo sempre direto com o sujeito enunciativo). Para o autor, quando o próprio discurso linguístico opera uma embreagem enunciativa, sua ressonância com o perfil melódico provoca efeitos de deitização (caso do imperativo, por exemplo.)

Seguimos a observação de Tatit (1987, p. 27): o destinador de uma canção "seduz" o sujeito destinatário (ouvinte) através da presença dosada, em termos de intensidade, dos três níveis limites de ordenação enunciativa: ordenação de expressão (temático-melódica) com a ordenação de conteúdo (temático-modal) e com a ordenação dêitico-figurativa (revelando aspectos do sujeito enunciativo). A conjugação de tais ordenações provoca no enunciatário-ouvinte a "euforia" de sentir um relato linguístico ligado a um gênero melódico e a um locutor (intérprete).

A canção é composta em nossa oficina a partir do procedimento *práxico* de figurativização enunciativa ou oralização – estratégia persuasiva de estabelecimento de equivalências entre o sistema da canção e o sistema da língua natural. Na prática, tal procedimento diz respeito à leitura reiterada em voz alta do material textual recolhido, a fim de que seja possível localizar os tonemas[263] que dão identidade melódica ao texto. Região acústica da frase mais importante em termos de concentração de tensividade, o tonema servirá como bússola para a harmonização que estará vinculada diretamente ao ato enunciativo. A localização dos tonemas implica, portanto, um procedimento de produção de sentido que dá forma à voz (aqui considerada em sua complexa forma tripartite). Nesse sentido, a oralização conserva a musicalidade da fala ao mesmo tempo em que, através da repetição da leitura em voz alta do texto, cria-se identidade interna da estrutura cancional que já nos mostra um de seus princípios organizadores fundamentais: a reiteração.

O princípio inicial para a organização de uma melodia é a reiteração. Não se trata, portanto, de uma repetição qualquer, mas sim de uma repetição estruturada que ocorre a

---

[262] A modalização discursiva, num sentido mais objetivo, significa a marcação de posicionamentos dentro de um texto.

[263] Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação.

intervalos regulares. Nesse sentido, o protótipo de ritmo que surge aqui tende a se tornar mais complexo à medida que os motivos reincidentes são recortados, reiterados, e postos em forma de encadeamento a fim de regularização e estruturação de um contínuo.

As passionalizações irão surgindo conforme os estados passionais (solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença, ou qualquer outro que indique estados de falta) vão se configurando e compatibilizando-se com as tensões decorrentes da ampliação da frequência e da duração das palavras. A tensão psíquica vai se apresentando aqui sob a forma de uma tensão acústica e fisiológica da sustentação das vogais cantadas pelos intérpretes.

A aplicação de tais procedimentos à fala dos participantes cria e recria sentidos nas palavras. Podemos afirmar que o mediador da oficina explora o nível de significância dos enunciados nos quais a própria dispersão e espelhamento dos significantes engendra novos significantes. Roland Barthes (1984) postula três níveis de sentido a serem distinguidos: o nível de *comunicação*, o de *significação* e o de *significância*. Este último subdivide-se em duas determinações: um é o signo completo, intencional e tomado de uma espécie de léxico geral dos símbolos, denominado *sentido óbvio*; o outro sentido, aquele que se apresenta como um suplemento que a compreensão não consegue absorver – simultaneamente "teimoso e fugidio" – Barthes propõe chamá-lo de *sentido obtuso*.

A apropriação do resultado de aplicação de tais procedimentos mostra que o empilhamento das significâncias esvazia a palavra enquanto tal, tornando-a uma espécie de estrutura oca na qual novos sentidos serão depositados a partir da instalação dessa nova forma de dizer que é o cantar. Barthes (1978) chama de *geno-canto* esse espaço no qual as significações germinam dentro da língua e que, para nós, constitui o vazio em torno do qual o mediador compõe o objeto canção. Inspirado na oposição proposta por Julia Kristeva entre *feno-texto* e *geno-texto*[264], Barthes refere que o *geno-canto* é:

> o volume do canto e da voz falada, o espaço onde as significações germinam "de dentro da linguagem e em sua própria materialidade"; ele forma um jogo de significantes que nada têm a ver com comunicação, representação (dos sentimentos), expressão. É esse ápice (ou essa profundidade) da produção onde a melodia realmente funciona na língua – não no que se diz, mas na volúpia dos seus sons-significantes, de

[264] Kristeva refere que o feno-texto diz respeito ao plano do enunciado concreto, o discurso manifesto. Por outro lado, o geno-texto "opera com categorias analítico-linguísticas (para as quais deveríamos encontrar, cada vez que ocorrem no discurso teórico, conceitos analítico-linguísticos) cujo limite não é gerar para o feno-texto uma frase (sujeito-predicado), mas um significante captado a diversos estádios do funcionamento significante. Essa sequência pode ser, no feno-texto, uma palavra, uma sequência de palavras, uma frase nominal, um parágrafo, um '*non-sens*' etc." (Séméiotikè, Seuil, Paris, 1969, p. 221).

> suas letras – onde a melodia explora como a linguagem funciona e se identifica com a obra. É [...] a dicção da língua. (BARTHES, 1978, p. 97)

Se em Barthes esse vazio que opera a atração do sentido se chama dicção, para nós se chamará entoação. É através dela que a Coisa joga com a materialidade da voz manifestada na musicalidade da fala. Talvez aqui devamos falar em *lalangue*. O fato é que se o homem é artesão de seus suportes, a proposta de nossa oficina é justamente criar um objeto (canção) que, ao não evitar a Coisa, possa mantê-la representada nesse vazio criado pela introdução de um novo significante no mundo.

Há nesse sentido uma certa identidade entre a modelagem do significante que estamos aqui discutindo e o *fiat trou*, trocadilho que Lacan faz com o *fiat lux* (Faça-se a luz) do livro do Gênesis. Trata-se do ato criador humano de maior envergadura, pelo qual desenha-se o entrelaçamento do simbólico, do real e do imaginário, fazendo surgir um espaço vazio de significância e de objeto. Um significante novo que ele chamará "*signifiant du réel*".

Como afirma Alain Didier-Weill (2010), se para hebreus o *fiat trou* é o *Aleph*[265], para os gregos (que fazem um outro caminho) ele era a cena (a cena teatral). É exatamente esse o lugar vazio introduzido pelo ato criador que, em nossa experiência musical, funda um silêncio no qual não há mais nenhum objeto, nenhum significante ou nenhum saber preexistente.

> Le silence, la chute de l'objet traditionnel de la voix fait entendre un inouï qui permet d'entendre, au delà des signifiés, la musique de la voix. Voilà l'expérience que peut faire tout sujet sidéré, l'expérience non pas de l'inconscient, mais de la scène où l'inconscient va s'écrire, deux choses différentes. L'inconscient, c'est le symbolique. Pour que le symbolique puisse être témoin, tiers, il fait exister le réel en même temps qu'il apparaît[266]. (DIDIER WEILL, 2010, p. 48)

Fiat Vox[267]! Eis o ato do mediador de nossa oficina que introduz "a cena", esse vazio que contém um silêncio no qual tudo o que até então não foi dito pode ser dito. Ao comemorar o seu próprio acontecimento, esse mesmo vazio recria o valor das palavras enquanto elas mesmas, orientando-nos para uma técnica de presentificação do objeto bastante específica.

---

[265] Primeira letra do alfabeto que expressa tanto o êxtase, quando o medo; letra em que a criança expressa seu grito e que Lacan resolveu chamar o seu pequeno objeto: *a*.

[266] "O silêncio, a queda do objeto tradicional da voz faz escutar um inaudito que permite escutar, além dos significados, a música da voz. Eis a experiência que pode fazer o sujeito siderar-se à experiência não do inconsciente, mas da cena onde o inconsciente vai se escrever, o que são duas coisas diferentes. O inconsciente, é o simbólico. Para que o simbólico possa ser testemunha, terceira, ele faz existir o real ao mesmo tempo em que aparece" (tradução nossa).

[267] Faça-se a voz, nos diz Jean-Michel Vivès sobre o ato de autorizar o paciente a dar sua voz por meio da fala articulada.

Qual a especificidade dessa técnica? Preservar a musicalidade da fala. E onde podemos localizar o seu efeito terapêutico? No ato de presentificar a voz que fala na voz que canta – ato que transformará a fala em representação da fala através do canto (tal como vimos acontecer na tragédia grega). Trata-se, portanto, de produzir efeitos de recepção naquele que canta, de modo que a representação da fala seja experimentada como uma *mise en scène*.

O canto contém essa dimensão tão importante que é a do endereçamento. O mediador da oficina endereça a canção aos participantes e estes endereçam o canto ao Outro. A dimensão do "se fazer endereçar" ao Outro, segundo Vivès (2017), implica um tipo de ação na qual o desejo está implicado, permitindo ao sujeito experimentar todas as posições ligadas ao endereçamento: endereçar, ser endereçado, se fazer endereçar.

Ora, é notável que essa dimensão do endereçamento nos leva ao que anteriormente apresentamos como o terceiro tempo da pulsão invocante, o "se fazer escutar". Nele, o sujeito em constituição **se faz voz,** indo procurar o ouvido do Outro para obter uma resposta. Para isso, é necessário que ele suponha um outro não surdo capaz de poder atender o seu apelo:

> Le troisième temps serait celui de la position subjective où le sujet constitue un Autre non-sourd susceptible de l'entendre. Le cri de l'*infans* est entendu par la mère comme étant un appel dans lequel elle s'attache à lire une demande. C'est la manifestation même de la voix de l'*infans* qui est interprétée comme signifiante par la mère. Cette supposition effectuée par l'environnement maternant va permettre d'introduire l'*infans* à la parole. Le sujet qui était invoqué par le son originaire va, pris dans le langage, devenir invoquant. Dans ce retournement de situation, il va conquérir sa propre voix, il va selon la formule de Lacan « se faire entendre ». Or, pour qu'il puisse se faire entendre, il faut non seulement qu'il cesse d'entendre la voix originaire – ce que ne réussit pas à réaliser le psychotique qui en est envahi ou l'autiste qui ne l'a pas cédée – mais il doit en outre pouvoir invoquer, c'est-à-dire faire l'hypothèse qu'il existe un Autre un non-sourd susceptible de l'entendre et de lui répondre[268]. (VIVÈS, 2015, p. 95)

Vivès lembra que o terceiro tempo da pulsão corresponde ao advento de um novo sujeito na leitura freudiana do circuito pulsional. Nesse sentido, a atividade musical seria a comemoração inconsciente desse instante mítico em que o sujeito se viu arruinado pelo caos ao encontrar a voz do Outro ao mesmo tempo em que adquiriu a sua própria voz. O ato de cantar

[268] "O terceiro tempo será aquele da posição subjetiva onde o sujeito constitui um Outro não-surdo suscetível de lhe escutar. O grito do *infans* é escutado pela mãe como sendo um chamado no qual ela tenta ler como demanda. É a manifestação mesma da voz do *infans* que é interpretada como significante pela mãe. Esta suposição feita pelo ambiente materno vai permitir a introdução do *infans* na fala. O sujeito que foi invocado pelo som originário vai, tomado na linguagem, tornar-se invocante. Nesta virada de situação ele vai conquistar sua própria voz – segundo a fórmula de Lacan, "se fazer escutar". Ora, para que ele possa se fazer escutar, é necessário não apenas que ele cesse de escutar a voz originária – o que não consegue realizar o psicótico por ser invadido por ela, ou o autista que não a cedeu – mas ele também deve ser capaz de invocar, isto é, fazer a suposição de que existe outro, uma pessoa não surda que pode ouvi-lo e respondê-lo".

torna-se, portanto, uma forma de silenciar a voz do Outro ao mesmo tempo que a invoca. Segundo Vivès, essa invocação do sujeito cantante implica o reconhecimento do vazio do objeto que suas vocalizações tanto enfatizam quanto escondem:

> le chant (mélange de voix et de paroles adressées à l'Autre) loin d'être seulement un dispositif « d'extraction » de la voix est également ce qui voile la voix. Le cri ou le silence – dans leur commune dimension continue – la dévoile , tandis que la musique, en articulant les dimensions du continu et du discontinu, la révèle. La révélation impliquant le double mouvement de dé-voilement et de re-voilement[269]. (VIVÈS, 2012b, p. 112)

Além de permitir ao sujeito "se fazer escutar", nossa oficina também propicia o "escutar-se". O mediador da oficina e os outros participantes se apresentam como o outro necessário para o cantor se escutar. Como afirma Jean-Michel Vivès, é somente através de um outro intermediário, posicionado no lugar de endereço da voz daquele que canta, que será possível o cantor escutar-se desde um lugar Outro. É nesse sentido que Vivès afirma que só cantamos sob transferência, o que nos leva a constatar que a suposição desse lugar de endereçamento para uma audiência[270] é justamente o que funda o ato de cantar:

> En effet, cet Autre n'est pas seulement une surface d'enregistrement, il est plus essentiellement encore positionné comme adresse de la voix, comme supposé savoir. Supposé savoir y faire avec cet objet qu'est la voix. Supposé pouvoir l'entendre alors qu'elle n'est pas encore « sortie », supposé permettre au chanteur de s'entendre à travers son écoute[271].

Se o sujeito traumatizado não consegue se fazer escutar através de seu grito, pois este foi silenciado, a saída do silêncio traumático se dará, segundo Didier Weill, pela reconquista da voz. Conquista essa que não se faz sem a afetação emocional mais extrema e que, através dela, o sujeito traumatizado poderá recuperar sua própria divisão perdida na experiência traumática: "Cette affectation (a-ficere) est l'effet (e-ficere) témoignant du faire (facere) le plus originaire

---

[269] "O canto (mistura da voz com as falas endereçadas ao Outro) longe de ser somente um dispositivo de 'extração' da voz é igualmente o que vela a voz. O grito ou o silêncio – em sua dimensão comum contínua – a desvela; enquanto a música, articulando as dimensões do contínuo e do descontínuo, a revela. A revelação implica no duplo movimento de velamento e de revelamento" (tradução nossa).

[270] Audiência que é sempre constituída pelo Outro, estando ou não o espectador presente.

[271] "De fato, este Outro não é somente uma superfície de inscrição, ele é ainda mais essencialmente posicionado como endereço da voz, como suposto saber. Suposto "saber fazer aí" com este objeto que é a voz. Suposto "poder escutá-la" enquanto ainda não está "fora", supostamente permitindo ao cantor se escutar através de sua escuta" (tradução nossa).

par lequel il ne se révèle pas impossible de refaire (re-ficire) autrement le méfait, le malfaire (mi-ficiere) en quoi consiste le traumatisme (DIDIER-WEILL, 2012, p. 252)[272].

O objeto que preenche o espaço clínico daquele que trata do trauma é o espelho. O reconhecimento pelo outro permite o resgate daquilo que da experiência é exilado no trauma, a saber, o sujeito. Ao mesmo tempo, o outro como espelho institui que a "coisa humana" para sempre exilada da experiência não precisa se esconder para estar escondida. É nesse sentido que as reflexões em torno do assujeitamento ao "tu és" vindo do Outro mostra que não é preciso se esconder do mau olhado e do mal dito impresso nesse "tu és", mas sim dizer "não sou apenas isso". A impossibilidade radical de dizer ao Outro "não sou apenas isso" é, para nós, o núcleo da experiência traumática.

Se o trauma violenta o espaço onde se aloja o sujeito, espaço entre enunciado e enunciação, a intervenção do analista deve operar no sentido de delimitar esse espaço, mostrando que o mundo do silêncio absoluto assim o é porque está habitado pelo terror do silêncio do silêncio: "um silêncio que fala". Para isso, faz-se necessária uma política de tratamento que leve em consideração um modelo de subjetividade compartilhada, no qual o mal é reconhecido como originado nos próprios desvios das relações entre os indivíduos e, em seguida, reintegrado. A experiência catártica, em sua dimensão de compartilhamento e esclarecimento, passa a ser um elemento fundamental desta clínica. Nossa aposta é a de que a música, em seu sistema de valores próprios, possa permitir o rompimento do contrato fiduciário entre Outro e sujeito, e tratar a violência que vem do Outro.

A partir dessa política, estabelecemos uma estratégia de tratamento que considere o fato de que os regimes de enunciação estão tomados por uma voz enlutada que pode ser representada na fala do sujeito. Isso nos leva a entender que os índices de tensividade – aqueles localizados na análise das cifras tensivas encontradas nas canções compostas em nosso dispositivo – indicam que aquilo que foi rejeitado, exilado da experiência do sujeito, retorna na canção sob a forma de valores tensivos. A dramaturgia musical da tragédia grega se apresenta aqui como um importante modelo.

Também se estabelece uma tática de tratamento na qual o psicanalista assume o papel de mediador musical, cuja função é conjugar a captação dos temas narrativos e das intenções enunciativas com a gerência da manipulação das vocalidades e dos movimentos das vozes dos participantes da oficina.

---

[272] "Esta afetação (a-ficere) é o efeito (e-ficere) que testemunha o fazer mais original (facere) pelo qual não se revela impossível refazer (re-ficire) de outra maneira o erro, o malfazer (mid-ficere) em que consiste o trauma" (tradução nossa).

Ao final, os "sujeitos" produzidos por nossa oficina, ou mais especificamente pelas canções compostas, nos permitiram deduzir alguns indicadores clínicos para o estabelecimento de uma semiologia do traumático:

a) O "deslembrar" como índice do traumático: esquecer para poder lembrar

O primeiro indicador clínico que surge é a "não-lembrança".

> O excesso de consistência do acontecimento – ou dito de outro modo, o embate com a violência obscena do Outro – lança o sujeito na condição de "não poder não recordar" (modo como Giorgio Agamben descreve a condição de pessoas nos campos de concentração). Trata-se de um impedimento do esquecimento, do recalque necessário para separar-se do acontecimento. (ROSA, 2012, p. 72).

Se por um lado o luto é um esforço que exige lembrar para não esquecer, observamos que na clínica do traumático um esquecer impedido se manifesta sob forma do "não lembrar". Consequentemente, permitir dizer que não se lembra é, de algum modo, engendrar a possibilidade de lembrar.

b) A língua é a pátria do exilado (*patrie-mot*)

No momento em que o real torna acessível "A" verdade do dizer como inacessível, ele tende a revelar que não existe verdade a não ser enquanto verdade velada. Aquilo que o dizer esconde como verdade, excedendo sempre o que dela se revela, coloca esse excesso em posição de induzir uma insistência infinita no desvelamento pela palavra. Nesse sentido, uma língua constitui um todo que se desenvolve na história de modo semelhante a um ser vivo. A língua, como o sistema de expressão próprio de uma comunidade humana, adquire valor de instituição.

c) Manifestações do "tu és"

Quando deportado para o campo do "sentido", o sujeito produz enunciados totalizantes que personificam a enunciação de um Outro que, ao dizer "tu és", condena o sujeito a ser um puro objeto despojado de alteridade. Desse modo, o contrato fiduciário imposto pelo Outro nos coloca diante de seu fazer persuasivo que pede adesão do sujeito enunciatário a esse contrato. O indicador do traumático aqui é a constatação de que o destinatário (encarnado na figura do enunciatário) "comprou" de algum modo o dizer do Outro, produzindo uma verdade que resulta num juízo epistêmico condizente com o dizer do Outro. Nesse sentido, faz-se necessário realinhar a distância entre saber e verdade. Como? Rompendo o contrato fiduciário violento

estabelecido entre enunciador e enunciatário, entre o Outro e o Sujeito, permitindo que o sujeito reconquiste o lugar de sujeito da enunciação.

d) Do princípio da esperança e a esperança-princípio

No decorrer de nosso texto, vimos que um excesso de tensão produz formas de repetição. Tal constatação recupera a ideia de Zilberberg (2011), importante semioticista, que diz: a repetição é a confirmação do esperado. Sendo assim, a repetição, surge como uma forma de proteção contra a subtaneidade de "alguma coisa a advir". Criando um efeito de parada na progressão rítmica, a repetição remonta à espera. A permanência nesse estado de espera, nesta repetição não resolvida, remonta à des-espera, esse estado em que o instante no qual nos encontramos ainda dispersos, imersos na obscuridade do instante traumático, nos lança na penumbra de não saber o amanhã.

A entrada de algo novo nessa continuação da parada transforma o sentido da repetição, que passa a ser a preparação para a mudança, o caminho sem surpresas para uma virada de impacto. Surge aqui a esperança, essa que a filosofia entende, tradicionalmente, de duas formas: como *valor,* relacionando-se diretamente e apenas com o mundo objetivo e com os objetos finitos (capacidade de elaborar hipóteses e estimativas); e como *horizonte,* buscando um fim no futuro que esteja implícito no presente, ou seja, buscando significações (CARNEIRO, 1999, p. 32).

Ernst Bloch (2005) afirma que a esperança pode ser autêntica e inautêntica. A primeira resulta da recusa da privação objetiva. A segunda é enganadora e resulta do medo, do temor. Segundo o autor, a douta esperança é uma propriedade fundamental da consciência humana, pois diz respeito à capacidade de projeção das possibilidades do ser na realidade em processo. Em francês, o termo esperança pode ser escrito de duas formas. *Espérance,* sentimento que faz entrever como provável a realização daquilo que desejamos; e *espoir* que remete ao fato de esperar, de aguardar com confiança. Segundo o *Dictionaire de spiritualité, ascétique et mystique* (1960), os dois termos podem ser usados para distinguir a virtude teologal da esperança e a espera humana: a primeira esperança (*espérance*) tem um objeto transcendente; a segunda esperança (*espoir*) tem como objeto a felicidade terrestre.

Os afetos são classificados por Bloch (2005) em duas séries: os afetos realizados e os afetos expectantes. Os primeiros referem-se a uma pulsão intencional de curto alcance que tem o objeto de desejo como próximo. Já os afetos expectantes, subdividem-se em desejos de procura e de contração. Eles estão ligados à fé, à crença, à angústia e à esperança. Sendo assim,

o objeto não está acessível (nem se encontra manifesto no mundo acessível), e isso lança o sujeito para a incerteza.

Luis Cláudio Figueiredo (2003) propõe que a esperança seja encarada como um princípio organizador da vida psíquica, indispensável para seu bom funcionamento. Figueiredo deixa bem claro que ele não se refere à esperança como paixão, afeto ou vivência, nem a um estado consciente de otimismo, mas sim à *esperança-princípio* que, enquanto tal, tem um papel fundamental no funcionamento da vida psíquica e na estruturação da subjetividade humana.

Se, por um lado, o reestabelecimento de uma esperança-princípio faz-se necessário para retirar o sujeito de certo silenciamento subjetivo, por outro, a esperança enquanto crença pode inviabilizar a implicação do sujeito em seu processo de retomada de sua posição subjetiva e política. Logo, o clínico deve estar atento ao modo como o princípio da esperança está operando no sujeito acometido por um acontecimento violento.

e) O sonho acordado como manifestação da esperança-princípio

Uma das formas de manifestação dessa esperança-princípio se dá através do sonho diurno, o sonho acordado. Para Ernst Bloch (2005) os sonhos diurnos são o resultado da capacidade do ser humano de antecipar, ou seja, de dimensionar o tempo e projetar-se nele – as ideias produzidas no sonho diurno não carecem de interpretação, mas sim de realização. O autor afirma, nesse sentido, que o sonho acordado não subjuga o sujeito que sonha, pois, diferente do sonho noturno, é o eu que decide quando ele começa, quando ele acaba e quais os caminhos que ele deve percorrer.

f) O pedido de abrigo

Ao final, faz-se necessário destacar os efeitos de nossa oficina de canção na própria instituição de atendimento em que desenvolvemos nosso trabalho. Percebemos que o canto, ao ultrapassar as paredes e tocar as pessoas, os funcionários, parece ressignificar o espaço institucional como uma espaço de abrigo, no qual condições subjetivas mínimas possam ser asseguradas. A música que brota da oficina – audível a todos que ali estão a circular – torna a instituição um pouco mais habitável, criando um espaço possível de compartilhamento de experiências.

A construção dessa disposição de morada é possível na medida em que o clínico possa sustentar um lugar de passador, de transmissor da cultura – função que enquanto disponibilidade ética possibilita o oferecimento de abrigo ao sujeito frente ao imponderável da vida. Também

oferta a presença da palavra na justa medida para o restabelecimento do lugar discursivo endereçado à alteridade.

Falamos de "presença da palavra" em um contraponto com o que Lacan (1964) chamou de "presença do analista", dado que esta última visa os limites da palavra, o lugar onde o silêncio poderia perpetuar-se e no qual o psicanalista é convocado a suportar e servir de mola ao relançamento das significações. Logo, a "presença da palavra" que se suporta na "presença do analista" é a presença de uma palavra que transmite alguma coisa, faz passar algo.

Há aqui uma clara referência ao passe[273] e, sobretudo, à figura do passador. O passador (*le passeur)* é na psicanálise lacaniana aquele que recolhe o testemunho do passante e o passa ao cartel do passe, constituindo-se assim como o barqueiro conduz o testemunho a atravessar o rio do mal-entendido da comunicação. Ele o passa de uma mar- gem em que se encontra aquele que fala para aqueles que, na outra margem, escutarão. Ele passa a fala, os enunciados, a enunciação, de uma margem a outra. O passador toma a palavra e a carrega de um lado para o outro. Eis por que o passador, segundo Lacan, é o passe (QUINET, 2009, p.110).

Passador também é como Jacques Hassoun (1996) chamou aquele que pode fazer ouvir o que de uma experiência traumática amordaçou o sujeito. Segundo o psicanalista, nós seres humanos, seres falantes, somos portadores de uma história singular e, no seio da História, somos seus depositários e seus transmissores. O passador, nesse sentido, promove a passagem entre o indizível e o possível de ser nomeado.

A palavra *passeur* também é utilizada em francês para designar o coiote*,* aquele agente de migração ilegal, figura fortemente criminalizada pelas leis migratórias internacionais que auxiliam o cruzamento clandestino das fronteiras entre países. Apesar de serem vistos como criminosos pelas autoridades, os coiotes também são, segundo Gebrim (2018, p. 145), pessoas que presenciando a situação criminosa da política dos muros, auxiliam migrantes a se deslocarem, fazendo valer o direito humano básico de poder migrar e se instalar. A metáfora é muito potente, já que além de inspirar a posição de um analista-coiote como agente favorecedor do atravessamento, do livre trânsito e da instalação no duplo entre línguas, culturas e fronteiras jurídico-institucionais, a figura do passador também recupera a importância da transmissão de uma palavra que autentifica a posição daquele que a transmite. Tal qual uma senha (*mot de*

[273] Segundo Quinet (2009), o *dispositivo do passe* tem por objetivo a verificação da passagem do analisante a analista e a nomeação do Analista da Escola (AE). Tal verificação se dá através de um procedimento complexo e indireto, que consiste no fato de um analista *passante* testemunhar sobre sua análise a dois *passadores*, que, por sua vez, transmitirão o que escutaram a uma comissão (constituída por analistas e passadores) estruturada, tal qual a Escola da Causa Freudiana, em um cartel de passe.

passe), a palavra aqui transmitida logra a posição de sujeito-suposto-saber-que-há-um-sujeito (VIVÈS, 2015). Isso se dá devido ao fato de o passador poder encarnar a figura de um novo Outro capaz de se manter numa posição de suposição, validando o endereçamento do sujeito e, ao mesmo tempo, respondendo a um sujeito inscrito nesse endereçamento.

Há no passe a presença de uma lógica do coletivo delineada a partir das relações do sujeito com o outro/Outro, e o passador se apresentará como figura vital nesse procedimento. Será ele o responsável por permitir que algo da verdade do não-saber opere na transmissão daquilo que pode ser recolhido de uma experiência. É assim, que Mariguela (2007) vincula a autorização ao exercício da função autor, não sem lembrar que tal vinculação associa-se à noção de dívida. Nesse sentido, ressaltamos algo que nossa pesquisa constatou desde o início: que a relação de dívida em que o sujeito se encontra em relação ao seus genitores é na verdade a renovação de uma dívida que o sujeito do inconsciente tem para com um autor muito mais inapreensível, a saber, o significante (DIDIER-WEILL, 1994, p.131)

Didier-Weill aprofunda essa discussão em seu texto *Pour un lieu d'insistance* (1997). Nele, o psicanalista refere que é através da audiência – ou seja, daquele que recebe a palavra – que se autentifica o enunciador. A estrutura apresentada aqui é a mesma do chiste: no momento exato em que alguém recebe uma palavra espirituosa e ri, o enunciador se transforma, tornando-se um produtor de riso. É essa transformação que constatamos em nosso dispositivo.

Segundo Didier-Weill (1997), a função de receptor da palavra – função do passador – introduz o paradoxo de que, enquanto espectador, o passador está dividido. Dividido pelo fato de que a escuta da divisão daquele que fala não implica que a divisão causada pelo que ele escutou venha a se tornar uma divisão pela qual tem que fazer escutar. Logo, não se exige do passador a posição de sustentar sua divisão por um bem dizer, tal como é a posição do passante. Espera-se que ele, o passador, seja, antes de mais nada, um ouvinte.

Nesse sentido, é possível dizer que o espectador pode ser pensado como uma figura que encarna a função de passador. Em nosso caso, o espectador é toda a audiência envolvida no processo da oficina. Os próprios participantes da oficina, as pessoas que circulam pela instituição, até mesmo o próprio mediador funcionam como esse semelhante que autentica a voz pulsante daqueles que ali cantam, transformando-os em verdadeiros produtores de prazer. Sendo assim, podemos dizer que há algo da experiência estética vivenciada em nossa oficina que se relaciona com o paradigma do chiste, no qual é decisivo o papel exercido pela forma.

Ines Loureiro (2005) lembra que os chistes mostrariam não apenas que é impossível distinguir forma e conteúdo, mas que também, no limite, *a forma determina o conteúdo*. Se

vimos anteriormente que a forma do conteúdo e a forma da expressão compõem globalmente a forma semiótica, aquela cujo estatuto teórico e metodológico é o mesmo do regime estrutural do significante lacaniano, constatamos que a relação de usufruto do prazer estético em nossa oficina não está apenas no modo como tal experiência é interpretada, mas também no modo como a oficina de canções de si cria "formas" produtoras de prazer.

Em italiano, aquele que produz prazer é chamado *dilletante*, que também é o adjetivo designado em nossa língua para aquele que cultiva a arte apenas por prazer. Do latim ***delectāre*** (atrair, afagar, deleitar, encantar, recrear), a palavra diletante recupera o mesmo tipo de relação especial entre o sujeito e a arte designado pelo termo "amador". Carlo Maria Giulini (2012) nos lembra que amador é "aquele que ama" e que, dentre os elementos cruciais que compõem a experiência musical, "fazer bater o coração" é o mais importante. Assim, ao criarmos condições para uma experiência "amadora", ou seja, uma experiência que coloca algo do amor em cena, apostamos na possibilidade e no risco de *faire battre les coeurs* daqueles que cantam e daqueles que escutam.

E em tempos sombrios, "fazer bater os corações" nos parece uma preciosa contribuição:

> (Faixa 12 do CD anexo)
> Voos, mares e canções / Eles não sabem o que eu sou / É preciso estar nas ruas pra ver / Que o trem dos apátridas chegou / Quando o cigano quer mel / a cigana vai ao vilarejo ler a sorte. / O céu escurece, a chuva chegando / e onde está a cigana que não vem?
> **Sem lugar / Não é / Está.**
> Vos me estás mirando / y yo voy a caer / Nous sommes tous des enfants / Avec des douleurs à traduire / De preferência até logo / Há boa viagem também / Mas quando a bomba sube no telhado / Valha-me ser, mais ninguém.
> **Sem lugar / Não é / Está.**
> Um carro passeia com três homens / eles tentam me pegar / querem me jogar dentro carro / Para onde ia me levar?[274]

[274] Canção criada a partir de uma das oficinas.

Referências Bibliográficas

AB'SÁBER, T. A. M. *A música do tempo infinito*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ADELUNG, J. C. (1774–1786/1793–1801). *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten [...]*. Zweyte vermehrte und verbesserte Ausgabe. Elektronische Volltext- und Faks.-Ed. nach der Ausg. letzter Hand, Leipzig 1793–1801. Berlin: Direktmedia, 2001.

ADORNO, T. W. (1938). O fetichismo na música e a regressão da audição. Tradução de Luiz João Baraúna. In *Adorno* (Coleção Os Pensadores, pp. 79-105). São Paulo: Nova Cultural, 1998.

AGAMBEN, G. *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

AGIER, M. *Gérer les indésirables: Des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire*. Paris: Flammarion, 2008.

AGIER, M. *Les migrants et nous* : comprendre Babel. Paris: Editions CNRS, 2016.

AGOSTINHO. Santo Agostinho. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos, S.J. Ambrósio de Pina, S.J. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ALEXIOU, M. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. New York: Rowman & Littlefield, 2002.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. DSM-5 – Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais. Porto Alegre: Artmed, 2014.

ANZIEU, D. *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

APEL, K-O. (1977) La sémiotique transcendantale et les paradigmes de la Prima Philosophia. *Revue de Métaphysique et de morale, 92e année*, n. 2. Paris: Armand Colin, p. 147- 63.

ARASSE, D. Annonciation/énonciation: remarques sur un énoncé pictural du Quattrocento. *Versus*. Quaderni di studi semiotici, no. 37, 1984, p. 5.

ARASSE, D. *L'Annonciation italienne*. Une histoire de perspective, Paris: Hazan, 1999.

ARENDT, H. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983.

ARISTÓTELES. *La poétique*: texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Tradução de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980.

_____. *Poética.* Edição bilíngue. Introdução, tradução e notas de Paulo Pinheiro. Rio de Janeiro: Editora 34, 2015.

ARRIVÉ, M. *Linguística e psicanálise. Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan e outros.* São Paulo, SP: Edusp., 1994.

_____. *Linguagem e psicanálise, lingüística e inconsciente – Freud, Saussure, Pichon, Lacan.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999.

_____. Lacan gramático. Tradução de Tereza C. Pinto e Marcos Lopes. *Ágora*, v. III, n. 2, p. 9-40, 2000.

ASKOFARÉ, S.. L'identification au sinthome. In: *Essaim*, vol. 18, no. 1, 2007, pp. 61-76.

ASSOUN, P-L. Freud et la médiation: logique et pratique du maillon manquant. In: VINOT, F.; VIVÈS, J.-M. *Les médiations thérapeutiques par l'art* – le Réel en jeu. Toulouse: érès, 2014.

ATHAYDE, M. F. Nomes Predicativos em Português e em Alemão: os nomes predicativos em construções com verbo-suporte preposicionados do português e do alemão. *Caderno* n. 15, Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos, Faculdade de Letras. Universidade de Coimbra, p. 304-530, 2005.

AULAGNIER, P. *La violence de l'interprétation*. Paris: PUF, 1975.

AUSTIN, J. Quando dizer é fazer. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre, Artes médicas, 1990.

AVILA, D. C. *A musicalidade comunicativa das canções: um estudo sobre a identidade sonora de crianças com autismo.* 2016. Tese (Doutorado em Psicologia da Aprendizagem, do Desenvolvimento e da Personalidade, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BACHELARD, G. (1957). *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BADIOU, A (2004) *Oito Teses Sobre o Universal. In:* https://estudosbadiouianos.files.wordpress.com/2012/12/badiou-oito-teses-sobre-o-universal.pdf

BARCELLOS, C. *Rota 66: a história da polícia que mata*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

BARROS, D. L. P. *Teoria do Discurso*: fundamentos semióticos. São Paulo: Humanitas, 2002.

BARTHES, R. (1953). *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. (1973). *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. The Grain of the Voice. In: *Image-Music-Text*. Reimpressão. Farrar, Straus and Giroux, 1978.

_____. *O óbvio e o obtuso.* Tradução Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984.

BASTIDE, R. (1971). El sueño, el trance y la locura. Traducción, José Castelló. Bs. Aires: Amorrortu, 2001.

BEIVIDAS, W. *Semiologia e Semiótica como Epistemologia Discursiva (Uma Terceira Via Do Conhecimento)*. Editora Humanitas, São Paulo, 2019 (no prelo)

_____. *Inconsciente et verbum*: *psicanálise, semiótica, ciência, estrutura*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

_____. *Inconsciente e Sentido: Ensaios de Interface Psicanálise, Linguística, Semiótica*. São Paulo: Annablume, 2009.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTA, S. L *Um estudo psicanalítico sobre o trauma de Freud a Lacan*, Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____. Localização da urgência subjetiva em psicanálise. *A Peste*. São Paulo, v. 7, nº 1, p. 95-105, 2015.

BISOL, L. Mattoso Camara Jr. e a Palavra Prosódica. *DELTA*, São Paulo, v. 20, p. 59-70, 2004.

BLANCHOT, M. (1969) *A conversa infinita*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BLASER, J. G. *Multiplicando a consciência*: a dissociação e suas consequências segundo Pierre Janet. Dissertação. (Mestrado em Psicologia). História e Filosofia da Psicologia. Universidade Federal de Juiz de Fora , 2015.

BLOCH, E. (1959). *O Princípio Esperança - v.I.* Tradução de Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EDUERJ / Contraponto, 2005.

BOUQUET, S. *Introduction à la lecture de Saussure*. Paris: Payot-Rivages, 1997.

BOURZEIS, A. (1971 [1635]). Discours sur le dessein de l'Académie et sur le différent genie des langues. In: James Dryhurst: *Les premières Activités de L'Académie française*: Le Discours sur le dessein de l'Académie et sur le différent génie des langues, de Bourzeys. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 81: 230–240.

BRANDÃO, J. L. O narrador-tirano: notas para uma poética da narrativa. *Gragoatá* (UFF), v. 28, p. 11-26, 2010.

BRUN A., CHOUVIER B., ROUSSILLON R. *Manuel des médiations thérapeutiques*, Paris, Dunod, 2913.

BRUN, A. *Médiations thérapeutiques et psychose infantile*, Dunod, 13-32, 2007.

_____. Introduction », *Le Carnet PSY*, vol. 141, no. 1, 2010, pp. 24-27.

BUTCHER, S. H. (1894). *Aristotle's*: theory of poetry and fine art. Text, traduction, notes. Nova York: Dover, 1951.

CAÏN J. et A., ROSOLATO G., SCHAEFFER P., ROUSSEAU-DUJARDIN, J. TRILLING J. *Psychanalyse et musique,* Confluents psychanalytiques. Paris, Les Belles Lettres, 1982.

CALDERONI, D. *O silêncio à luz.* Ensaios para uma ciência do singular. São Paulo: Via Lettera, 2006.

_____. *Viação*, álbum lançado em 1998.

CANDIDO, A. *Antonio Candido inaugura biblioteca do MST e fala da força da instrução.* Reportagem de Verena Glass. *Carta Maior* . Disponível em https://www. cartamaior.com.br/?/Editoria/Movimentos-Sociais/Antonio-Candido-inaugura-bibliote ca-do-MST-e-fala-da-forca-da-instrucao/2/11075. Acessado em agosto de 2019.

CAPPONI, M. *La parole comme geste*. La conception antique de la parole efficace et ses implications dans le théâtre tragique. Tese. (Doutorado em Letras). Universidade de Neuchâtel, 2008. Disponível em https://core.ac.uk/download/pdf/20643362.pdf Acessado em julho de 2019.

CARIGNATO, T. T. *Passagem para o desconhecido*: um estudo psicanalítico sobre as migrações entre Brasil e Japão. São Paulo: Via Lettera, 2002.

CARMO JÚNIOR, J. R. *Melodia & prosódia*: um modelo para a interface música/ palavra. 2007. Tese (Doutorado em Linguística e Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARNEIRO, A. M. P. *O possível e a esperança* – reflexões sobre a educação como necessidade humana e da esperança como seu fundamento a partir da leitura da obra de Ernst Bloch "O princípio da esperança". Dissertação (Mestrado em Filosofia da Educação) Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999.

CATÃO, I. Do som à música, da música à voz: Os passos da fundação do sujeito. In: L. M. Atem (org.), *Cuidados no início da vida*: clínica, instituição, pesquisa e metapsicologia. São Paulo: Casa do Psicólogo, pp. 155-165, 2008.

CERRUTI, M. *O jovem e o rap: ética e transmissão nas margens da cidade*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, SP, Brasil, 2017.

CESAROTTO, O. *Sedições*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CHAUI, M. *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CHERVET, B. L'après coup. La tentative d'inscrire ce qui tend à disparaître. *Revue Française de Psychanalyse*, 73 (5), 2009.

COELHO, M. L. G. *O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma posposta de análise semiótica*. Tese (Doutorado em Linguística). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 2007.

COSTA, C. M. Comunicação musical com esquizofrênicos. *Temas – teoria e prática do psiquiatra.* v. 27, n. 53, p.66-69. jan./dez. São Paulo, Hospital do Servidor Público Estadual "FMO", 1997.

COUPER-KUHLEN, E. *An introduction to English Prosody.* Tübingen: Niemeyer, 1986.

DAVOINE, F.; GAUDILLIÈRE, J. M. *Histoire et trauma* : *folie des guérres*. Paris: Editions Stock, 2006.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O que é a filosofia*? Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo*: *uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DE SÁ, P. C. F. Análise entonacional de enunciados assertivos, continuativos e interrogativos lidos em piadas: espanhol/LE e espanhol/LM. Dissertação. (Mestrado em Letras Neolatinas). Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

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

_____. *A Nota azul*: Freud, Lacan e a arte. Tradução de Cristina Lacerda e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997b

_____. *Lacan e a clínica psicanalítica*. Estabelecimento do texto e tradução de Luciano Elia. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1998.

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

_____. *Un mystère plus lointain que l'inconscient*. Paris: Aubier, 2010.

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

DIETRICH, P. *Semiótica do discurso musical. Uma discussão a partir das canções de Chico Buarque.* Tese (Doutorado em Linguística). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 2008.

DUARTE, A. S. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2012.

DUNKER, C. I. L. PAULON, C. P.; MILÁN-RAMOS, J. G. *Análise psicanalítica de discursos*: *perspectivas lacanianas.* São Paulo*:* Editora Estação das Letras, 2016.

DUNKER, C. I. L. Uso Clínico da Noção de Traço Unário. *Revista Acheronta*, 2002. Disponível em: http://www.acheronta.org/acheronta18/dunker.htm. Acesso em: 23 de julho de 2019.

_____. A função terapêutica do real: trauma, ato e fantasia. *Pulsional. Revista de psicanálise*, ano XIX, n. 186, junho/2006.

_____. *Estrutura e constituição da clínica psicanalítica*. *Uma arqueologia das práticas de cura, psicoterapia e tratamento.* São Paulo: Annablume, 2011.

_____. Transformações do sofrimento psíquico. *Café Filosófico CPFL* gravado em 19 de outubro de 2012 (https://www.institutocpfl.org.br/2014/07/28/transformacoes-do-sofrimento-psiquico-com-christian-dunker-versao-tv-cultura/).

_____. Construção e montagem da sessão em psicanálise. In Dunker & Rodrigues, *Montagem e Interpretação*. Coleção Cinema e Psicanálise Vol. 4. São Paulo: Nversos, 2015.

_____. *Por que Lacan?*. Coordenação Daniel Kupermann. - 1. ed. - São Paulo : Zagodoni, 2016.

_____. *Discurso e semblante*. Texto transcrito por Daniele Rosa Sanches, São Paulo: nVersos, 2017.

_____. *O Esquecimento da Ontologia e as Tendências Metafísicas do Lacanismo Contemporâneo,* 2017.

DUPONT, F. (2015). La tragédie attique, un concours musical de larmes » Florence Dupont (Université Paris-Diderot). In: http://www4.ac-nancy-metz.fr/langues-anciennes/Textes/Bulletin/JLA2015/FD_expose_Nancy.pdf. Acesso em 17 de agosto de 2019.

EIDELSZTEIN, A. Los conceptos de alienación y separación de Jacques Lacan. In Desde el

Jardín de Freud, *Revista de Psicoanálisis*, n.° 9, Bogotá. 2009.

_____. *La topología en la clínica psicoanalítica*. Buenos Aires: Letra Viva, 2012.

_____. El origen del sujeto en psicoanálisis: Del *Big Bang* del lenguaje y el discurso en la causación del sujeto. In El Rey está desnudo : *Revista para el psicoanálisis por venir* – Número 5 – 1° ed. – Buenos Aires – Letra Viva – Apertura. Sociedad Psicoanalítica. 2012.

ENDO, P. Pensamento como margem*,* lacuna *e* falta*:* memória*,* trauma*,* luto *e* esquecimento. *Revista USP,* São Paulo, n. 98, p. 41-50, 2013.

FARIA, M. R. Do significante da falta à falta de significante. A dimensão da causa no fundamento do desejo e do objeto na passagem do Seminário 8 ao Seminário 9. *Stylus*, n. 31, Rio de Janeiro, out. 2015.

FEDER, S; KARMEL, R. L; POLLOCK, G. H. (eds.). *Psychoanalytic Explorations in Music.* International Universities Press, Madison, 1990.

FENICHEL, O. (1945) *Teoria psicanalítica das neuroses*. Rio de Janeiro: Atheneu, 1981.

FERNANDES, F. R. *Ordem, focalização e preenchimento em português*: *sintaxe e prosódia.* Tese (Doutorado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

FERREIRA, S. S. Manhês: uma questão de estrutura. In: SALES, L. (Org.). *Pra que essa boca tão grande?* Salvador: Ágalma, 2005.

FIGUEIREDO, L. C. O paciente sem esperança e a recusa da utopia. In: *Psicanálise. Elementos para a clínica contemporânea*. São Paulo: Escuta, p. 157-89, 2003.

FINK, B. *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo.* Tradução de Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

FIORIN, J. L. A pessoa desdobrada. *Alfa Revista.* São Paulo, n. 39, p. 23-44, 1995.

_____. O sujeito na semiótica narrativa e discursiva. *Todas as Letras*. v. 9, n. 1. São Paulo, 2007, pp. 24-31.

_____. *As astúcias da enunciação*. São Paulo, Ática, 1996.

FLOCH, J.-M. *Sémiotique, marketing et communication.* Paris: PUF, 1990.

FONTANILLE, J. ; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, 2001.

FREUD, S. (1892). Carta a Josef Breuer. In: _____*Edição Sigmund Freud.* Tradução J. Salomão (Vol. 1). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. (1893). Algumas considerações para um estudo comparativo das paralisias motoras orgânicas e histéricas. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. I.. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1893-1895). Estudos sobre Histeria. In: *Edição Sigmund Freud.* Tradução J. Salomão. v. II. Rio de Janeiro: Imago, *Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de* 1996. p. 267-276.

_____. (1894). As Neuropsicose de Defesa Científica. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.* Tradução J. Salomão. v. III. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 53.

_____. (1895). Estudos sobre a histeria. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 2). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1900). A Interpretação dos Sonhos. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.* Tradução J. Salomão. v. IV e V. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1905). Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.* Tradução J. Salomão, v. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. (1909) Notas sobre um caso de neurose obsessiva. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro, vol. X. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1910 [1909]). Cinco Lições de Psicanálise. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.* Tradução J. Salomão. v. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 15-72.

_____. (1914). Recordar, repetir e elaborar. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 189-203.

_____. (1915). Reflexões para os tempos de guerra e morte. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago (*Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.* Vol. XIV), 1987.

_____. (1915). O Inconsciente. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.* Tradução J. Salomão, (Volume 14). Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 163-222.

_____. (1916). Sobre a transitoriedade. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.* Tradução J. Salomão (Vol. 14). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1917[1915]). Luto e Melancolia. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.* Tradução J. Salomão. v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 243-264.

_____. (1917). Uma dificuldade no caminho da psicanálise. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago (*Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*, vol. XVII), 1987.

_____. (1919). O estranho. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 17). Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. (1919 a). Introdução à psicanálise e às neuroses de guerra. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980, vol.17, p. 259-263.

_____. (1920). Além do Princípio de Prazer. In: _____. *Obras Psicológicas de Sigmund Freud.* Trad. Luiz Alberto Hanns. São Paulo: Imago, 2006. v. II. p. 123-199.

_____. (1920). Além do princípio de prazer. In. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.* Tradução J. Salomão vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1923). O Ego e o Id. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.* Tradução J. Salomão. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 13-79.

_____. (1924). A perda da realidade na neurose e na psicose. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.* Tradução J. Salomão, vol. 23. Rio de Janeiro: Imago.

_____. (1925). *A Negação.* 1o Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. (1926). A questão da análise leiga. In: *Obras Completas Psicológicas de Sigmund Freud*. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1987c. Edição *Standard* Brasileira, v. XX. p. 209-293.

_____. (1926[1925]). Inibições, Sintomas e Ansiedade. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud,* Tradução J. Salomão v. 20. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 93-201.

_____. (1927). Fetichismo. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago (*Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXI*), 1996.

_____. (1930 [1929]). O mal-estar na civilização. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago (*Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. XXI), 1987.

_____. (1936). Letter to M. Bonaparte, 06.12.36. In *Letters of Sigmund Freud*, 1873–1939.

_____. (1937). Construções em análise. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 23, p. 289-304).

_____. (1939 [1934-38]). Moisés e o monoteísmo. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago (*Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.* vol. XXIII), 1987.

_____. (1950 [1892-99]) Carta a Josef Breuer (29 de junho de 1992). Extratos dos documentos dirigidos a Fliess. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.* Tradução J. Salomão. v. I. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 281-287.

_____. (1950[1895]). Projeto para uma psicologia científica. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 385-529.

FRIEDMAN, S. *A construção do personagem bom falante*. São Paulo: Summus Editorial, 1994.

_____. *Gagueira*: origem e tratamento. São Paulo: Plexus, 2004.

GARCIA-ROZA, L. A. *Introdução à metapsicologia freudiana*: artigos de metapsicologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, v. 3, 2000.

_____. *Freud e o inconsciente*. 24.ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

GARVIE A. F. *Aeschylus*. Choephori, Oxford, 1986.

_____. *Sophocles Ajax*. Waminster, England, Aris & Phillips, 1998.

GEBRIM, A. C. C. *L'insistance de l'étranger : la double apaartenance des lauréats du Prix de l'Intégration en France.* Dissertação (Mestrado). Université Paris Diderot – Paris 7, Paris, 2012.

_____. *Psicanálise no front*: *a posição do analista e as marcas do trauma na clínica com migrantes.* Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Instituto de Psicologia e Institut National de Langues et Civilisations Orientales. São Paulo, 2018.

GIULINI, C. M. Préface. In: CASTARÈDE, M-F. *Chantons en choeur : essai sur la fraternité des choeurs.* Paris: Belles Letres, 2012.

GOLDENBERG. R. *Desler Lacan.* São Paulo: Instituto Langage, 2018.

GOLDGRUB, F.W. *A máquina do fantasma*: *aquisição de linguagem & constituição do sujeito.* São Paulo: Samizdat, 2008.

_____. Significado significação sentido. *Psi. Rev.* V. 20, n. 1, p. 79-91, 2011.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica.* Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GRAF, M. *From Beethoven to Shostakovitch: The Psychology of the Composing Process.* Philosophical Library, New York, 1947.

GREIMAS, A.-J. (1973). *Sobre o sentido II*: *ensaios semióticos*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nakin: Edusp, 2014.

_____. *Maupassant, la sémiotique du texte*: *exercices pratiques*. Paris: Seuil*,* 1976.

GREIMAS,A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu D. Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

GUASTINI, D. Représentation ou répétition ? À propos de la traduction du mot mimèsis dans la Poétique. *Litérature,* n. 182, p. 40-52, Armand Colin, 2016.

GURFINKEL, D. Teatro de transferência e clínica do agir. In: FUKS, B.; FERRAZ, F. C. *O sintoma e suas faces.* São Paulo: Escuta/Fapesp/Sedes Sapientiae, 2006.

HANNS, L. *Dicionário Comentado do Alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HASSOUN, J. *Los contrabandistas de la memoria.* Buenos Aires: Ediciones de la Flor S. R. L., 1996.

HEIDEGGER, M. *Introdução à metafísica.* Apresentação e tradução de E. C. Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

HISGAIL, F. *A ciência dos sonhos*: um século de interpretação freudiana. São Paulo: Unimarco, 2000.

_____. Semiótica da Perversão. In: Samira Chalhub (Org). *Psicanálise e o contemporâneo*. São Paulo: Hacker, 1996.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto). São Paulo: Perspectiva, 1975.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA-IPEA. *Atlas da violência:* Brasil registra mais de 65 mil homicídios em 2017. Disponível em http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=34786&catid=9&Itemid=8 Acessado em 14 de agosto de 2019.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JANET, P. L. *Automatisme psychologique*: essai de psychologie expérimentale sur lês forme inferieures de l'atctivié humaine. Paris: Félix Alcan, 1889.

JANET, P. Les actes inconscients et la mémoire pendant le somnambulisme. *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger*, 25, 238-279, 1888.

JANET, P. L'anesthésie systématisée et la dissociation des phénomènes psychologiques. *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger*, 23, 449-472, 1887.

JEANMAIRE, H. *Dionysos, Histoire du Culte de Bacchus*. Paris: Payot, 1970.

JERUSALINSKY, J. *Enquanto o futuro não vem. A psicanálise na clínica interdisciplinar com bebês*. Salvador: Ágalma, 2002.

KAUFMANN, P. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise* – O legado de Freud e Lacan. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KEHL, M. R. *A fratria órfã – O esforço civilizatório do RAP na periferia de São Paulo in Função Fraterna*. Org. Maria Rita Kehl. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. Radicais, raciais, racionais: A grande fratria do *rap* na periferia de São Paulo. *Revista São Paulo em Perspectiva, 3*(13), 95-106, 2001.

_____. *O Tempo e o cão*. A atualidade das depressões. São Paulo. Boitempo, 2009.

KIBUUKA, G. F. D. A *ópsis* na poesia dramática segundo a *Poética* de Aristóteles. *Anais.* Filosofia Clássica, v. 2, nº 3, p. 60-72, 2008.

KLEIN, M. (1929). Situações de ansiedade infantil refletidas em uma obra de arte e no impulso criativo. In: M. Klein. *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945)*. Tradução de A. Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 19xx.

KNOBLOCH, F. *O tempo do traumático*. São Paulo*:* Educ Fapesp, 1998.

_____. Impasses no atendimento e assistência do migrante e refugiados na saúde e saúde mental. *Psicologia USP*, vol. 26, n. 2, mayo-agosto, pp. 169-174, 2015.

KOHUT, H. (1957). Observations on the Psychological Functions of Music. In: *The search for the Self – Selected Writings of H. Kohut (1950-1978)*. New York: International Universities Press, 1978.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. [Sèméiôtikè: recherches pour une sémanalyse. Seuil, 1969].

LACAN, J. (1949). O estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos.* Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 97-103.

_____. (1953). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1955). A coisa freudiana: ou o retorno à psicanálise de Freud. In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1955). Variantes do tratamento-padrão. In: *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1953-1954). *O seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

_____. (1956) Seminário sobre 'A carta roubada'. In: *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 13-66.

_____. (1955-1956). *O seminário, livro 3: As psicoses*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. (1956-1957). *O seminário, livro 4: A relação de objeto*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. (1957). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: In: *Escritos.* Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1957-1958). *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. (1958). A direção da cura e os princípios de seu poder. In: *Escritos.* Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1958). Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., pp.749-775. Tradução: Vera Ribeiro, 1998.

_____. (1958-1959). *O seminário, livro 6: O desejo e sua interpretação.* Tradução de Cláudia Berliner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2016.

_____. (1959-1960). *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. (1960). Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: "Psicanálise e estrutura da personalidade". In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1960). Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: *Escritos.* Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1961-1962) *O Seminário, Livro 9: A identificação*. Recife, Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.

_____. (1961-1962). *Le séminaire, livre 9: L'identification*. Versão STAFERLA. In: http://staferla.free.fr/S9/S9%20L'IDENTIFICATION.pdf. Acesso em 09 de agosto de 2019.

_____. (1962-1963). *Le séminaire, livre 10: L'Angoisse.* Versão STAFERLA. In: http:// staferla.free.fr/S10/S10%20L'ANGOISSE.pdf. Acesso em 09 de agosto de 2019.

_____. (1962-1963). *O Seminário, livro 10: A Angústia.* Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. (1964). Posição do inconsciente. In: *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 843-864.

_____. (1964). *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. (1964-1965). *Le Séminaire. Livre 12: Problèmes cruciaux de la psychanalyse*. Versão STAFERLA. In: http://staferla.free.fr/S12/S12%20PROBLEMES.pdf. Acesso em 09 de agosto de 2019.

_____. (1965-66). A ciência e a verdade. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998.

_____. (1966). *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1965-1966). *Le Séminaire, Livre* 13*: L'objet de la psychanalyse*. Versão STAFERLA. In. http://staferla.free.fr/S13/S13%20L'OBJET.pdf. Acesso em 09 de agosto de 2019.

_____. (1967). *Meu ensino.* Rio de Janeiro. Zahar, 2006.

_____. (1968-1969). *O Seminário, livro 16: De um Outro ao outro.* Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. (1969-1970). *O Seminário, livro 17: O avesso da psicanálise.* Tradução de Ari Roitman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. (1970). Radiofonia. In: LACAN, J. *Outros Escritos.* Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 400-447.

_____. (1971). Lituraterra. In *Outros Escritos* (pp. 15-28). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

_____. (1972). *Du discours psychanalytique. Conférence à l'université de Milan. Disponíve*l in http://pagesperso-orange.fr/espace.freud/topos/psycha/psysem/italie.htm Acessado em 25de julho de 2019.

_____. (1972-1973). *Le séminaire, livre 20: Encore.* Versão STAFERLA. In: http:// staferla.free.fr/S20/S20%20ENCORE.pdf. Acesso em 09 de agosto de 2019.

_____. (1972-1973). *O Seminário, livro 20: Mais ainda.* Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. (1973). O aturdito In: LACAN, J. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p.448-497.

_____. (1973) "*L'Étourdit*", *Scilicet*, 4, p. 5-52, 1973. Paris: Seuil.

_____. (1973-1974). *Le Séminaire. Livre 21*: *Les non-dupes errent.* Versão STAFERLA. In : http://staferla.free.fr/S21/S21%20NON-DUPES....pdf. Acesso em 09 de agosto de 2019.

_____. (1974). *A terceira*. Conferência inédita.

_____. (1974). *A terceira*. Conferência inédita. Versão STAFERLA. In: http://staferla. free.fr/Lacan/La_Troisieme.pdf. Acesso em 09 de agosto de 2019.

_____. (1974-1975). *Le Séminaire. Livre 22: RSI.* Versão STAFERLA. In: http://staferla.free.fr/S22/S22%20R.S.I..pdf. Acesso em 09 de agosto de 2019.

_____. 1975-1976). *O Seminário, livro 23: O Sinthoma.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LACOUE-LABARTHE, P. De l'éthique : à propos d'Antigone. In: *Lacan avec les philosophes.* Paris: Albin Michel, 1991.

_____. *A imitação dos modernos – ensaios sobre arte e filosofia.* Tradução de João Camillo Penna... [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. *Vocabulário de Psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LAROSSA, J. *Linguagem e educação depois de Babel.* Tradução de Cynthia Farina. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LAZNIK, M.-C. A voz da sereia: o autismo e os impasses na constituição do sujeito. Tradução de Cláudia F. Rohenkol ... et al. Salvador, BA: Ágalma, 2004.

LAZNIK, M.-C.; Parlato-Oliveira, E. Interações sonoras entre bebês que se tornaram autistas e seus pais. In: L. M. F. Bernardino (Org.). *O que a Psicanálise pode ensinar sobre a criança, sujeito em constituição*. São Paulo: Escuta, 2006.

LE GAUFEY, G. Représentation freudienne e signifiant lacanien. *Littoral*, n. 14, nov. 14 pages, 1984. (ECI).

LECOURT, E. *Freud et le sonore, le tic-tac du désir*, Paris, L'Harmattan, 2005.

LEDERMAN, G. Escuta musical – escuta analítica: algumas reflexões. *Psicanálise em Revista.* Recife, v. 4, n. 1, p. 177-122, 2006.

LEMELIN, J.-M. Sémiotique et Psychanalyse: Psychanalyse ou Sémiotique. In: http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/semiopsy.htm.htm, 2001. Acesso em 10 de agosto de 2019.

LEMOS, C. L. *Condições semióticas da repetição*. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, e Faculté de Philosophie et Lettres, Université de Liège, 2015.

LÉVI-STRAUSS, C. (1949) A Eficácia Simbólica. In *Antropologia Estrutural*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. (1978) *Mito e significado.* Tradução de António Marques Bessa. Lisboa-Portugal: Edições 70, 1989.

LIMA, P. C. Música, um paraíso familiar e inacessível: uma serenata em 8 movi-mentos. *Revista Percurso*. Cidade, v.15, n.2, 1995.

LIMA, T. M. T. *Música e invocação: uma oficina terapêutica com crianças com transtornos de desenvolvimento*. 2012. Dissertação (Mestrado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LISPECTOR, C. *Água Viva* [1972]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LOPES-DAMASIO, L. R. "ASSIM OU ASSADO?": análise a partir da fonologia prosódica e entoacional. *Revista Prolíngua*, v. 2, n. 2, p. 66-77, 2009.

LORAUX, N. *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*. Paris: Gallimard, 1999.

LORD, A. *The Singer of the Tales.* Cambridge: Harvard UP,1960.

LOUREIRO, I. Sobre as várias noções de estética em Freud. *Pulsional*: Revista de Psicanálise. São Paulo, XVI (175): 23-32, 2003.

_____. Notas sobre a fruição estética a partir de sua experiência-limite: a Síndrome de Stendhal. *Psyche* v. 9 n.16 São Paulo, 2005.

MACALPINE, I., & HUNTER, R. Rossini: Piano Pieces For the Primal Scene. *American Imago, 9*(3/4), 213-219, 1952.

MARIGUELA, M. A. *Lacan, o passador de Politzer* – surrealismo e psicanálise. São Paulo: Jacintha Editores, 2007.

MARTINS, A. S. *Por que a guerra? Política e subjetividade de jovens envolvidos na guerra do tráfico de drogas: um ensaio sem resposta.* Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2014.

MATEUS, M. H. ; BRITO, A. M. ; DUARTE, I. *et al*. *Gramática da língua portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2004.

MAURANO, D. A perspectiva "musicante" da voz na psicanálise ou notas sobre o ditirambo psicanalítico. In M. M. Dias (Org.). *A voz na experiência psicanalítica*: III Jornada Seminário Fundamentos da clínica do psicanalista pelas psicoses (pp. 87-106). São Paulo: Zagodoni, 2015.

MAZZUCA, M. *Una voz que se hace letra. Una lectura psicoanalítica de la biografía de Charly García*. Buenos Aires: Editora Letra Viva, 2009.

MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

MEZAN, R. *A vingança da Esfinge*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MICHEL, A. *Psychanalyse de la musique.* Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

MIJOLLA, A. Á *la musique*. Paris: Les Belles Lettres, 1993.

MILLER, J. *Logique de la Passe* (Curso inédito). Paris. 1994.

_____. *Biologie lacanienne et événement de corps*. *La Cause Freudienne*, (44), 7-59, 2000.

_____. Les réponses du réel. In: *Aspects du malaise dans la civilisation*. Paris: Navarin, 1987.

MILLOT, C. *La vocation de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 1991.

_____. *Gide Genet Mishima. Intelligence de la perversion*, Paris, Gallimard, 1998.

MILNER, M. (1955). Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole. *Revue française de psychanalyse*, 1979.

_____. Linguística e Psicanálise. *Rev. Estud. Lacan.*, Belo Horizonte, v.3, n. 4, 2010.

MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo. Investigações sobre a composição, realização, e recepção de ficções audiovisuais*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

_____. Metro e representação: geração de arquivos sonoros e midi a partir de textos da tragédia grega. *Anais.* 7 SIMCAM. Simpósio Internacional de Cognição de Artes Musicais. Brasília, p. 254-266, 2011.

_____. Ouvir e dançar ritmos: experimentos com metros da tragédia grega. *Classica* 25. 1-2, p. 133-148, 2012.

MUCCI, F. *Banalogias*: *uma leitura de Roland Barthes*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2008.

NAÇÕES UNIDAS BRASIL. *ACNUR*: número de pessoas deslocadas chega a 68,5 milhões em 2017. Disponível em https://nacoesunidas.org/acnur-numero-de-pessoas-deslocadas-chega-a-685-milhoes-em-2017/ Acessado em 14 de agosto de 2019.

_____. (1951). *ACNUR*: *Convenção de 1951 relativa ao Estatuto dos Refugiados* (http://www.acnur.org/t3/fileadmin/Documentos/portugues/BDL/Convencao_relativa_ao_Estatuto_dos_Refugiados.pdf.). Acessado em 14 de agosto de 2019.

NAGY, G. *Greek mythology and poetics*. New York: Cornell UP, 1990.

NAVARRO TOMÁS, T. (1946): *Estudios de fonología española.* Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1966.

NEMES, L. *O filho de Saul*. Filme lançado em 04 de fevereiro de 2015.

NESPOR, M.; VOGEL, I. *Prosodic Phonology.* Dordrecht: Foris, 1986.

NOGUEIRA, T. S. *Ensaio sobre um infinito*: Música e Psicanálise. São Paulo: Zagodoni, 2013.

_____. *Esgritos*: romance de formação. 2015. (25m56s). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=9GY7Sdwb03k Acesso em: 16 jul 2019.

_____. A arte da eloquência: Três notas confessionais sobre a música e Eu. In: LUIZ, L. *Loucos por música*. Editora Patuá, 2018.

_____. O trauma do nascimento na nave maria de tom zé. In: *Letras em revista*, [S.l.], v. 8, n. 2, jul. 2018.

NOGUEIRA, T. S.; ROSA, M. D. Intimidade e alteridade: a experiência do refúgio e a clínica psicanalítica. *Calibán* - Revista Latino-americana de psicanálise, v. 15, p. 186-198, 2017.

NUSSBAUM, M. *A fragilidade da bondade*: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega. Tradução de Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

OGDEN, C.K. & I.A. RICHARDS .1936. *The Meaning of Meaning.* Londres: Kegan Paul, Trench, Trubner.

OLIVEIRA, C. Lacan e o campo do trágico ou os significantes gregos de Medéia. *Viso*: Cadernos de estética aplicada, v. I, n. 2, pp. 58-70, 2007.

ORRADO, I.; PILAS, V.; VIVÈS, J.-M. De l'impossible cession de l'objet voix au possible investissement dúne voix: la passe résonante de l'autiste. *Rev. latinoam. psicopatol. fundam*. vol.20 no.3 São Paulo July/Sept. 2017.

PALLAMIN, V. Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière. *RISCO, Rev. Pesq. Arq. Urb.* USP, v. 12, n.2, 2010.

PANKOW, G. (1969). *L'homme et sa psychose*, Paris, Aubier-Montaigne, rééd. 1973, 1983.

_____. *L'être-là du schizophrène*, Paris, Aubier-Montaigne, 1981.

PARKER, I. Marxismo, Psicanálise e o Estado: Lições da Eslovênia. *Revista A peste*, v. 1, n. 2, p. 295-313, São Paulo, jul./dez, 2009.

PARRY, M. *The Making of Homeric Verse*. Oxford: Claredon Press, 1971.

PAZ, O. O *Arco e a Lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PESTRE, E.; BENSLAMA, F. Tradution et traumatisme. *Recherches en psychanalyse*, n. 11, jan, 2011.

PLATÃO. *A República*; Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

POE, Edgar Allan. A carta roubada. In: *Histórias extraordinárias*. Tradução, seleção e apresentação de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, p. 48-68, 2008.

POMMIER, G. *Louis du Néant: La mélancolie d'Althusser*. Paris: Aubier, 1998.

PORGE, E. *Voix de l'écho,* Toulouse, Érès, 2012.

PRINZHORN, H. (1922). *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*, Paris: Gallimard, 1984.

PUJÓ, M. Trauma e desamparo. *Revista Psicoanálisis y el hospital*: Clínica do Desamparo. Buenos Aires, vol. 17, 2000.

QUINET, A. *As 4+1 condições da análise.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2005.

RANK, O. (1932). *Don Juan et Le Double: Essais psychanalitiques*. Édition électronique realizada por Pierre Tremblay na biblioteca virtual "Les Classiques des sciences sociales" a partir de Petite Bibliothèque Payot, Paris, 189 p; Collection Science de l'Homme, dirigée par le Dr. G. Mendel. 1973.

RAVANELLO, T. *Elementos para uma abordagem discursiva do afeto: Estudo de interface entre psicanálise e semiótica tensiva.* Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Teoria Psicanalítica, 2009.

RAVANELLO, T.; DUNKER, C. I. L.; BEIVIDAS, W. Para uma concepção discursiva dos afetos: Lacan e a semiótica tensiva. *Psicologia: Ciência e Profissão*, v. 38, n.1, p. 172-185, 2018.

REGO, C. M. *Traço, letra e escrita na/da psicanálise.* Tese. (Doutorado em Psicologia Clínica). Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro, 2005.

REIK, T. (1924). *Le rituel, psychanalyse des rites religieux.* Paris: Denoël, 1974.

_____. (1951). *The haunting melody, psychoanalytic experiences in life and music*, *Écrits sur la musique*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

REIS, M. L. O. *Da experiência de perda à perda de experiência*: um estudo sobre a *Erfahrung* na teoria psicanalítica, na filosofia e na clínica. 2015. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Instituto de Psicologia. São Paulo.

RIBEIRO, A. M. O lugar de encontro possível na contemporaneidade: o ambiente eletrônico. *Percurso.* São Paulo, p. 1-1, 2007.

RILKE, R. M. *As Elegias de Duíno*. Tradução de Paulo Plínio Abreu e Peter Paul Hilbert. Belém: Edufpa, 2008.

ROMILLY, J. (1970). *A tragédia grega.* Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: UnB, 1998.

RONA, P. M. *A topologia na psicanálise de Jacques Lacan*: *o significante, o conjunto e o número.* Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Instituto de Psicologia. Universidade de São Paulo. USP, 2010.

ROSA, M. D.; CARIGNATO, T. T.; BERTA, S. L. Ética e Política: a psicanálise diante da realidade, dos ideais e das violências contemporâneas. *Ágora* (PPGTP/UFRJ), vol. 9, p. 35-48, 2006.

ROSA, M. D.; BERTA, S.L.; CARIGNATO, T. T.; ALENCAR, S. A condição errante do desejo: os imigrantes, migrantes, refugiados e a prática psicanalítica clínico-política. *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*. São Paulo, v. 12, n. 3, p. 497-511, 2009.

ROSA, M. D. Migrantes, imigrantes e refugiados: a clínica do traumático. *Revista de Cultura e Extensão*, v. 7, p. 67-76, 2012.

_____. *Psicanálise, política e cultura*: a clínica em face da dimensão sócio-política do sofrimento. São Paulo: Escuta/Fapesp, 2016.

ROSENFIELD, K. H. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

ROUSSILLON, R. Le medium malléable. In: *Paradoxes et situations limites de la psychanalyse*. Paris: PUF, 1991.

SABETH, D. Freud's theory of jokes and the linear-analytic approach to music: a few points in common. *International Review of Psychoanalysis*, v.6, p.231- 237, 1979.

SAFATLE, V. Posfácio: A política do real. In: ŽIŽEK, S. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Madras, 2003.

_____. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética.* São Paulo: Unesp. 2006

_____. Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage. In: RIVERA, T.; SAFATLE, V. (Orgs.). *Sobre Psicanálise e Arte*. São Paulo: Escuta, p. 163-197, 2006.

SAGLIO-YATZIMIRSKY, M-C. *La voix de ceux qui crient: Rencontre avec des demandeurs d'asile.* Paris *:* Éditions Albin Michel, 2018.

_____. Do relatório ao relato, da alienação ao sujeito: a experiência de uma prática clínica com refugiados em uma instituição de saúde. *Psicologia USP,* vol. 26, n. 2, p. 175-185, 2015.

SALUM, L. K. P. *Sobre o que se escreve de uma* psicanálise (Isto não é uma tese). Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). Instituto de Psicologia. USP, 2015.

SANTAELLA, L. *Comunicação e semiótica*. São Paulo: Hacker, 2004.

_____. *Corpo e comunicação*: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Thomson, 2002.

SAUSSURE, F. (1916) *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein). São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1969.

_____. (1916). *Écrits de linguistique générale* [par S. Bouquet et R. Engler]. Paris: Gallimard, 2002.

_____. (1916). *Curso de linguística geral.* Trad. A. Chelini, J.P.Paes e I. Blikstein.. Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHNEIDER, M. *Afeto e linguagem nos primeiros escritos de Freud.* Tradução de Monica Seincman. São Paulo: Escuta, 1994.

SCHWARZ, D. *Listening Subjects:* Music, Psychoanalysis, Culture. Durham: Duke University Press, 1997.

SERRA, J. P. *Pensar o trágico.* Categorias da tragédia grega. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2006.

SILVA, G. G. *Estrutura clínica fonoaudiológica: modelo de articulação sujeito e linguagem na determinação dos sintomas fonoaudiológicos.* 2015. Tese (Doutorado em Fonoaudiologia). Clínica Fonoaudiológica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SOLER, C. Trauma e Fantasia. In: *Stylus: revista de psicanálise*. Rio de Janeiro: da Associação Fóruns do Campo Lacaniano, n. 9, outubro, p. 45-59, 2004.

SPINELLI, M. O Daimónion de Sócrates. *Hypnos*. São Paulo, ano 11, nº 16, p. 32-61, 2006.

STERBA, E. & STERBA, R. *Beethoven and his nephew*: *a psychoanalytic study of their relationship*. New York: Pantheon, 1954.

TATIT, L. & LOPES, I. C. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. *A canção*: *eficácia e encanto.* São Paulo: Atual, 1986.

_____. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. *Musicando a Semiótica*: Ensaios. São Paulo: AnnaBlume, 1997.

_____. Da tensividade musical à tensividade entoativa. *Revista da Anpoll*, São Paulo, v. 6/7, p. 149-173, 1999.

_____. No calor da obra: Encontros com a Produção Cultural Contemporânea – Entrevista com Tatit. Entrevista realizada por Marcelo Sandmann. In: *Revista Letras*, Curitiba, n. 52. p. 215-239. Editora da UFP, jul./dez. 1999.

_____. *O cancionista:* composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. Cancionistas invisíveis. *Revista Cult*. N. 105, ano 9, p. 54-8, São Paulo, 2006.

_____. *Semiótica da canção*: *melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

_____. Quantificações subjetivas: crônicas e críticas. *Cadernos de Letras da UFF*: Linguagens em diálogo, nº 42, p. 35-50, 2011.

_____. A arte de compor canções. *Revista USP*, São Paulo, v. 111, p. 11-20, 2016. Disponível em www.revistas.usp.br/revusp/article/download/127594/124646/. Acesso em 10 de agosto de 2019.

VALLOZZA, M. *Algumas anedotas sobre Demóstenes*. Palestra. Universidade de Brasília, 2012.

VAPPEREAU, J.-M. *La logique du fantasme et sa topologie dans le diagramme d'Euler-Venn de quatre ronds*. In http://jeanmichel.vappereau.free.fr/textes/La%20 Logique%20du%20fantasme%20et%20sa%20topologie.pdf, 2014. Acesso em 10 de agosto de 2019.

_____. (1997) *Nudo: La teoria del nudo esbozada por J. Lacan.* Kliné, Buenos Aires, 2006.

VIANA, P. *Sândi Vocálico Externo: o processo e a variação na cidade de Florianópolis-SC.* Porto Alegre, 2009. Disponível em http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/ 10183/18353/000727132.pdf?sequence=1 Acessado em julho de 2019.

VICENTE, M. F. À *Flor Da Pele/À Flor Da Terra – O Sintoma Social MPB.* Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de doutora em Ciências Sociais junto ao do programa de pós-graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação da Professora Doutora Caterina Koltai, 2010.

_____. *Psicanálise e música*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2014.

VINOT, F. Pulsion et médiation: qu'est-ce qu'un dispositif? In: VINOT, F.; VIVÈS, J.-M. *Les médiations thérapeutiques par l'art* – le Réel en jeu. Toulouse: érès, 2014.

_____. *Peut-On Parler De Mediation Therapeutique Par Le… Desart ?* Texto apresentado no Seminário *Les voies de la création 3* promovido pelo LAPCOS (Laboratoire d'Anthropologie et de Psychologie Cliniques, Cognitives et Sociales) na Université Nice Sophia-Antipolis, 2017.

VINOT, F.; VIVÈS, J_M. *Les médiations thérapeutiques par l'art. Le Réel en jeu.* ERES, 2014

VIVÈS, J.-M. La voix, objet de la pulsion aurale. *Revue la lettre de l'enfance et de l'adolescence,* n. 52, 2003.

_____. Para introduzir a pulsão invocante. Tradução de Júnia M. Haddad. *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*. São Paulo, v. 12, n. 2, p. 329-341, 2009.

_____. La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse. *Recherches en psychanalyse*, n° 9, p. 22-35, 2010.

_____. *A voz na clínica psicanalítica*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012a.

_____. *La voix sur le divan: musique sacrée, opéra, techno*. Paris, Aubier, 2012b.

_____. La pulsion invocante sur la scènebeckettienne ou "Qu'est-ce que s'entendre? *Literatura E Sociedade*, *19*(18), 98-110, 2015.

_____. La voix de père en fils : une lecture reikienne des voix du Surmoi. (source : Vivès J.-M. « La voix de père en fils. Une lecture reikienne de l'articulation du Surmoi et de la culpabilité », *Topique*, n°139, Relire Theodor Reik. Paris, L'Esprit du Temps. p. 19-34.), 2017a.

_____. L'hétéro-auto-analyse, une pratique reikienne ou portrait de Theodor Reik en Gustav Malher », *Topique*, vol. 139, no. 2, pp. 45-62, 2017b.

_____. *La médiation par le théâtre: Freud et Dionysos sur la "scène" thérapeutique.* Les éditions Arkhê, 2019.

VOTRE, S.; RONCARATI, C. *Anthony Julius Naro e a linguística no Brasil*: uma homenagem acadêmica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

WINNICOTT, D. W. (1967). O brincar e a realidade. tradução de José Octávio de A. Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, p.153-162, 1975.

ZILBERBERG, C. *Essai sur les modalités tensives.* Amsterdam: John Benjamins, 1981.

_____. *L'essor du poème: tome 2*, Information rythmique. Paris: Phoriques, 1985.

_____. *Semiótica tensiva y formas de vida*. Puebla: Dirección General de Fomento Editorial, 1999.

_____. *Ensayos sobre semiótica tensiva*. Lima: Colección Biblioteca Universidad de Lima, 2000.

_____. Forme, fonction, affect. In R. Galassi, & M. De Michiel (Eds.), *Louis Hjelmslev a cent'anni dalla nascita* (pp. 79-100). Pádua: Imprimitur, 2001.

_____. Précis de grammaire tensive. *Tangence*, (70), 111-143, 2002.

_____. *Sémiotique et esthétique.* Limoges: Pulim,, pp.99-112. 2003.

_____. *Razão e Poética do sentido*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. *Elementos de semiótica tensiva.* Tradução de Ivã Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZENONI, A. (2009). « Traitement » de l'Autre. Dans: A. Zenoni, *L'autre pratique clinique: Psychanalyse et institution thérapeutique* (pp. 180-193). Toulouse, France: ERES.

ŽIŽEK, S. *Eles não sabem o que fazem: O sublime objeto da ideologia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. Why are Laibach and NSK not fascists?. *M'ars,* 3-4, 1993.

_____. *Vivendo no Fim dos Tempos*, São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. *Acontecimiento*. Madrid: Sextopiso. ISBN: 978-84-15601-55-5. Número de páginas: 181, 2014.