

A pulsão invocante e o abismo das origens: notas sobre a música e o silêncio

The invocatory drive and the abyss of the origins: notes on music and silence

Cristina Schwarz*

Simone Moschen**

Resumo: O artigo aborda a voz como um excedente real do Outro, considerando o traço unário como uma operação inaugural que funda um silêncio estruturante, definido como uma zona de silêncio ou um ponto surdo – uma zona inaudita que permite ao sujeito esquecer o timbre originário da voz do Outro. A abertura dessa zona inaudita inaugura o circuito da pulsão invocante, a partir da qual o sujeito, depois de esquecer o chamado do Outro, poderá chamar. A música surge como resposta singular que um sujeito pode formular diante do impossível do encontro com a voz em sua dimensão de *objeto a*. O retorno do circuito da invocação inclui o enlace a um terceiro, implicando o ponto onde se situa o abismo do silêncio do Outro enquanto enigma que desliza na cultura.

Palavras-chave: Silêncio, pulsão invocante, *objeto a*, música.

Abstract: *The paper approaches voice as a real exceeding surplus of the Other and the unary trait as an inaugural operation founding a structural silence, defined as a zone of silence or a deaf spot – as an unheard zone that allows the subject to forget the Other's original timbre. This unheard zone inaugurates the circuit of the invocatory drive's circuit, after forgetting the Other's call, will be able to address a call. Music arises as a singular answer attainable by the subject concerning the impossible encounter with voice as object a. The return of the invocatory circuit includes a linkage to a third party, thus implying the point where the abyss of the Other's silence is placed as an enigma that slides in the culture.*

Keywords: *Silence, invocatory drive, object a, music.*

* Psicóloga, mestre em Psicologia Social e Institucional/UFRGS, especialista em Atendimento Clínico com ênfase em Psicanálise/Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

** Psicanalista, profa. associada/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, profa. Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional/UFRGS, e em Educação/UFRGS.

“No início é o silêncio” – assim Theodor Reik (1926) intitulou um artigo no qual propunha que o analista fizesse uso de uma terceira orelha, aquela que se ocuparia de escutar não as palavras, mas o silêncio do analisante. Segundo ele, não seria certo atribuir unicamente às palavras a eficácia da psicanálise; “seria mais exato dizer que a psicanálise prova o poder das palavras e o poder do silêncio” (REIK, 1926, p. 19). Lacan (1964), apesar de não aprovar a ideia – já que orelhas a mais não eximem nenhum analista de se ensurdecer –, valoriza o mérito de Reik, ao alertar para a importância de escutar o que escapa ao registro da produção de sentido.

Reik dá ao silêncio um lugar inaugural. Tomar sua afirmação implica perguntar: se o silêncio está no início, como conceber-lhe uma gênese? Percorreremos esta pergunta, advertidos de que remontar a esta origem implica produzir uma ficção do impossível, por ser impossível remeter ao ponto de fundação do sujeito (LACAN, 1966-1967).

Considerar qualquer dimensão do inaugural, seguindo Lacan, implica um ponto de corte. Ao modo do corte que introduz a pura diferença, ele postulou o traço unário como uma marca primeira que estabelece uma ordem, ao produzir um limite ao que antes estaria como indiferenciado. O traço unário, por ser primeiro, carrega uma diferença radical em relação aos traços que a partir dele se repetirão. Cada repetição do traço diferirá do primeiro, pois o que está em jogo é o valor de cada um pela posição que ocupa em relação a todos os outros traços – e o primeiro traço é, portanto, ordenador por ser fundador de uma pura diferença (LACAN, 1961-1962).

Assim, na gênese está o corte com o mesmo, o que leva Lacan (1962-1963) a equivaler o verso bíblico “no princípio foi o verbo” a “no princípio foi o traço unário” – posto que a palavra só encontrará vias de operação se estiver sustentada por essa matriz de pura diferença, a dimensão simbólica. Antes de receber a palavra, o sujeito recebe esta marca primeira cuja função é ser um “tronco original, que concebemos como efeito – não memorável e sim comemorável – de uma inscrição primordial do simbólico no real, sem mediação do imaginário” (Didier-Weill, 1997, p. 239, tradução nossa).

Embora Lacan tenha posto aqueles elementos em equivalência, será apenas para separá-los depois. Há uma disparidade lógica entre traço unário e palavra, ausente na bíblia cristã (para a qual “no princípio foi o verbo”). Esta concebe um começo absoluto a partir do qual a nomeação divina de todas as coisas faria surgir “o mundo humano, dos pés à cabeça” (*ibid.*, p. 44, tradução nossa), o simbólico nomeando o real a um só tempo. Em oposição, os primeiros versículos do Gênesis – o mito da origem por excelência, livro inaugural do

Antigo Testamento – permitem posteriormente a Lacan reparar que a incidência do simbólico sobre o real não é única e sim dupla, a dois tempos – e, ainda assim, inacabada. O “Fiat lux” não é uma nomeação de saída; esta é antecedida por uma criação – o real surge do simbólico que, em um segundo tempo, dá-lhe um nome (LACAN, 1974-1975). Vamos a isso.

Na origem, o abismo

Gênesis começa dizendo: *No princípio Elohim criou o céu e a terra / Quando a terra não era mais que desordem, as trevas cobriam a face do abismo e o sopro de Elohim pairava sobre as águas / E Elohim disse: Que seja a luz. E houve luz*¹. Há primeiro um ato de criação, pelo qual uma enunciação – *que seja a luz* – faz o real vir a ser: fez-se a luz, descontinuando as trevas. Depois da criação, há um ato de nomeação pelo qual o real criado (a luz) será nomeado como dia: *E Elohim viu que a luz era boa; e Elohim separou entre a luz e a escuridão / E chamou a luz dia, e a escuridão chamou noite*.

Assim, a função de um primeiro ato criador que separa céu e terra não é nomear o todo; ele se produz sem o recurso à palavra (*No princípio Elohim criou o céu e a terra*). Deus não estava ali por sua palavra, e sim por seu sopro silencioso, que pairava sobre as superfícies das águas indiferenciadas. O efeito da criação que divide céu e terra, como aponta Didier-Weill (1997), é o real da desordem, o abismo. Para sair dele, um ato nomeia a luz como *dia* e a treva como *noite* – o recurso à palavra é constituinte de uma diferença que cobrará efeito de ordenamento – fundando o dia Um e toda a possibilidade de seriação a partir dele. Esse dia inaugural não será jamais resgatado, e justamente por isso é a partir dele que todas as séries posteriores de dias e noites poderão se organizar.

Se na nomeação temos o júbilo do nome, na criação que não se dá pela palavra temos um sopro silencioso. De sua incidência, temos desordem, trevas e abismo; três termos que designam o real e que, segundo a tradição judaica, significam “a persistência, no seio do mundo humano da palavra, de uma parte de silêncio, de imundo” (*ibid.*, p. 45, tradução nossa), que implica não só o

¹ Dada a variedade de versões e traduções do texto bíblico, optamos por citar os trechos do Gênesis traduzindo a citação feita por Didier-Weill (1997), a fim de mantermo-nos próximos à escolha dos termos utilizados pelo autor – já que acompanharemos alguns dos desenvolvimentos propostos por ele. A citação dos versículos não consta, em Didier-Weill, exposta de forma linear e contínua como o fizemos aqui, e sim distribuídas ao longo de seu texto entre as páginas 42 e 45.

inacabamento da criação, mas também que o real da desordem pode irromper e anular a ordem simbólica:

Se é o dizer de Deus que está na origem do criado, então é necessário reconhecer que este dizer não é um bem-dizer organizador de um mundo humano, mas sim que ele é também um mal-dizer, cujo efeito é deixar mostrar-se, monstruosamente, um mundo inumano (Didier-Weill, 1997, p. 45-46, tradução nossa).

Ou seja, da barra que divide o dizer resulta um mundo bendito de palavra, onde as coisas se ordenam, e um mundo maldito, de silêncio absoluto, onde ficará guardado o sopro originário da desordem. O poder desse dizer, ao separar dois mundos, é fazer prevalecer a benção da palavra, desde que sustentada sobre certo esquecimento do caráter assombroso daquele sopro que ficou precipitado no abismo. Seu papel será exilar o abismo, deixá-lo esquecido – embora não faça esquecer o ato do esquecimento. É ao preço de uma surdez ao sopro original que a palavra bendirá o mundo – uma surdez estruturante do humano.

O silêncio *ex nihilo*: o grito como paradigma pulsional

Da ficção sobre a criação do mundo humano, o ato criador fez um mundo dividido, no qual a palavra se sustenta como ordenadora enquanto o real da desordem fica circunscrito ao abismo, onde o que escapou à nomeação resta em silêncio.

Lacan havia feito alusão ao precipício da obra *O grito*, do pintor Edvard Munch. Curiosamente, queria falar sobre o silêncio e não encontrou nada mais apropriado para ilustrá-lo que esta imagem de um grito – um grito que não ouvimos, afirma, e que impõe um reinado do silêncio que ocupa todo o espaço da pintura. Para ele, o grito produz o silêncio ao anulá-lo: “o grito parece provocar o silêncio e, aí se abolindo, é sensível que ele o causa, ele o faz surgir” (LACAN, 1964-1965, p. 217). O específico da função do grito é abolir-se e fazer-se suporte de um espaço vazio onde o silêncio se instala: o grito é “atravessado pelo espaço do silêncio, sem que ele o habite; eles não estão ligados nem por estarem juntos nem por se sucederem; o grito faz o abismo onde o silêncio se aloja” (*loc. cit.*).

O grito instaurador do silêncio pode ser tomado nos moldes da formulação lacaniana sobre a criação *ex nihilo*. O oleiro cria o vaso com suas mãos e, ao fazê-lo, produz o vazio que está em causa no contorno das formas do vaso. Este vazio se apresenta “como um *nihil*, como nada” (LACAN, 1959-1960, p.

151), e por isso o trabalho do artesão, ao criar um objeto a partir do nada, introduz uma representação da existência do furo.

O furo se torna causa retroativa do vaso que o circunscreve. É nessa perspectiva que propomos entender o desenvolvimento laciano sobre o silêncio; o grito introduz o silêncio ao ser emitido e o suporta na medida em que este se torna pura ausência. Como se, ao se produzir um fim para o silêncio, circunscrevendo-lhe um limite, isso possibilitasse sua fundação. Portanto, estamos advertidos de que o “início” de que fala Reik não coincide com o *começo*; é mais ao modo de uma formulação mítica para o silêncio que podemos entendê-lo logicamente como primeiro. *A posteriori*, ele esteve no início.

Em *El malestar en la cultura* encontramos a experiência primordial do grito como primeira experiência de alteridade. O que se destaca aqui é a relação intrínseca dessa experiência com a instauração da possibilidade de acolher uma ausência. Diz Freud (1930, p. 67-68):

O bebê ainda não separa seu eu de um mundo exterior como fonte das sensações que fluem sobre ele. Aprende a fazê-lo pouco a pouco, com base em incitações diversas. Deve causar-lhe a mais intensa impressão o fato de que muitas das fontes de excitação que mais tarde discernirá como seus órgãos corporais podem lhe enviar sensações a todo momento, enquanto outras – e entre elas a mais desejada, o seio materno – lhe são temporariamente subtraídas, e ele só consegue recuperá-las gritando por socorro: este modo, contrapõem-se pela primeira vez um eu e um “objeto” como algo que se encontra “fora” e que só mediante uma ação particular é forçado a aparecer.

O esgotamento, a interrupção e a ação do grito que faz retornar a fonte de excitação dão lugar a um fora e a um objeto. A repetição das superposições entre o grito e o seio, “pouco a pouco” como diz Freud, é apontada por Le Poullichet (1996) como o que engendra um circuito de alternância entre a presença e a ausência que abre a lacuna onde se alojará o objeto – lacuna que fundamenta um “fora” e por isso mesmo confere a perspectiva de um “dentro”. O corpo da criança se modela “na precipitação de presenças sobre um fundo de ausências” (*ibid.*, p. 21), ao modo dessa experiência primordial do grito, de tal forma que o que se compõe não é um corpo unificado, ícone de um “dentro” oposto a um “fora”, “mas, antes, uma *constelação singular de compostos fora/dentro*, cujo princípio Freud já indicara através da sua apresentação do jogo do *fort-da*” (*loc. cit.*, grifo nosso). Estes compostos *fora/dentro* que marcam lugares do corpo, esta constelação de circuitos de presença e ausência, podem ser pensados como a montagem das pulsões parciais e seus objetos.

Freud (1905, 1915a) conferiu ao conceito da pulsão um estatuto de *entre*, ao situá-lo na fronteira entre o psíquico e o somático. É em *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915) que ele se dedica a dar uma formulação de peso ao conceito. Postulando a pulsão como o representante psíquico de estímulos endógenos, Freud situa quatro termos que balizam sua operatória. Definido como uma *força* constante, o trabalho pulsional tem sua *fonte* em determinadas zonas corporais que são sedes de excitação sexual – chamadas, por isso, zonas erógenas, tendo como *alvo* sua própria satisfação. Freud destacou de forma específica o papel de algumas dessas zonas, como a boca e o ânus. Mas a pulsão não conta com um *objeto* capaz de satisfazê-la completamente. O que caracteriza o erógeno é antes de tudo sua estrutura de borda, em torno da qual a pulsão faz seu circuito (FREUD, 1915b).

É notável a importância dada por Lacan (1962-1963) ao fato, já presente em Freud, de que a pulsão produza ligação e ao mesmo tempo fronteira ao redor desses lugares do corpo cuja característica em comum é um orifício que comporta um vazio. Aquilo que está ausente, o vazio circunscrito pela borda, designa a especificidade do que é apontado por Le Poulichet (1996) como *fora/dentro*: o que se escreve como “fora”, para ganhar existência no exterior do corpo, teve de ser vivido em algum momento como “dentro”. Por isso, é “de tempos em tempos”, no circuito ausência-presença que se repete entre o grito e o seio, que algo é separado do corpo e ganha existência enquanto perdido. Assim, o objeto da pulsão “já se apresenta a modo de um objeto não apenas parcial, e sim *seccionado*” (LACAN, *op. cit.*, p. 252, grifo nosso). É enquanto perdido, situado do lado do Outro, que o objeto confere eficácia à pulsão; a ação que trilhará um caminho de retorno (ação que encontra no grito sua função paradigmática) está fadada a contornar o objeto sem nunca com ele se satisfazer, mas é no próprio movimento de retorno e relançamento do circuito que a pulsão irá encontrar satisfação.

A este objeto perdido, que deixa em seu lugar um furo e com cuja perda a pulsão é testemunha de uma relação permanente, Lacan (*ibid.*) deu o nome de *objeto a*. Há duas espécies de objetos, diz – os que se inscrevem no âmbito da partilha com os outros e os que não se inscrevem. Esse objeto anterior à constituição do objeto comum das trocas simbólicas, que entra na roda da cultura, esse é o *objeto a* (SAFOUAN, 2006). Lacan retoma a gama de objetos destacados por Freud – oral, anal e fático – e os atualiza em seu ensino à luz desse conceito.

Podemos depreender que o que está no cerne desta operação de perda, de cujo efeito temos *a*, é a dialética da alienação e separação entre o sujeito e o

Outro. Na origem dessa dialética está o sujeito hipotético (no sentido de que poderá vir a ser sujeito) constituído no campo do Outro, enquanto é este o campo que o recebe no mundo da linguagem e que lhe empresta os significantes que determinam uma posição a ocupar. Se bem que esta posição o mantém alienado, suspenso em posição de passividade em relação ao sentido que lhe é outorgado pelo Outro, ela é necessária para sustentar o ser que, vindo ao mundo em desamparo, não poderia estabelecer por conta própria a entrada na cadeia significante. No entanto, há uma falha no discurso do Outro, que torna o sujeito irredutível a uma cobertura total do sentido. Nas entrelinhas do discurso do Outro, o sujeito topa com uma falta e apreende um enigma naquilo que não encaixa, nas falhas do discurso. Em lugar de uma mensagem unívoca que lhe outorga sentido, agora o sujeito encontra um enigma sobre o lugar que ocupa no Outro (LACAN, 1964). A aparição do *objeto a* aponta para a irredutibilidade desse assujeitamento. A perda de univocidade implica descompletar-se do sentido do Outro, mas deixa o sujeito sem garantias: não sei qual é meu lugar para o Outro; o que o Outro quer de mim? – pergunta que implica reconhecer que, porque lhe falta algo, o Outro deseja. A questão para o sujeito é que o Outro pode querer gozar do sujeito para completar-se, resolvendo-se assim com sua falta. Lacan (1961-1962) aborda o impasse do sujeito frente ao desejo do Outro forjando uma cena em que estaria diante de uma louva-a-deus fêmea de três metros de altura, ele próprio vestindo uma pele de louva-a-deus macho, porém sem saber o que veste. Como os olhos da louva-a-deus são facetados, ele não pode ver seu reflexo neles. Trata-se da apreensão do desejo do Outro no sentido de que o sujeito desconhece suas insígnias, desconhece o que é como objeto para o Outro, que talvez o queira gozar como objeto para completar-se. A este impasse, para não fazer-se ele próprio objeto de gozo do Outro, no sujeito incidirá uma divisão: ao desejo do Outro o sujeito responderá não com seu ser, mas com um objeto que cai como *a* para responder ao que ao Outro faltaria. Dessa divisão temos um desdobramento da falta do Outro: também o sujeito se constitui faltante. Ele estará permanentemente barrado da possibilidade de reaver o objeto a que abdicou, essa “porcaria” que extraviou ao campo do Outro como resposta ao enigma do desejo: o que o Outro quer de mim (LACAN, 1964, p. 266, tradução nossa)?

Localizando o *objeto a* no lugar de resto dessa dialética que engendra sujeito e Outro como faltantes, Lacan ressitua os objetos exonerando-os de uma teoria de estágios do desenvolvimento. Já não se trata, aqui, de uma tensão entre o psíquico e o somático, como apontara Freud, mas de uma incidência da linguagem sobre o corpo. Também se trata menos de uma passagem gradual

do objeto oral ao anal, e por fim ao fálico, tal como postulara Freud (1905) a respeito dos estágios da organização sexual infantil. Com Lacan, a pulsão e seus objetos se incluem na trama lógica de uma operação de perda do objeto que o sujeito supõe na causa do desejo do Outro. Isso lhe permite acrescentar o olhar e a voz ao catálogo freudiano dos objetos pulsionais, não como uma continuação à teoria dos estágios, e sim abordáveis pela incidência de cada objeto enquanto *a*, enquanto objeto que se perde na relação lógica que constitui sujeito e Outro como faltantes. À voz daremos agora atenção especial.

A voz de *Yahvé*

Lacan (1962-1963) lança mão do *shofar*² para dar materialidade à função do *objeto a* no nível da voz. O *shofar* é um instrumento utilizado nos rituais das festas judaicas, nas quais se escuta seu som três vezes repetido. Durante os rituais, aqueles que se emprestam à experiência de escutar o som deste instrumento encontrarão uma emoção incomum, uma afetação auricular misteriosa, à qual ninguém, ao se deixar ouvi-lo, escapa (*ibid.*).

As diversas situações em que o *shofar* é tocado nas festas anuais presentificam a necessidade de repetir e rememorar a aliança com Deus. Sob a luz das diversas ocasiões em que ele entra em função na renovação dessa aliança, fica manifesto que “este *shofar* é [...] certamente a voz de *Yahvé*, a do próprio Deus” (*ibid.*, p. 269, tradução nossa). Embora o *shofar* não articule os princípios e mandamentos da aliança com Deus, ele é dotado de uma função de apelo à sua rememoração, função que também intervém nos momentos intermediários às três emissões do *shofar*. Antes de cada emissão do som do *shofar*, medita-se sobre o pacto que o som do instrumento tem a função de fazer lembrar.

Aqui algo salta à vista: o fiel conhece os termos do pacto, medita sobre ele enquanto o *shofar* não soa. Ele não precisa que lhe lembrem a mensagem. Portanto, quem é convocado a recordar, se o fiel precisamente acabou de passar certo tempo de recolhimento meditando sobre o pacto? A quem é destinado este apelo do *shofar*? “Por acaso aquele em que neste caso se trata de despertar a lembrança, de fazer com que se lembre não é o próprio Deus?” (LACAN, 1962-1963, p. 271, tradução nossa). Precisamente.

Isso nos situa diante de certa forma do *objeto a* tomado em uma dimensão

² O *shofar* ou *chofar* pode ser definido como uma “buzina de chifre de carneiro (ou de qualquer animal, exceto a vaca) empregada pelos antigos hebreus em seus rituais e ainda usada nas sinagogas no término do Yom Kippur (dia do perdão), antes e durante o Rosh Hashaná (ano-novo), na proclamação do ano sabático, etc” (HOUAISS, 2009, verbete *chofar*).

invocante: por que o apelo a Deus não é expresso em palavras, e sim vocalizado em um instrumento sonoro? O que há em jogo na transformação de uma mensagem em um dizer musicalizado? Afinal, se a mensagem é conhecida, ela não dependeria a priori de uma vocalização para ser difundida – o que leva a pensar que neste apelo há algo irreduzível em relação ao que se traduziria sob forma verbal, irreduzível no sentido da comoção, da qual falava Lacan. Tratar-se-ia menos da mensagem que transmite o texto do pacto que da dimensão de apelo, de invocação?

O termo invocação deriva do termo *vox*, que no latim significa tanto vocalizar quanto chamar. Seu derivado *invocação* nos aproxima, justamente, do apelo aos deuses (JERUSALINSKY, 2004). O que há no apelo a *Yahvé* que sustenta que a invocação chegará ao seu endereço com mais confiança do que a palavra de sua mensagem? Ora, se o sujeito chama, é porque do lado do Outro, ao qual ele apela algum retorno, há silêncio. Há um vazio, uma falta de garantias. Lembrará o Outro do pacto que me mantém no mundo da palavra?

As vicissitudes da invocação

Vivès (2009) retoma o circuito da gramática pulsional proposto por Freud e ampliado por Lacan (1964) – que adicionou um terceiro termo ao par atividade-passividade: o do *fazer-se* – para propor à pulsão invocante a tríade gramatical que assim se vetoriza: ser chamado (pelo Outro), fazer-se chamar (pelo nome próprio) e chamar. O que é preciso para que o sujeito possa chamar?

Será preciso que o sujeito, tendo recebido a voz do Outro, possa esquecer-la para fazer uso de sua própria voz (*ibid.*). Para tratar dessa questão, vamos recorrer novamente à experiência do grito e situá-la em relação à emergência da alteridade. Os lugares do corpo, enquanto lugares pulsionais, na medida em que são o resultado de um movimento de alternância entre presença e ausência são produtos de uma abertura temporal: o trabalho de composição implica menos a formação de um ser autônomo que a emergência do estranho, implicando o tempo ao advento de uma alteridade.

Como lembra Vorcaro (1999), a relação parasitária estabelecida com o seio materno mantém o ser aquém da condição de acolhimento da alteridade, na medida em que o seio está não como parte do corpo do Outro, aqui encarnado pelo agente materno, e sim do seu próprio corpo. Um primeiro registro da alteridade é possibilitado pelo trabalho do Outro materno que, ao antecipar uma condição desejante ao pequeno ser a quem confere cuidados, impõe às suas manifestações orgânicas uma leitura que o aloja na linguagem.

Na medida em que antecipa no pequeno ser um sujeito e lê o fluxo vital que se manifesta no grito como demanda, o Outro impõe significação ao automatismo do ritmo vital.

Assim, o grito da necessidade, primeiramente inintencional (posto que é apenas a manifestação de tensões orgânicas), é convertido em grito de demanda, à qual o agente materno responderá – a imposição da alteridade se dá nessa significação que parte do lado do Outro primordial (VORCARO, 2005). Nesse sentido, é pela imposição de um sentido que arranca o pequeno ser do automatismo do fluxo vital que a voz do Outro lhe chega.

Num movimento ulterior, é preciso que o sujeito, tendo sido destinatário da voz do Outro, agora a esqueça para que possa dispor de sua própria voz sem ser invadido pela mensagem do Outro. No circuito da invocação, o sujeito, tendo recebido o apelo incondicional do Outro – incondicional por ser unívoco o sentido que o Outro lhe outorga – precisa descobrir-se ele mesmo apelante e, portanto, desejante (VIVÈS, 2009).

O apelo, a invocação, é de outra ordem que a demanda. A demanda retira o sujeito de sua condição de ser vital ao antecipar-lhe sentido. Isso comporá o berço dos significantes que conferem ao sujeito um lugar a ocupar no mundo da linguagem. No entanto, em relação a ela o sujeito está em posição de dependência absoluta, pois exige uma manifestação no aqui e agora. Por outro lado, a invocação supõe que uma alteridade possa vir a existir. O sujeito, não mais demandado a responder como objeto do Outro, é chamado a tornar-se, lançado a um território de possibilidades onde pode vir a ser. Mas, para que haja um lugar para onde lançar-se, é preciso cavar este lugar mesmo, fundá-lo na perda que implica separar-se do Outro, calar a dimensão real da voz que este lhe endereça. Aqui, o mito da gênese do mundo se entrelaça ao mito do nascimento do sujeito: é pela expulsão do sopro real da voz do Outro que o sujeito recebe a barra que faz com que, a partir de então, ele fale sem saber o que diz – o que inaugura a dimensão do sujeito do inconsciente como tal.

Uma zona de silêncio é necessária para o trânsito da voz própria. Não é gratuito que Lacan tenha recorrido ao precipício de Edvard Munch – afinal, para que se instale o silêncio é necessário descontinuar a planície na qual o corpo do sujeito era tomado em continuidade à voz do Outro. O *objeto a precipita* um vazio, a partir do qual o sujeito terá de arcar com as conseqüências dessa renúncia a um gozo pleno que o fundia no trânsito com o Outro. No entanto, este vazio necessário é o que instala um ponto de enigma do lado do Outro, a partir do qual o desejo se funda.

Um ponto surdo

Lacan (1964) aponta a função do escotoma na constituição do campo escópico, que organiza o campo do visível ao nele incluir um invisível. Em continuidade, é possível pensar que, no jogo do *fort-da*, é a subtração que a ausência materna opera no campo do olhar da criança que inaugura para este a possibilidade de enlaçar a perda a certo ordenamento simbólico (*ibid.*). Se a dimensão escópica se organiza a partir deste ponto cego, Vivès lança uma hipótese importante, que abarcaremos: o campo sonoro é estruturado por um *ponto surdo*, definido como

(...) o lugar onde o sujeito, para advir como falante, deve, enquanto futuro emissor, poder esquecer que é receptor do timbre originário. Deve poder tornar-se surdo ao timbre primordial para falar sem saber o que diz, isto é, como sujeito do inconsciente (Vivès, 2009, p. 197).

Para aceder à condição de fala, o sujeito precisa recalcar a materialidade pura do som da voz. Assim como o escotoma estrutura o plano escópico, um ponto surdo é necessário para poder extrair o excedente real da voz do Outro, a fim de dirigir-se ao outro e com ele partilhar outros objetos, esses intercambiáveis na cultura, como apontara Safouan (2006).

Ponto surdo que congrega uma complexidade a mais em relação ao ponto cego. Ao passo que o sujeito pode desviar-se do olhar do Outro, de nada adianta desviar-lhe as orelhas. É possível fechar os olhos para evitar confrontar-se com algo que se dá a ver, mas os ouvidos, não, já que não possuem esfíncteres. “Os ouvidos são, no campo do inconsciente, o único orifício que não pode fechar-se” (LACAN, *op. cit.*, p. 262). Talvez disso decorra a preponderância que a voz ocupa no fenômeno da alucinação.

É por esquecer o som originário que o sujeito, pela palavra, passará a ser invocante. Paradoxalmente, é uma conquista que se instala pela perda: a voz primordial ficou inaudita. A possibilidade de enunciação se apóia na condição de haver ali um sujeito que se fez surdo à plenitude vocal do Outro.

Sem este primeiro velamento da dimensão real da voz, aponta Vivès (*op. cit.*), dificilmente o sujeito se vê muito protegido das injunções superegoicas da voz do Outro, precisando armar alguns artifícios para fazer subsistir sua dimensão desejante. Quanto a isso, o autor cita o exemplo de uma paciente que era musicista profissional e que escolheu tocar órgão como sendo o único instrumento que permitia cobrir a voz materna.

A música, uma resposta ao inaudito

Didier-Weill se pergunta: “por que, no instante em que escuto a música, sou encantado por ela?” (1997, p. 235, tradução nossa). A voz do Outro precisa se tornar inaudita para que o sujeito possa falar servindo-se de uma voz própria. Contudo, também é causado pelo vazio do objeto “voz” que o sujeito, ao ouvir a música, é tocado por algo irredutível em relação ao que se traduziria sob forma verbal.

Se a música mantém uma relação particular com esta pulsão que é ‘a mais próxima à experiência do inconsciente’, é porque, transmitindo-se como o bom ouvinte de um ‘sim’ que não se conhecia a si mesmo, libera ao enunciador deste ‘sim’, o sujeito do inconsciente, do não ser, para fazê-lo advir à existência (*ibid.*, p. 236-237, tradução nossa).

Assim, a música aparece como uma via possível para compreender a relação primordial do sujeito ao Outro, pois ela permite comemorar, reportar a um tempo de origem do sujeito quando, antes de receber a palavra, ele recebe o traço unário, onde ulteriormente a palavra germinará. Podemos localizar nesse traço o surgimento do elemento musical tão simples e intraduzível como é a nota musical, que o *infans* recebe da voz do Outro materno antes que possa apreender o sentido dos fonemas. Como refere Didier-Weill (*ibid.*, p. 240-241), “uma nota de música (um lá bemol, por exemplo) é estritamente intraduzível por outra nota. [...] Lá bemol não reenvia a um significado, e sim a um puro real”. Assim, o poder da música é o de evocar um *além do sentido*, remeter a um ponto zero de significância naquilo que acendeu o sujeito à existência.

A voz participa dos circuitos de invocação entre o sujeito e o Outro: chamar, ser chamado, chamar-se. Se antes, a propósito do som do shofar, nos perguntamos o que é preciso para que o sujeito possa passar de invocado a invocante, podemos agora recolocar a resposta. O sujeito endereça a voz ao Outro justamente porque esqueceu sua nota: depois de ter entrado em ressonância com o timbre original do Outro, cunhou um ponto surdo a ela. A voz não poderá mais ser toda ouvida, tendo seu excedente real se separado como um “objeto caído do órgão da palavra” (LACAN, 1963, p. 84, tradução nossa) – sendo, neste ato, perdido permanentemente.

Então, o apelo invocante do sujeito é advertido de que não virá uma resposta do lado do Outro. Nessa medida, afirma Azevedo (2007), sem nunca receber de volta a resposta que o completaria e lhe traria um gozo pleno, o

sujeito se mantém em movimento, às voltas com algum gozo parcial. Como afirma a autora, a música pode comparecer dando a ouvir uma resposta possível diante desse vazio, diante da falta de garantias do Outro – e podemos entender que a singularidade na formulação dessa resposta cifra algo sobre a posição que o sujeito ocupa no circuito da invocação.

É por ser impossível obter uma resposta do Outro que o sujeito irá criar uma resposta e endereçá-la a este vazio. Antes tendo sido invocado e assentido ao chamado do Outro a vir a ser, o sujeito agora se torna invocante, fazendo-se ouvir pelo Outro através de uma criação que enuncia sua posição singular.

Porém, se com a criação musical o sujeito endereça o ciframento de sua posição singular ao Outro, a obra criada se dirige também ao ouvinte, tornando-se um objeto passível de ser intercambiado no laço com o outro (AZEVEDO, 2007). A esse respeito, encontramos uma contribuição em Costa (2003, p. 13) que condensa esse atravessamento do singular no comum:

(...) o endereço é o motor do ato, permanecendo inconsciente e somente se fazendo “sentir” pelo retorno de seus efeitos. A dimensão do inconsciente está colocada na medida em que um ato precisa passar pelo corpo (seja pela voz, num ato de palavra; seja pelo olhar, nas artes, ou mesmo na escrita; etc.). É assim que esse ato *sabe* para além do indivíduo que é interpelado a realizá-lo, na medida em que transpõe ao social a condição de alienação mais radical ao Outro. Isso que diz respeito à inscrição primária que todos compartilhamos (o denominado recalçamento originário), que insiste como um enigma motor da cultura.

Desse modo podemos entender que a obra musical, enquanto formulação singular que cifra a posição de um sujeito frente ao Outro, é passível de produzir efeitos em outro que, posicionado como sujeito, poderá reconhecer ali algo que também o causa. Tanto o intérprete quanto o ouvinte de uma canção, mesmo não a tendo criado, podem ser tocados por ela no ponto em que tramita sua relação com o objeto voz. Retomando as formulações de Azevedo (*op. cit.*) a respeito da criação musical, ela dirá que o intérprete, ao executar uma obra, não é mero executante; ele precisa posicionar-se diante do incapturável do objeto voz a que a música aponta.

Do outro lado desta equação está quem escuta a obra musical. Compositor e intérprete ao endereçarem ao Outro uma resposta, também supõem que ela será escutada por um outro, incluem um ouvinte em sua produção. Como sujeito que escuta a música, o ouvinte poderá ouvir algo que não esperava: tocado pela música, o sujeito ouvinte reconhece que ali há esta resposta que

fora endereçada por alguém ao Outro. O ouvinte, como uma função terceira entre o músico e a obra, pode atestar as ressonâncias que esta lhe causa e reconhecer que ela lhe oferece uma resposta para sua questão como sujeito. Desse modo, ele é também convocado a se posicionar como invocante, produzindo um chamado ao Outro pelo qual toma para si essa resposta (AZEVEDO, 2007). É nesse sentido que podemos entender Didier-Weill (1997, p. 236) quando nos diz que o sujeito, ao escutar a música, consente a uma transmutação que inverte, a cada vez, as posições de ouvinte e ouvido: “com efeito, quando eu me achava comprometido no ato de escutar a música, eis aqui que descubro, no instante em que ela soa, que ela me ouve”. Assim, o sujeito descobre que, para além de escutar a música, é ela quem escuta nele um apelo ao qual ele (não lembra que) consentiu: um chamado a vir a ser.

Portanto, concebemos a música como um ponto para onde converge um modo possível de abordar a relação do sujeito ao Outro, “do qual a novidade extrema consiste em que, nele, reina o poder do inaudito” (*ibid.*, p. 249) em cuja incidência o sujeito está implicado, e com o qual ele precisa se haver para poder fazer uso de sua voz.

Tocar o silêncio

Todo processo de criar ou tocar uma música parte do encontro com um vazio, que coloca em jogo o circuito pulsional visando contornar o objeto “voz”, de forma que a música criada ou interpretada será uma resposta singular do sujeito que comporta a cifra de sua posição frente ao Outro. O sujeito, ao se deixar embalar pela nota musicada, atualiza na evocação desta inscrição que o trouxe à existência o exílio de um excedente da desordem, que teve seu destino inaudito. É, portanto, ao ouvir a nota que ele recebe a ressonância deste silêncio.

Um caráter particular da pulsão invocante, que nos interessa, diz respeito a que a borda sobre a qual se sustenta: é o único orifício do corpo que não se fecha (LACAN, 1964). Por isso, podemos argumentar que algo na qualidade da experiência sonora, este *impossível de fechar os ouvidos*, nos leva a um ponto de desvio, de abertura do circuito. De fato, o fechamento do circuito pulsional não aponta ao mesmo lugar de onde partiu; ele vai em direção ao outro, perfaz a borda do laço com ele. Nisso está implicado o fato de que, quando o sujeito causado pelo inaudito do Outro lhe endereça através da música uma resposta, ele não deixa de considerar que no retorno deste lançamento ela chega a um campo comum, em que sua resposta poderá ser escutada por um terceiro. Se a pulsão invocante é a mais próxima à experiência do inconsciente, é porque ela

perfaz as condições de sua incidência enquanto aquilo que pertence ao sujeito, mas “só se realiza fora, ou seja, nesse lugar do Outro que é o único onde o sujeito pode adquirir seu estatuto” – tal como afirma Lacan (*ibid.*, p. 153, tradução nossa) a propósito da extimidade da posta em ato do inconsciente.

Assim, o que cifra uma posição singular como sujeito poderá ressoar e causar o outro que se posiciona como ouvinte, se ele também estiver implicado no trabalho de responder por sua posição como sujeito, se estiver causado pelo inaudito. Podemos dizer que a música tem um poder ímpar de alçar o singular a um patamar de transversalidade, que diz respeito ao ponto onde se situa o inaudito da voz do Outro enquanto enigma que desliza na cultura, que diz respeito ao que constitui o humano.

“No início é o silêncio”, dizia-nos Reik. Entre o poder das palavras e o poder do silêncio encontramos o furo onde habita o impossível de ser dito; a voz do Outro. A voz, como *objeto a*, nunca é própria; está sempre perdida no abismo do Outro; talvez por isso costuma ser tão problemática a experiência de escutarmos nossa voz gravada, como um objeto destacado, a ponto de não nos reconhecermos – por ser incorporada como alteridade.

Lacan teve o mérito de propor à voz um lugar no arsenal das formas do *objeto a*. De todas as manifestações humanas, ela é a que mais se aproxima da experiência do inconsciente por ser, dentre os objetos pulsionais, aquele que está implicado mais imediatamente no nível do desejo, posto que, se o desejo se funda no desejo do Outro, ele se manifesta ao sujeito através da voz. “Tudo o que o sujeito recebe do Outro através da linguagem, a experiência ordinária é que o recebe em forma vocal” (LACAN, 1962-1963, p. 296, tradução nossa). Portanto, podemos dizer que a voz que vem do Outro não é só objeto causa do desejo, mas ela também se faz instrumento através do qual o desejo do Outro tramita enquanto causa quando *isso fala*.

Para tratar disso, ao modo de uma analogia, Lacan (*ibid.*) recorreu à fisiologia do ouvido. Nele encontramos o caracol, uma caixa de ressonância em forma de tubo, análogo aos instrumentos de sopro como a flauta ou o órgão, e que funciona fazendo ressoar os estímulos que vibram ao longo do espaço fechado de suas paredes. O recurso à fisiologia permite atualizar que algo da forma orgânica se emparelha com a questão topológica presente no que citamos a respeito da constituição “criada e criadora de um vazio, a que encarnamos apologeticamente na história dos vasos, porque é também um tubo e pode ressoar” (*ibid.*, p. 297, tradução nossa).

A questão do vazio só pode ser tomada aqui em seu valor de metáfora, pois não é do vazio espacial (como no aparelho acústico ou no vaso) que se

trata na voz. Trata-se de fazer ressoar um vazio que é o vazio do Outro, o vazio do *ex nihilo*, e de incorporar a voz como alteridade do que se diz. “Corresponde à estrutura do Outro constituir certo vazio, o vazio de sua falta de garantia” (*ibid.*, p. 297, tradução nossa) – e é esse vazio, onde ressoa a “aliança” com o Outro, que confere à voz sua condição de *a*, por sua inapreensibilidade silenciosa. Neste sentido, tão acertadamente nos chega a afirmação de que o silêncio inaugurado pelo grito é o tecido sobre o qual se desenha a mensagem do sujeito (LACAN, 1964-1965) onde o que é impresso é inaudito; silêncio que deixa aparecer o que é do *isso* (o silêncio das pulsões) e o que é do desejo (do Outro) enquanto causa. A voz não se confunde com o som; não está no registro do sonoro, e sim no registro do silêncio. Não é algo do qual nos servimos; ela é, justamente, aquilo que não se pode dizer – e, por isso, impele a que se digam tantas outras coisas.

Cristina Schwarz

cristinapsi.s@gmail.com

Simone Moschen

simonemoschen@gmail.com

Tramitação:

Recebido em 12/05/2012

Aprovado em 11/06/2012

Referências

AZEVEDO, Renata Mattos. *Vestígios do impossível: refletindo sobre música a partir da psicanálise*. Macaé: UENF, 2007. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado, Centro de Ciências Humanas, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, 2007.

COSTA, Ana. O que é um ato criativo? *Correio da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, ano 11, n. 119, nov. 2003.

DIDIER-WEILL, Alain. *Los tres tiempos de la ley*. Rosario: Homo Sapiens, 1997.

FREUD, Sigmund. (1905). *Tres ensayos de teoria sexual*. Buenos Aires: Amorrortu, 2004. (Sigmund Freud, Obras completas, 7).

_____. (1915a). *Lo inconciente*. Buenos Aires: Amorrortu, 2004. (Sigmund Freud Obras completas, 14).

_____. (1915b). *Pulsiones y destinos de pulsión*. Buenos Aires: Amorrortu, 2004. (Sigmund Freud, Obras completas, 14).

_____. (1930). *El malestar en la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu, 2004. (Sigmund Freud, Obras completas, 21).

JERUSALINSKY, Julieta. Prosódia e enunciação na clínica com bebês: quando a entoação diz mais do que se queria dizer. In: VORCARO, Angela. (Org.). *Quem fala na língua?* Salvador: Ágalma, 2004.

LACAN, Jacques. (1959-1960). *El seminario, libro 7: la ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

_____. (1961-1962). *Seminario 9: la identificación*. Buenos Aires: *Escuela Freudiana de Buenos Aires*. (Tradução de M. Pujó e R. Scavino). (Publicação **não comercial**).

_____. (1962-1963). *El seminario, libro 10: la angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

_____. (1963). *De los nombres del padre*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

_____. (1964). *El seminario, libro 11: los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

_____. (1964-1965). *Problemas cruciais para a psicanálise*. Recife: 2006. (Tradução C. Lemos et al.) (Publicação não comercial exclusiva para os membros do Centro de Estudos Lacanianos do Recife).

_____. (1966-1967). *Seminario 14: la lógica del fantasma*. Buenos Aires: Escuela Freudiana de la Argentina. (Publicação não comercial). (Kaina, P. G. Trad.).

_____. (1974-1975). *Seminário 22: R. S. I.* Buenos Aires: *Escuela Freudiana de Buenos Aires*. Tradução R. E. R. Ponte. (Publicação não comercial).

LE POULICHET, Sylvie. *O tempo na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

REIK, Theodor. (1926). No início é o silêncio. In: NASIO, Juan-David. *O silêncio na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

SAFOUAN, Moustapha. *Laciana I: os seminários de Jacques Lacan: 1953-1963*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2006.

VIVÈS, Jean-Michel. Pulsão invocante e os destinos da voz. *Psicanálise & Barroco em revista*, Juiz de Fora, v. 7, n. 1, jul. 2009.

VORCARO, Angela Maria Resende. *Crianças na psicanálise: clínica, instituição, laço social*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.