

# ENTRE CORPO E LINGUAGEM: A VOZ NA ÓPERA

*Maurício Eugênio Maliska\**

## RESUMO

Este texto analisa a voz no canto lírico e a sua relação com o corpo e a linguagem no interior da clínica psicanalítica. Quando a voz se presta ao canto, tal como na ópera, ela parece se desprender da forte presença do simbólico mundo da linguagem para tocar no corpo. Faz ecoar um real do corpo que não cessa de não se inscrever, em que a palavra perde sua conexão com o simbólico para se tornar pura voz, desprovida da lei significante. Na ópera, o que está em cena é uma voz que não é puramente linguagem, tal como na fala, nem mesmo aquela do corpo como puro som, mas uma voz que aponta para o “realinguagem” da clínica psicanalítica.

Palavras-chave: voz; ópera; corpo; gozo; linguagem.

## ABSTRACT

### BETWEEN BODY AND LANGUAGE: THE VOICE IN OPERA

*This text analyzes the voice in opera singing and its relationship with the body and language within the interior of the psychoanalytic practice. When the voice is used for singing, such as opera singing, it seems to abandon the strong presence of the symbolic world of language, to touch the body. It echoes a reality of the body that does not stop not inscribing itself, where the words loose their connections with the symbolic order to become pure voice devoid of the law of meaning. In opera, what is in scene is a voice that is not merely language, such as speech, nor a body voice as pure sound, but a voice that points to the “realinguage” of the psychoanalytic practice.*

*Keywords: voice; opera; body; jouissance; language.*

---

\* Psicanalista; membro de Maiêutica Florianópolis – Instituição Psicanalítica; Psicólogo; mestre e doutor em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com doutorado sanduíche na *École Doctorale Recherches en Psychopathologie et Psychanalyse de l'Université Paris VII*; Professor de Psicanálise no Curso de Psicologia e no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL).

É fácil constatar o fascínio que a voz tem causado ao longo da história em diversas sociedades. Adoração essa que constitui, em muitos momentos, uma veneração capaz de despertar paixões de toda ordem. Os mitos, como o da sereia, ou os folclores de vozes do além, podem servir de testemunho dessas paixões que provocam fascínio, medo, adoração, arrepios, excitação, enfim, as mais variadas reações. No campo das artes cênicas, é fundamentalmente na ópera que a voz toma *glamour* e glória. Mais especificamente, é na música e no canto lírico que ela ganha potência e poder. Isso não diminui os efeitos de sedução e atração quando a voz se presta à fala, ou em qualquer outra utilização da voz. Sabemos que os oradores podem despertar forte interesse no público não somente pelo conteúdo ou enunciado de suas falas, mas também e principalmente pelas modulações, timbres, ritmos e entoações de suas vozes. Roland Barthes (1972) costumava dizer que não se incomodava com os alunos que dormiam durante suas aulas, pois não interpretava esse ato como desinteresse, desleixo ou desrespeito para consigo. Dizia que esses alunos eram mais sensíveis aos sortilégios de sua voz e menos ao conteúdo ou ao discurso de sua fala. Segundo o autor francês, eles dormiam porque encontravam na sua voz uma entoação “apaziguante”, capaz de conduzi-los ao sono. A voz pode ser um dos elementos da atração e do encantamento que alguém pode despertar no outro quando fala. Isso vale para toda voz, tanto para a do diálogo e da interlocução cotidiana quanto para aquela posta em ato no teatro ou na oratória.

Na ópera, a voz é posta em cena de forma cantada. Estranha e interessante constatação, pois, parafraseando o questionamento de Michel Schneider (2001): por que seria a ópera cantada? Não poderia ser ela falada, tal como no teatro? Por que os atores cantam ao invés de falar? Poderíamos acrescentar a essas reflexões tão elementares e pertinentes de Schneider outra pergunta: no que o canto se diferencia da fala? Teria o canto alguma propriedade especial de conduzir a encenação a pontos sensíveis do sujeito humano? Questionamen-

to semelhante também se encontra no texto de Alain Didier-Weill (1999: 9): “Por que o homem não se contenta em falar, por que é preciso também que ele cante? Se há um parentesco entre a fala e o canto, qual será ele?”. Longe de nos propor responder a todos esses questionamentos, nosso papel talvez seja o de agravar essas questões aos seus limites, ao ponto de conduzir o leitor a uma reflexão em torno dos alcances do canto e da voz para além da função simbólica das palavras.

Nossa aposta é que um dos poderes de sedução da ópera reside justamente na sua forma cantada. Isto não significa dizer que, se ela não fosse cantada, não poderia também provocar os mais variados efeitos no auditório. Mas, da maneira como a ópera é encenada, conjugando o drama com a música, ela conduz a voz para um destino que vai além do mero sentido presente nos signos linguísticos de uma fala. Ela conduz a voz a um destino fluente, cadenciado, cujas modulações parecem conduzir o público da mesma forma que a música conduz o bailarino, ora elevando-o às alturas, ora trazendo-o para o solo, promovendo um movimento de encontro e reencontro. Alain Didier-Weill (2003: 147; tradução nossa) também se questiona a respeito desse poder mobilizante da música e, por conseguinte, da voz: “De qual magia a música tira este poder de vos transportar de um lugar a outro?”. Da mesma forma, a voz parece conduzir não somente o público ouvinte, mas também o próprio drama que está sendo encenado. Se, no teatro, a voz expressa um texto, na ópera o texto expressa a voz. Nas palavras de Poizat (2001: 203; tradução nossa): “Na ópera, a voz não é a expressão de um texto – o teatro está aí para isso –, é o texto que é a expressão da voz”. O que fica enfatizado é que, na ópera, a voz é expressa de uma forma a conduzir, através da música, toda a cena. Parafraseando o que diz Marie-France Castarède (2002), a voz cantada dá aos personagens da ópera uma presença específica e diferencial, pois Don Giovanni de Mozart não é o Don Juan de Molière, da mesma forma que Ottelo não é o mesmo em Shakespeare e em Verdi.

Na ópera, o gozo não está no enredo ou na ficção, mas sim na própria encenação. Ele está mais na enunciação do que no enunciado, mais nas modulações da voz do que na palavra em si, mais na música do que no texto. As modulações fazem com que a voz perca, ao menos em parte, sua relação com a significação para, através da melodia, tocar num ponto que está para além do sentido, tangenciando um gozo advindo da própria voz na sua condição de corpo. É o corpo da voz que bordeia o sentido e toca, ainda que por instantes, em algo do não sentido. Barthes (1972) chama este corpo da voz de “grão”. O “grão” é o peso da voz, aquilo que faz gravidade, uma dupla produção de linguagem e de música. “O ‘grão’ é o corpo na voz que canta” (Barthes, 1972: 62; tradução nossa).

A voz não é apenas um veículo para a condução das palavras, pois, ao se desprender dos seus significantes e significados, pode-se escutar seu som e então descobrir seus mistérios e encantamentos: “Na ordem habitual da vida, a sonoridade, o timbre, os intervalos da voz que nos fala são como que apagados atrás da significação do que ela nos diz, mas a significação desaparece no momento em que nossa escuta se coloca na direção da voz, dela mesma” (Schneider, 2001: 15; tradução nossa).

Ângela Vorcaro (2005) também enfatiza a importância do canto e da voz na fala. A voz tem a possibilidade de instaurar a fala ao mesmo tempo que é apagada atrás de sua significação.

A voz na ópera tenta se desligar, nem que por alguns instantes, do seu sentido para tocar nos desfiladeiros do não sentido. Ao perder-se do sentido ao qual está habitualmente ligada, a voz engendra uma relação não mais com a significação da fala e o simbólico da língua, mas ligada com a música e seus elementos de ritmo, melodia, harmonia e canto. Nesta relação com a música, a voz surge como corpo ou uma parte dele, ou seja, o que está em cena no canto não é mais o conteúdo da fala, mas sim a musicalidade da voz, os seus aspectos corpóreos de timbre, altura, intensidade, volume e ritmo.

Há um corpo (voz) que se movimenta, que falseia, que vocaliza e modula-se dentro de certo ritmo e melodia de modo a provocar, nos seus balanços, a sexualidade. Isto ocorre porque a voz como corpo provoca os efeitos do corpo, a saber, a sua relação com a sexualidade. A voz mostra aí a sua relação com uma parte real do corpo que pode se articular com a linguagem produzindo efeitos. O real puro é inatingível, escapa ao simbólico. A voz, portanto, surge como a parte real do corpo que pode se articular com a linguagem na medida em que quebra os sentidos da fala.

Eis então outro ponto de fascínio da voz na ópera: o modo como ela atua na sexualidade e na sedução. O canto agudo da soprano, por exemplo, desperta excitação na medida em que convoca os ouvintes a se entregarem a um gozo vocal. A diva da ópera seduz e, neste momento, coloca a sexualidade em cena na exuberância de sua voz, na majestade de seu timbre e na ardência de sua intensidade. Ao mesmo tempo que a voz desperta essa sexualidade, ela também pode provocar certo horror, pois a sexualidade remete ao corpo, ao ínfimo da matéria e ao horror da castração. Este é o desígnio da sexualidade: fascínio e horror que se mesclam num gozo sem lei. O gozo, aqui, é daquilo que se encontra como objeto, neste caso a voz. A voz é o objeto *a*, o resto com o qual se goza no corpo. Lacan enfatizava que o corpo é esse resto, o objeto *a*, objeto causa de desejo por estar em falta. “O hábito ama o monge, porque é por isso que eles são apenas um. Dito de outro modo, o que há sob o hábito, e que chamamos de corpo, talvez seja apenas esse resto que chamo de objeto *a*” (Lacan, 1972-1973/1985: 14).

O que está em jogo é um gozo com a voz, desprovida da fala e da lei significante: goza-se da voz pela sua condição de objeto *a*, que se desprende do corpo, caindo como um resto. É na medida em que a voz se desvincula do significante que o gozo incide como fora da lei. “Goza-se da voz como de um objeto autônomo, sem se preocupar realmente com o sentido que ela pode veicular. Gozar-se-á ainda

melhor quanto mais ela se encontrar separada do sentido e da lei do significante que introduz a descontinuidade, uma vez que a voz é, ela mesma, continuidade absoluta” (Vivès, 1998: 197; tradução nossa).

Na ópera, se passa algo pela voz em seu “aspecto puro”, quer dizer, como som, como corpo que ela é. Se a ópera nasceu e se sustenta com o propósito de “*parlar cantando*”, é, sobretudo nessa segunda etapa, no “cantando” que reside a sua “magia”. É isso que a diferencia de qualquer outro espetáculo que seja do estilo “*parlar parlando*”, pois o gozo, na arte lírica, está associado à voz desprovida, ainda que por instantes, das insígnias do significante. Alain Didier-Weill (1999), ao tratar da importância da voz na constituição subjetiva, salienta que a musicalidade materna da qual o bebê é destinatário apresenta uma dupla vocação: de um lado, a continuidade sonora da voz, de outro, a descontinuidade significante da linguagem. Deste modo, o gozo surge na supressão, todavia parcial, da lei significante da linguagem e na exuberância sonora da voz, formando um contínuo, sem cortes nem quebras. É nesse contínuo que surge o gozo.

O gozo se inscreve no registro real da experiência psíquica e vem do Outro. Lacan (1972-1973/1985), no *Seminário 20: mais, ainda*, estabelece a relação do gozo com o Direto tomando um termo jurídico: o usufruto. Usufruir é gozar de um bem que não é do sujeito, pois que vem do Outro. Algo semelhante se passa no gozo, pois o sujeito goza com a voz do Outro, que se desprende de seu corpo e cai como um resto, um objeto que não é do sujeito, não lhe é interior. “Então, de onde parte o que é capaz, de maneira não necessária, e não suficiente, de responder pelo gozo do corpo do Outro?” (Lacan, 1972-1973/1985: 13).

Em se tratando do gozo vocal, esse gozo que vem do Outro, ele parece estar ainda mais fortemente atrelado ao feminino – tal como no canto da sereia, no canto materno e no canto da soprano que portam algo da voz da sedução, que desperta o gozo. Não por acaso, no cristianismo o canto feminino foi motivo de perseguição

a mulheres durante a Idade Média. Nesse período, as mulheres que cantavam eram consideradas bruxas, porque estariam evocando a sexualidade através do canto, estariam profanando a palavra – enquanto representante da lei divina – ao cantar. O canto feminino incitava a fornicção e deveria ser banido. A esse gozo que estamos chamando de vocal soma-se o gozo feminino, que Lacan (1972-1973/1985) define como um gozo fálico, uma vez que a mulher não é toda. Não há completude no gozo feminino: é um gozo que está marcado pela falta, um gozo que aponta para o não-todo da mulher. Trata-se, portanto, de um gozo fálico, uma vez que o falo é o representante da falta ou o representante desse não-todo da mulher. Se o falo, que não deve ser confundido com o pênis, é, em linhas gerais, o representante da falta e o gozo feminino é não-todo, incompleto, pode-se concluir que se trata, a rigor, de um gozo fálico. “Que tudo gira ao redor do gozo fálico é precisamente o de que dá testemunho a experiência analítica, e testemunho de que a mulher se define por uma posição que aponte com o não todo no que se refere ao gozo fálico” (Lacan, 1972-1973/1985: 15). Embora se conceba a existência do gozo fálico como masculino e o gozo suplementar como feminino, o que Lacan deixa claro, no referido seminário, é que o gozo feminino é um gozo fálico. O gozo suplementar refere-se ao suplemento de falo, ou seja, algo que tenta suprir a falta que o falo representa. É uma tentativa – em parte bem-sucedida, em parte malsucedida – de acréscimo, de aditamento na falta que o falo representa. Ademais, não há uma correlação exata entre gozo suplementar e gozo feminino. Na mulher, assim como no homem, estão presentes, de formas diferentes, o gozo fálico e o gozo sexual, entre tantas outras formas de gozar que foram nomeadas por Lacan.

O gozo, enquanto sexual, é fálico, se relaciona com o falo como esse representante da falta – o falo como aquilo que não é o corpo, mas um significante do corpo. O *Seminário 20* é considerado o seminário sobre o gozo ou sobre o gozo feminino, mas podemos,

tal como fez Lacan (1972-1973/1985), jogar com o seu título, no original *Encore*. Homofonicamente, *Encore* (mais, ainda) pode ser *En corps* (em corpo), ou seja, um gozo no corpo, em todo o corpo da mulher. Tal como na voz, o gozo está no corpo que a voz é; esse corpo que se desprende e cai. Na edição brasileira do referido seminário, seu título foi traduzido por *Mais, ainda*, o que parece estar bem apropriado no sentido de criar a expectativa de um gozo ou até mesmo evocar o pedido da mulher, na relação sexual, quando quer mais.

Neste sentido, percebemos o quanto o canto e o gozo vocal estão associados à sexualidade. Esses são justamente alguns dos elementos explorados pela ópera. A voz incita algo da sexualidade na medida em que, através do grito, transgride a palavra, toca num agudo que ultrapassa os limites da lei buscando um gozo *Encore* (mais, ainda) ou um gozo *en corps* (em corpo, no corpo). A ópera nos parece um exemplo interessante por colocar em cena essa transgressão vocal, por se tratar de um puro gozo vocal. No teatro, por outro lado, parece haver um privilégio do campo da fala e do simbólico. Parece haver, no teatro, um querer dizer, um conteúdo, uma mensagem a ser dita, diferentemente da ópera, que tenta colocar mais ainda em cena a voz enquanto um ato de enunciação sonora: em que muitas vezes o conteúdo do que se quer dizer ou a mensagem a ser transmitida está em segundo plano, suplantada pelo canto e pelo gozo. Na ópera, o som do dizer é mais importante que o próprio dizer.

Na dicotomia já apresentada – em que, de um lado, encontra-se a fala e a linguagem e, de outro, a voz e o som –, a ópera pode se inscrever mais no lado da voz e do som. O que queremos salientar é o fato de que, quando acrescentamos voz a uma dramaturgia, temos aí a possibilidade de tocar o sujeito por outra via que não a do sentido e sim a do som e a da musicalidade. Na ópera, temos, ao menos, uma aposta suplementar que vislumbra a possibilidade de um gozo vocal, sobretudo fálico, que está para além do alcance simbólico das palavras.



Por outra via, também podemos considerar que o “enredo” da ópera pode enfraquecer a sua musicalidade. Em outros termos, a associação da palavra à música poderia trazer um enfraquecimento do poder de encantamento que a música provoca, pois a música, na opinião de Nietzsche (1872/1992), deveria ser uma arte totalmente desvinculada da linguagem. A música estaria fora do âmbito linguageiro. Essa era, por sinal, uma de suas críticas a Wagner. Para Nietzsche, a ópera de Wagner era um empobrecimento do poder e potência da música à medida que vinculava a palavra à música. A linguagem associada à música wagneriana enfraquecia a natureza pulsante e avassaladora da própria música. As considerações de Rosa Maria Dias (2005) mostram que Nietzsche lutava

contra a tendência moralizante da música de Wagner, ou de qualquer outro tipo de música que tenha por objetivo querer dizer alguma coisa, “fazer falar o sentimento”, ou passar uma mensagem desse ou do outro mundo. Assim, livre da submissão ao sentido, a música desperta a criação, o poder de inventar novas possibilidades de viver e de pensar (Dias, 2005: 14).

A música não foi feita para dizer algo. Nas palavras de Jean-Jacques Nattiez (citado por Coli, 2003: 16): “a música não significa nada por si própria”. O seu poder de invocação não se situa nesse dizer, mas naquilo que ela tem de pura potência, a saber, a sua própria sonoridade. Para Alain Didier-Weill (1995), a música tem algo de intraduzível, que não se pode converter em palavras, e é esse caráter intraduzível que promove a invocação do sujeito pela música ultrapassando a palavra.

A voz na ópera coloca esses elementos no palco, na medida em que ela reúne algo da dramaturgia, da voz, do corpo, da linguagem, do gozo e da música. Reúne e separa, fazendo junção e disjunção entre o corpo e a linguagem. A psicanálise também opera com a lin-

guagem de modo a valorizar mais o corpo e a musicalidade do dizer do que o próprio dizer. Harari (2002: 151) assinala que: “importam, para o analista, os balbucios, e não a linguagem estruturada”. Ou ainda: “antes do que (se diz), importa ‘a música’ do que se diz” (Harari, 2002: 161). A psicanálise não é uma análise de conteúdo ou uma análise de discurso; a enunciação importa mais que o enunciado. O enunciado, muito frequentemente, vem fechado em sintagmas cristalizados ou como uma fala muito planejada, retilínea, sequencial, lógica que nada mais faz do que trabalhar a favor da resistência. Levantar em conta a enunciação e o ato de dizer, a musicalidade da fala, é pegar o sujeito não pelo discurso estruturado, mas pela desestruturação de sua canção, pelo seu balbuciar, pela sua tartamudez, pelos seus murmúrios. Por isso mesmo Lacan (1972-1973/1985) dizia que o divã era o lugar para dizer besteiras, como forma de sair desse lugar estruturado e resistencial do discurso. Além disso, demonstrava que o conteúdo da fala não é o que importa em uma análise, mas sim a própria fala, na sua musicalidade, ritmo, intensidade e entonação.

Em uma análise, é importante que o sujeito fale. O quê? Não importa o conteúdo, pois, ao falar, irá despontar o “ser de balbucio”, para utilizar uma expressão de Pascal Quignard (1969). Isso conduz àquilo que Harari (2007) apresentou em seu livro *Palabra, violencia, segregación y otros impromptus psicoanalíticos* como sendo o “realinguagem”, uma forma de operar com a linguagem na análise, fazendo surgir um real presente na linguagem, aquele acessível à análise, uma vez que o real, ele mesmo, é pura impossibilidade. Nesse “realinguagem”, o psicanalista se interessa pelo murmurar da voz na fala e não no conteúdo, o dito ou o enunciado. O psicanalista trabalha com a voz, com o som, na medida em que não está em jogo o conteúdo da fala, mas os suspiros da voz, suas aliterações, tropeços, equívocos, lapsos que fazem ressoar um significante novo. Enfim, trabalhar com estes restos não é operar com a linguagem, mas com os restos da linguagem – a voz é um desses restos. Trata-se de manu-

sear a voz na sua dimensão que está fora do sentido, mas que traz um real, um real linguageiro que se desprende do discurso estruturado para ganhar a pura sonoridade. Um real que só é possível pegar por pontas, sem ordem nem lei, um real que soa no corpo da voz, um “realinguagem”.

Para finalizar, podemos dizer que a voz na ópera parece jogar com esses limites do possível e do impossível, reinscrevendo em cada vocalização as fronteiras entre a vida e a morte. Na introdução do livro de Michel Schneider (2001: 11; tradução nossa) *Prima Donna: opéra et inconscient*, a ópera nos é apresentada da seguinte forma: “Eu canto, eu morro. Eu morro cantando. Eu canto ao morrer. Eis aí toda a ópera”. Desde seu nascimento, há quatro séculos, com *Orfeo* de Monteverdi (1607), a ópera leva a morte ao palco, perfazendo uma história de um luto impossível que a cada vez reinscreve as insígnias do sexo e da morte em uma constante renovação lamuriosa da vida e da morte. A morte e o amor são cantados nas óperas conduzindo o público a um percurso entre o esplendor e a tragédia, uma aventura que vai do sublime ao ínfimo, do encantamento ao desfalecimento, da sedução ao sexo, do sexo à morte. Cantando a dor de existir e o sofrimento de ser, a ópera encena a sonoridade que toca no âmago do sujeito e o conduz a uma viagem nos precipícios da existência humana, tangenciando o nefasto encontro entre a vida e a morte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1972). Le grain de la voix. *Musique en jeu: psychanalyse et musique*, 9, 57-63.
- Castarède, M.-F. (2002). *Les vocalises de la passion*. Paris: Armand Colin.
- Coli, J. (2003). *A paixão segundo a ópera*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp.
- Dias, R. M. (2005). *Nietzsche e a música*. São Paulo: Discurso Editorial.
- Didier-Weill, A. (1995). *Les trois temps de la loi*. Paris: Seuil.
- Didier-Weill, A. (1999). *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.

- Didier-Weill, A. (2003). *Lila et la lumière de Vermeer: la psychanalyse à l'école des artistes*. Paris: Denoël.
- Harari, R. (2002). *Como se chama James Joyce? A partir do Seminário Le Sinthome de J. Lacan*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Harari, R. (2007). *Palabra, violencia, segregación y otros impromptus psicoanalíticos*. Buenos Aires: Catálogos.
- Lacan, J. (1972-1973/1985). *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Nietzsche, F. W. (1872/1992). *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das letras.
- Poizat, M. (2001). *L'opéra ou le cri de l'ange: essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris: Métailié.
- Quignard, P. (1969). *L'être du balbutiement: essai sur Sacher-Masoch*. Paris: Mercure de France.
- Schneider, M. (2001). *Prima Donna: opéra et inconscient*. Paris: Odile Jacob.
- Vivès, J.-M. (1998). Entre sens et jouissance: les enjeux pulsionnels de la voix "hors-sexe". *Analyse Freudienne Presse*, 16-17, 189-203.
- Vorcaro, A. (2005). Incorporação do organismo na música do Outro desejante. In: Leite, N. V. de A. (Org.). *Corpolíngua: a est-ética do desejo* (pp. 115-125). Campinas: Mercado de Letras.

Recebido em 18 de outubro de 2011

Aceito para publicação em 07 abril de 2012