

## VOCALIZAÇÃO E VERBALIZAÇÃO

Meg Harris Williams, Londres

meghwill@gmail.com

Este artigo considera aspectos da linguagem discutidos em dois artigos de Donald Meltzer – “A interação das linguagens visual e verbal nos sonhos” (1980) e “Temperatura e distância” (1976), no intuito de definir mais especificamente a natureza da “gramática profunda” da comunicação psicanalítica na sala de análise, denominada por Bion (1970) de “linguagem de êxito”, a partir da definição de Keats de “homem de êxito”, como aquele que tem “capacidade negativa”. Como e o que pode estar acontecendo quando estados de mente são comunicados, vai além daquilo que é manifestado em nível verbal, já que, como frequentemente constatamos, as palavras expressam de maneira muito pobre a real qualidade da conversa emocional. Sabemos que os poetas podem usar a linguagem em dois níveis – o discursivo (gramática superficial) e o de apresentação (gramática profunda), que é transmitida através do ritmo musical; por isso a durabilidade deste formato na arte. Onde o sentido reside? Mas qual é a poesia da psicanálise? Onde está sua representação? É possível transmiti-la verbalmente a outra pessoa fora da sessão?

### Das origens vocais ao continente simbólico

No seu clássico trabalho *Filosofia em uma nova chave* (1942) Susanne Langer diferencia os símbolos “discursivos” dos “apresentativos”. Os primeiros são culturalmente recebidos ou determinados sendo símbolos de notação usados na fala do dia-a-dia; os “apresentativos” são uma evolução, são autônomos e artísticos, podendo ser verbais ou não. De acordo com a descrição que ela faz da origem da linguagem na música e na dança, a função dos “símbolos apresentativos” é mais refletir a experiência viva e emocional do que de troca de informação. A teoria estética de Langer provém, numa primeira instância, de uma investigação da expressividade musical, que ela liga com a capacidade humana inata para a formação de símbolos no geral, até mesmo para a linguagem. Ela observa que os ouvidos estão constantemente abertos, um receptor constantemente voluntário, quer durante o sono ou na vida desperta. A partir do estágio mais primitivo do desenvolvimento, a prontidão inata para escutar estimula a produção de sons para o externo. Assim que alguma “experiência tenha ocorrido para o pequeno animal vociferante humano” ela exige ser ouvida (p. 45). Há uma “ideia subjacente” que une a projeção da voz com o ouvido que escuta.

Although the psychoanalytic concept of identification, Meltzer points out, is not part of Langer's theory, it is in a way implicit in this picture of a matching human relationship. The search for a symbol to contain the interaction between self and object differs from the popular Lacanian-Kristevan 'symbolic order' which equates symbol-formation with a verbal sign-system that is imposed on an original maternal communion. Primitive dream-thoughts are nascent in the foetal mind in preparation for finding sufficiently congruent 'realisations' in the outside world (Money-Kyrle, 1968; Bion 1970). The baby's first cry is not simply a physiological need to expand its lungs; it is a question about its own identity, to be received and answered by the mother. Vocalisation depends on the innate desire or expectation of a listener, a person or object separate from the self; it requires awareness of this other person, and a sense of reciprocity, opening out a space in which a symbol may form.

In his paper 'The interaction of visual and verbal language in dreams', Meltzer surveys the recent philosophy of language (including Chomsky's 'generative grammar') and concludes that this universal human grammar is two-tiered, corresponding in effect to unconscious and conscious. Vocalisation is 'fundamentally nonverbal' (p. 111), like the other sense-based means of expression; while verbalisation is its 'notational system' and can be employed in a variety of ways, creative or conventional. The infantile babbling of the child learning to speak illustrates the crossover between the two tiers of language. Meltzer describes two patients: a psychotic girl who illustrates the infantile babbling type of vocalisation ('lesalon' = 'let us alone', imaged in cutting lettuce); and a neurotic man of high verbal facility who illustrates how language has deep roots in plastic or visual phantasy (the death of 'Miss Spoonerism' imaging the 'crushing blow' of a dying Mummy with her hand to her breast, the reality behind the 'blushing crow' clever joke). The 'fugue' relationship of word and image confirms the common basis in unconscious phantasy of all the modes of symbolic representation – verbal, visual, auditory – and their object-related structure/origins. One is not a translation or substitution for another: as in poetic diction, each aspect reverberates with the other.

Meltzer acknowledges that psychoanalysis has a 'mystical element' whose equivalent of godhead (Bion's O) is located internally:

Embora o conceito psicanalítico de identificação, como Meltzer aponta, não faça parte da teoria de Langer, ele está de alguma forma implícito neste cenário de relacionamento humano. A procura por um símbolo que contenha a interação entre o self e o objeto difere da popular “ordem simbólica” lacaniana-kristevaniana que equipara a formação do símbolo a um sistema de sinais verbais imposto na comunhão materna original. Pensamentos-oníricos primitivos são nascentes na mente fetal preparando-a para um encontro de “realizações” suficientemente congruentes no mundo externo (Money-Kyrle, 1968; Bion, 1970). O primeiro choro do bebê não decorre meramente de uma necessidade fisiológica de expansão dos pulmões. Trata-se de uma questão sobre a sua própria identidade, a ser recebida e respondida pela mãe. A vocalização depende do desejo ou expectativa inatos de um ouvinte, uma pessoa ou objeto separado do self; isso requer o reconhecimento por parte dessa outra pessoa e um senso de reciprocidade, para que se abra um espaço onde um símbolo possa se formar.

No artigo “A interação das linguagens visual e verbal nos sonhos” Meltzer examina a filosofia recente da linguagem (até mesmo a “gramática generativa” de Chomsky) e conclui que esta gramática humana universal ocorre em dois níveis correspondendo, na verdade, ao inconsciente e consciente. A vocalização é “fundamentalmente não verbal” (p. 111), como outros meios de expressão baseados nos sentidos, enquanto verbalização é o seu “sistema de notação” e pode ser empregada de diversas maneiras, criativas ou convencionais. O balbucio infantil da criança aprendendo a falar ilustra a transição entre esses dois níveis da linguagem. Meltzer descreve dois pacientes: uma menina psicótica que ilustra um balbucio infantil do tipo vocalização *lesalon* = *let us alone* (deixe-nos a sós) imaginado como alface cortada (*lettuce*); e um homem neurótico com uma alta facilidade verbal que ilustra como a linguagem tem raízes profundas nas fantasias plásticas ou visuais (a morte da “Srta. Spoonerism”<sup>1</sup> imaginado como um “golpe contundente” (*crushing bow*) da Mamãe morrendo com sua mão no peito, uma realidade atrás de uma inteligente piada do tipo “corvo enrubecido” (*blushing crow*). A relação em “fuga”<sup>2</sup> entre palavra e imagem confirma a

1 N.T. Spoonerismo – é uma troca das letras iniciais ou sílabas entre duas ou mais palavras como, por exemplo, dizer *crushing bow* em vez de *blushing crow*. Esse termo foi derivado do nome de um padre anglicano William Archibald Spooner que cometia esse tipo de troca em seus discursos. ([www.brittanica.com/art/spoonerism](http://www.brittanica.com/art/spoonerism))

2 N.T. Aqui foi feita uma alusão ao termo “fuga”, da música. Fuga em música, é um estilo de composição contrapontista, polifônica e imitativa, de um tema principal, com sua origem na música barroca. Na composição musical o tema é repetido por outras vozes que entram sucessivamente e continuam de maneira entrelaçada. Começa com um tema, declarado por uma das vozes isoladamente.

Thus we may recognise the primal combined object, breast and nipple, as truly the source of knowledge, since thinking is an unconscious mental activity whose scene is the baby–breast relationship; that is, internal teaching means that the breast knows everything, in a categorical sense. It is omniscient, contains all knowledge – not of course in terms of external reality but as a category of meaning in psychic reality. The words, given as empty containers by external objects, are filled with meaning by the internal breast. (Meltzer 1983, p. 110)

Unlike the traditional idea of an ultimate omniscience, that of psychic reality sees it in perpetual evolution, with each feed of knowledge expanding the container-contained relationship – what Bion terms an ‘evolving O’: not just ‘god (the Mother)’ but ‘the evolution of god (the formless, infinite, ineffable)’ (Bion 1970, p. 129).

It is above all through the sensuous structure of dreams (Ella Sharpe’s ‘poetic diction’) that this mystical element enters the psychoanalytic context, rooted in the earliest vocalising impulse, with faith in a receptive reverie:

While it is true that the analyst may introduce into the discourse with the patient a certain amount of his own poetry – his own symbol formation – the discourse is largely (in so far as it is creative) of the patient’s creation, through the symbol formation contained in his dream structures. (Meltzer 1997, p. 176)

The dream brought by the patient serves as the basis for a ‘conversation between internal objects’, the transference-countertransference, the result of ‘the fitting of attention to co-operation’. Bion calls it ‘talking psychoanalysis’ as distinct from ‘talking about’. Yet owing to the analyst’s own sense of listening to internal objects, of being an observer-observed, the second tier of language also has its function, shining the light of consciousness on this complex layering:

The activity of the analyst is not primarily interpretation; it is first of all observation and description. When a description of what is happening in the transference and countertransference can be agreed upon by patient and analyst, then its meaning or interpretation may gradually become apparent to both of them. (1997, p. 177)

base comum, a fantasia inconsciente, de todos os modos de representação simbólica – verbal, visual, auditiva – e as estruturas/origens relacionadas aos seus objetos. Uma não é a tradução ou a substituição da outra: como na dicção poética, um aspecto reverbera com o outro.

Meltzer reconhece que a psicanálise tem um “elemento místico” cujo equivalente à divindade (O de Bion) se localiza internamente:

Assim, podemos reconhecer o objeto combinado primário, seio e mamilo, como sendo a verdadeira fonte do conhecimento, uma vez que pensamento é uma atividade mental inconsciente cuja cena é o relacionamento bebê-seio; isto é, um ensinamento interior de que o seio sabe tudo, em um sentido categórico. Ele é onisciente, contém todo o conhecimento – não obviamente em termos de realidade externa, mas como uma ideia interna pré-estabelecida na realidade psíquica. As palavras, dadas como continentes vazios por objetos externos, são preenchidas de significado pelo seio interno. (Meltzer, 1983, p. 110)

Diferentemente da ideia tradicional de uma onisciência final, a da realidade psíquica a vê em perpétua evolução, com cada acréscimo de conhecimento expandindo a relação continente-contido, o que Bion denomina um “O em evolução”: não apenas “deus (a Mãe)”, mas “a evolução de deus (aquele sem forma, infinito, inefável)” (Bion 1970, p. 129).

É sobretudo através da estrutura sensorial dos sonhos (a “dicção poética” de Ella Sharpe) que esse elemento místico entra no contexto psicanalítico, enraizado nos primeiros impulsos de vocalização, com fé numa reverie receptiva:

Embora seja verdade que o analista possa, na conversa com o paciente, introduzir uma certa dose de sua própria poesia – sua própria formação simbólica – o discurso é essencialmente (desde que ele seja criativo) uma criação do paciente através da formação simbólica contida nas suas estruturas oníricas. (Meltzer, 1997, p. 176)

O sonho trazido pelo paciente serve como base para uma “conversa entre objetos internos”, a transferência-contratransferência, resultado de “uma adequação da atenção à cooperação”. Bion chama isto de “conversa psicanalítica” para distinguir de “falar sobre”. Mesmo pertencendo ao próprio senso do analista ouvir objetos internos, ser um observador-observado, o segundo nível da linguagem também tem sua função, lançar a luz da consciência sobre essa complexa estratificação:

When patient and analyst ‘agree’ on a description of something which is in a sense beyond the control of each of them, it becomes a symbol of the underlying idea or emotional reality of the session as it exists in unconscious phantasy.

As Bion always emphasises, it is the analysis that is the container for this symbol – not the analyst. In one of his Tavistock talks a participant asks how to differentiate between outer ‘noise’ and the inner voice which is trying to speak something not yet known: ‘Is this in the patient, or in the analyst, or in the relationship?’ Bion’s answer is emphatically: ‘It is in the relationship.’ (Bion 2018, p. 163). Like Keats’s ‘man of achievement’, the ‘language of achievement’ requires the use of ‘negative capability’ to tolerate the stress of not-knowing: its deep grammar cannot be coded into rules and is never ready-formulated, and its meaning is unknown until it has been experienced. Bion says this subterranean language is ‘psychoanalytic talk’ as distinct from ‘talking about psychoanalysis’. This feeling on the pulses is regularly referred to by both Bion and Meltzer in terms of hearing the ‘music’ of the transference. Underneath the surface dialogue lies the voice of truth, described by Bion as a kind of oracular ‘sleeping beauty’: ‘is that voice in any way audible?’ (Bion 1977, p. 37). The true symbol of an emotional reality has its roots in a visual-verbal-auditory unconsciousness, lodged in the original soma-psyche, whose vocalisation is captured by the object relationship.

### **Hindrances to vocalisation**

In the paper on the language of dreams Meltzer also refers to the chapter on mutism in *Explorations in Autism* (1975). Here he discusses the various factors that interfere with the acquisition of language, in children and in older patients. Among these he highlights: the existence of dream thoughts available for transformation into language; an external object with ‘sufficient differentiation from the self’ to draw forth speech; and ‘internal speaking objects’ to perform the transformation from dream thought into language (Meltzer, 1975, pp. 192-193). Early childhood autism was characterised by both mutism and a two-dimensional clinging to the object, mother or therapist. For if the speaking scenario is absent or lacking in some way, mutism will result, as in the different degrees of early infantile autism followed in the book; hence the link between mutism and two-dimensionality – something which is seen

A atividade primária do analista não é a interpretação; é antes de tudo observação e descrição. Quando uma descrição do que está acontecendo na transferência e contratransferência pode ser acordada entre paciente e analista, então seu sentido ou interpretação pode gradualmente tornar-se aparente para ambos. (1997, p. 177)

Quando paciente e analista “concordam” sobre a descrição de algo que está, de certa forma, além do controle de cada um dos dois, isso se torna um símbolo da ideia subjacente ou da realidade emocional da sessão, como ela existe na fantasia inconsciente.

Como Bion sempre enfatiza, é a análise que é o continente para este símbolo, não o analista. Em uma de suas palestras na Tavistock, um participante pergunta como diferenciar um “barulho” externo da voz interna que está tentando falar algo ainda desconhecido: “Isso está no paciente, no analista ou na relação”? A resposta de Bion foi enfática: “Está na relação” (Bion, 2018, p. 163). Como o “homem de êxito” de Keats, a “linguagem de êxito” necessita do uso da “capacidade negativa” para tolerar a tensão do não saber: sua gramática profunda não pode ser codificada em regras, nunca está pronta e seu significado é desconhecido até que tenha sido experienciado. Bion diz que essa linguagem subterrânea é a “conversa psicanalítica” distinguindo-a do “falar sobre psicanálise”. Esse “sentir na pele” é usualmente referido por Bion e Meltzer em termos de ouvir a “música” da transferência. Sob o diálogo superficial, está a voz da verdade, descrita por Bion como uma espécie de “bela adormecida” oracular: “esta voz é de alguma forma audível?” (Bion, 1977, p. 37). O símbolo verdadeiro de uma realidade emocional tem suas raízes no inconsciente visual-verbal-auditivo, abrigado no psicossoma original, cuja vocalização é capturada pela relação objetal.

### **Obstáculos à vocalização**

No artigo sobre a linguagem dos sonhos, Meltzer também se refere ao capítulo sobre mutismo que está em *Explorações do autismo Explorations in Autism* (1975). Aqui ele discute diversos fatores que interferem na aquisição da linguagem, tanto em crianças quanto em pacientes mais velhos. Entre estes, destaca: a existência de pensamentos oníricos disponíveis para serem transformados em linguagem; um objeto externo com “diferenciação suficiente do self” para suscitar a fala; e “objetos internos que conversam” para realizarem a transformação do pensamento onírico em linguagem (Meltzer, 1975, pp. 192-193). O autismo na primeira infância era caracterizado tanto pelo mutismo quanto por um apego bidimensional ao objeto, mãe ou terapeuta.

to be an alternative to violent splitting and attacking of the object. The ‘lock of two-dimensionality’ could only be opened by ‘the key of alpha-function’ (symbol formation), something which had a much wider application than simply this specific group of children.

There are many potential and indeed ingenious hindrances to vocalisation: as in the child whose play with a piece of elastic suggested to the therapist that it represented ‘the musical aspect of my voice, my vocal chord as it were, which he had plucked out to render me mute with others and now made an object of fetishistic excitement’ (1975, p. 91). The sensuous qualities of vocalisation are separated from the object who can give them meaning. Again, a symbol cannot be brought into being if there is a phantasy of fusion or adhesive identification, pointing to insufficient differentiation between self and object. That is, symbol formation entails work, even for young children in whom the ‘lalling’ impulse of vocalisation is naturally in full flood. Essentially, the development of language is a feature of a wider self-knowledge, learning to distinguish between illusion and reality.

Even when adhesive identification has been overcome, and projective and introjective modes of identification established, there is still the problem of allowing communication between internal objects – which according to Meltzer can be interfered with by pregenital oedipal jealousy ‘rendering them separate and silent’ so that even when inner speech is developing, the child who is having difficulty maturing may ‘remain non-vocal’ (1975, p. 205). This picture of another hindrance to language development elucidates the distinction between mutism and silence – the latter being a meaningful feature shaped by surrounding words, hence an aspect of vocalisation, despite the sounds not spoken.

This view of vocalisation is of general application to the process of symbol formation in all stages of life. To see symbols as founded on an innate twoness or dialogue differs from those pictures of personality development which begin with a primary oneness, an oceanic merging; this would now be seen as a retreat into adhesiveness. Although initially the object is external (the mother), almost immediately the internalisation process begins and the internal object gradually becomes established, with its own speaking voice. As Bick first pointed out, contact through the voice facilitates the processes of introjection and projection; the baby, who has throughout its foetal life been held by the mother’s voice and movements, continues to be ‘held’ by her voice

Assim, se o contexto da fala está ausente ou faltante de alguma forma, o resultado será o mutismo, nos seus diferentes graus, como descrito neste livro sobre autismo na primeira infância; daí a ligação entre mutismo e bidimensionalidade – algo que é visto como uma alternativa à cisão violenta e ao ataque ao objeto. A “fechadura da bidimensionalidade” pode apenas ser aberta pela “chave da função alfa” (formação de símbolos), algo que tinha uma aplicação muito mais ampla do que a este grupo específico de crianças.

Há muitos obstáculos potenciais e até engenhosos à vocalização: como na criança cuja brincadeira com um pedaço de elástico sugeriu ao terapeuta que ele representava “o aspecto musical da minha voz, minha corda vocal, por assim dizer, que ele tinha arrancado para me deixar mudo com os outros e que agora se tornou um objeto de excitação fetichista” (1975, p. 91). As qualidades sensoriais da vocalização são separadas do objeto que poderia lhes dar significado. Novamente um símbolo não pode ser criado se houver uma fantasia de fusão ou identificação adesiva, o que aponta para uma diferenciação insuficiente entre self e objeto. Isto é, a formação de símbolos implica em trabalho, mesmo para crianças pequenas nas quais o impulso de “lalação” da vocalização está ocorrendo naturalmente, em seu pleno fluxo. Essencialmente, o desenvolvimento da linguagem é uma característica de um autoconhecimento mais amplo, a partir do qual se aprende a distinguir ilusão de realidade.

Mesmo quando a identificação adesiva foi superada e os modos de identificação por projeção e introjeção foram estabelecidos, há ainda o problema de permitir a comunicação entre objetos internos, o que, de acordo com Meltzer, pode ser atrapalhada pelo ciúme edípico pré genital “tornando-os separados e silenciosos”, de forma que, mesmo quando a linguagem interna está sendo desenvolvida, a criança que está tendo dificuldade em amadurecer pode “permanecer não vocal” (1975, p. 205). Essa imagem de outro obstáculo ao desenvolvimento da linguagem elucida a distinção entre mutismo e silêncio, este último sendo uma característica significativa moldada pelas palavras circundantes, portanto, um aspecto da vocalização, apesar dos sons não falados.

Esta visão da vocalização é de aplicação geral ao processo de formação de símbolos em todas as fases da vida. Ver os símbolos como fundamentados em uma dualidade ou diálogo inato difere daquelas imagens de desenvolvimento da personalidade que começam com uma unidade primária, uma fusão oceânica; isso agora seria visto como um recuo para a adesividade. Embora inicialmente o objeto seja externo (a mãe), o processo de internalização se inicia quase que imediatamente e o objeto interno vai sendo gradualmente estabelecido, com sua própria voz falante. Como Bick apontou pela primeira

after birth, and this supports the first achievement of tolerating separation, equivalent to a physical holding (as in Pérez-Sánchez, 1990, p. 56). It must be a reciprocal movement: the mother interprets, unconsciously, the varying meaning of the baby's vocalisations (cries). This helps to build up what Bion calls an 'endoskeletal' personality, based upon a strong internal link that enables growth from within. If this vocal link fails to be internalised the baby may resort to what Bick (1968) called 'second skin' formation – a substitute for the real thing, resulting in an 'exoskeletal' personality (a false self), or a fetishistic form of playing. For symbol formation is not, as sometimes described, an invention of the child-self playing with a make-believe object; rather, it is a serious necessity impelled by the need to communicate with a real object who is not-self.

The mother-baby link, in which vocalisation is a key feature, provides a model for psychoanalytic communication: not a game but a need to know the truth, which can only be glimpsed via the self-and-object link, building up the mind's endoskeleton. The resulting symbol constitutes food for the mind, while by contrast, the self-made object relying on its exoskeletal 'second skin' produces delusions of omnipotence.

### **Vocalisation in poetry**

In poetry, this mother-baby link takes the form of the poet's relation with the muse (see Williams, 2005). This is where the music originates. It is not merely a figure of speech that poets traditionally 'sing' rather than 'write'. Before either psychoanalysis or infant observation were practised, poets have associated the musical aspects of language with its preverbal origins in infant object relations (depicted metaphorically of course, not stated didactically). As examples we may take Shakespeare's Caliban and Milton's Satan, both dark embodiments of poetic potential, each born into consciousness through musical vocalisation as they seek a response from their mother-object. Their stories constitute myths of the origins of language.

Caliban's capacity to learn language – that is, the lexical, cultural language of received grammar – derives from his susceptibility to the music in the atmosphere of the isle, an innate capacity to listen and attribute meaning to what would be mere 'noises' without this visionary link:<sup>1</sup>

<sup>1</sup> The following description summarises part of the discussion in my book *Dream Sequences in Shakespeare* (2020).

vez, o contato através da voz facilita os processos de introjeção e projeção; o bebê que durante toda a vida fetal foi sustentado pela voz e movimentos da mãe, continua a ser “sustentado” pela sua voz após o nascimento, e isto dá suporte à primeira conquista em tolerar a separação, sendo equivalente a um holding físico (como em Perez-Sanchez, 1990, p. 56). Este deve ser um movimento recíproco: a mãe interpreta, inconscientemente, os diferentes significados das vocalizações do bebê (choro). Isto ajuda a construir o que Bion denomina de personalidade “endoesquelética”, baseada em um forte vínculo interno que permite que o crescimento se dê a partir de dentro. Caso haja uma falha na internalização desse vínculo vocal, o bebê pode recorrer ao que Bick (1968) chamou de formação de “segunda pele” – um substituto da coisa real, resultando em uma personalidade “exoesquelética” (falso self), ou uma forma fetichista de brincar. Assim a formação de símbolos não é, como às vezes descrita, uma invenção do self da criança brincando com um objeto de faz-de-conta; em vez disso, é uma séria necessidade impulsionada pela premência de uma comunicação com um objeto real que não seja o self.

O vínculo mãe-bebê, no qual a vocalização é uma característica chave, proporciona um modelo para a comunicação psicanalítica: não um jogo, mas uma necessidade de conhecer a verdade, que pode apenas ser vislumbrada através do vínculo self-objeto, construindo o endoesqueleto da mente. O símbolo resultante constitui alimento para a mente, enquanto, por contraste, o objeto criado pelo self a partir do exoesqueleto, “segunda pele”, leva à ilusão de onipotência.

### **Vocalização na poesia**

Na poesia, a relação mãe-bebê toma a forma da relação do poeta com a musa ( ver Williams, 2005). É aqui que a música se origina. Não é mera figura de linguagem dizer que os poetas tradicionalmente “cantam” em vez de “escrever”. Antes mesmo da psicanálise ou da observação de bebês serem praticadas, os poetas já associavam os aspectos musicais da linguagem às suas origens pré-verbais nas relações objetivas infantis (retratadas metaforicamente, é claro, não descritas didaticamente). Como exemplos, podemos tomar Caliban de Shakespeare e Satan de Milton, ambos encarnações sombrias do potencial poético, cada um nascido na consciência através da vocalização musical enquanto buscam uma resposta de sua mãe-objeto. Suas histórias constituem mitos das origens da linguagem.

A capacidade de Caliban para aprender a linguagem – isto é, a linguagem léxica e cultural da gramática recebida – deriva de sua suscetibilidade à música

*Caliban:* Be not afeard; the isle is full of noises,  
 Sounds and sweet airs, that give delight, and hurt not.  
 Sometimes a thousand twangling instruments  
 Will hum about mine ears; and sometime voices,  
 That if I then had wak'd after long sleep,  
 Will make me sleep again; and then, in dreaming,  
 The clouds methought would open, and show riches  
 Ready to drop upon me; that, when I wak'd,  
 I cried to dream again. (III.ii.133-141)

His witch-mother Sycorax in a sense gives birth, through her cloven tree-body, to both Caliban and Ariel – the listener and the singer. When he awakes from the watery, humming foetal listening of his natural (unborn) state he finds his dream to be true, as Adam does later in *Paradise Lost* (a myth taken by Keats to represent the functioning of the imagination). This prompts listening to become vocalisation – he ‘cries’ to dream again. Like Ferdinand, another avatar of the newborn, he recognises his moonfaced mistress-mother in Miranda, while her witch-like tormenting aspects are split into Prospero, Sycorax’ heir. Caliban is a childlike ‘moon-calf’, Miranda his mother, and Prospero the original man in the moon until he becomes temporarily substituted by the drunken Stephano – a tale of object-confusion. Miranda and Prospero are responsible between them for teaching the child how to name the ‘bigger light and the less’ and thereby to ‘know his own meaning’ (I.iii.358), his own separate identity. But this linguistic development means the relinquishment of his earlier symbiotic relationship with his mother which was flooded with vocal music not yet channelled into the restrictive muscular movements which come with separation from the object, formerly ambient and now distant: ‘You taught me language, and my profit on it is, I know how to curse!’ The acquisition of new skills is not a straightforward achievement but involves a turbulent ‘tempest’ of emotions. All is part of the sea-change wrought by the musical artistry of the ‘delicate Ariel’ which appears to be blown with the winds but is in fact imbued with spiritual meaning and transforming purpose. Language is a feature of meaningful relationships, based on the tension between love (beauty) and hate (ugliness) and the internal objects that inspire and attract this complex emotionality, both listening and vocalising.

na atmosfera da ilha, uma capacidade inata de escutar e atribuir significado ao que seriam meros “barulhos” sem esse vínculo visionário:

*Caliban*: Não fique com medo; a ilha é cheia de barulhos,  
Sons e ares doces, que trazem deleite e não machucam.  
Às vezes, mil instrumentos vibrantes  
Vão cantarolar nos meus ouvidos; e às vezes vozes,  
Que se eu estivesse acordado após um longo sono,  
Far-me-iam dormir novamente; e então, em sonhos,  
As nuvens que pensei que iriam se abrir, e mostrar riquezas  
Prontas a chover sobre mim; que quando eu acordei,  
Chorei para sonhar de novo. (III.ii.133-141)

Sycorax, sua mãe-bruxa, de certa forma dá à luz através de seu corpo de árvore fendida, a Caliban e Ariel – o ouvinte e o cantor. Quando ele desperta da sua escuta fetal de seu ambiente natural aquoso e cantarolante (não nascido) seu sonho se torna realidade, da mesma forma que Adão faz depois no Paraíso Perdido (um mito tomado por Keats para representar o funcionamento da imaginação). Isto permite que a escuta se transforme em vocalização – ele “chora” para sonhar novamente. Como Ferdinand, um outro avatar do recém-nascido, ele reconhece a feição de lua de sua mãe-amante em Miranda, enquanto seus aspectos tormentosos, enfeitiçados são cindidos em Próspero, o herdeiro de Sycorax. Caliban é um “bezerro-lunar” infantil, Miranda sua mãe, e Próspero o homem original na lua até ser temporariamente substituído pelo bêbado Stephano – um conto sobre a confusão de objetos. Miranda e Próspero são ambos responsáveis por ensinar a criança a nomear “a luz maior e a menor” e assim “conhecer seu próprio significado” (I.iii.358), sua própria identidade separada. Mas esse desenvolvimento linguístico significa a renúncia de sua relação simbiótica com sua mãe que era inundada de música vocal ainda não canalizada para movimentos musculares restritivos que vêm com a separação do objeto, anteriormente o ambiente, e agora distante: “Você me ensinou a linguagem e, meu benefício com isso, é que eu sei como amaldiçoar!”. A aquisição de novas habilidades não é uma conquista direta, mas envolve uma turbulenta “tempestade” emocional. Tudo faz parte da mudança radical provocada pela arte musical do “delicado Ariel” que parece ser soprado com os ventos, mas está, na verdade, imbuído de sentido espiritual e propósito transformador. A linguagem é uma característica dos relacionamentos significativos, baseada na

While Caliban's dream evokes primarily the listening matrix, the swirling seacave of sounds with their rich potential, Milton has a special interest in the technology of the speaking voice, how it actually emerges from its home in the mouth. He first proclaims the meaning of what a 'mother tongue' really is in a speech he delivered as a university student declaring his poetic ambitions. The speech was (contrary to regulations) in English rather than Latin, to emphasise the fact that by 'native language' he meant, quite literally, the language he stammered out at two years old:

Hail native language that by sinews weak  
 Didst move my first endeavouring tongue to speak,  
 And mad'st imperfect words with childish trips,  
 Half unpronounced, slide through my infant lips,  
 Driving dumb Silence from the portal door,  
 Where he had mutely sat two years before ... ('At a Vacation Exercise')

Words are drawn out of the mouth by the 'native language' muse-mother, just as later 'naked thoughts... loudly knock' to emerge from the 'mind' it is the sense of an external object that creates the tension and thus the vocal movement. The sensuous urgency of the 'first endeavouring tongue' seeking a listener beyond itself establishes speech as the vivid instrument of the mother-child link that will draw forth his future poetic voice as it did his infant syllables. Poetic language is founded on this primal grammar rather than on the cerebral and formal Latin rhetoric required for debate and oratory. The deep-grammar symbol is a function of the relation with the maternal object even when the tools of received discourse (surface grammar) are employed.

Later, in his new blindness, when dictating *Paradise Lost* and more reliant on the voice than ever, Milton identifies with the sleeping serpent whose dreams swell when Satan infuses a speaking intelligence throughout the coils of his head, dilated to bursting point:

Like a black mist low creeping ...  
 ... in at his mouth  
 The Devil entered, and his brutal sense,  
 In heart or head, possessing soon inspired

tensão entre amor (beleza) e ódio (feiura) e os objetos internos que inspiram e atraem essa emocionalidade complexa, tanto escutar quanto vocalizar.

Enquanto o sonho de Caliban evoca primariamente a matriz do escutar, a caverna marinha com sons rodopiantes com seu rico potencial, Milton tem um interesse especial na tecnologia da voz falada, como de fato ela emerge de sua origem na boca. Ele proclama pela primeira vez o significado do que realmente é uma “língua materna” em um discurso que fez como estudante universitário, declarando suas ambições poéticas. O discurso estava (contrariamente aos regulamentos) em inglês e não em Latim, para enfatizar o fato de que por “língua nativa” ele queria dizer, quase que literalmente, a linguagem que ele balbuciou aos dois anos de idade:

Salve língua nativa, que por nervos fracos  
 Moveu minha primeira língua tentando falar,  
 E as mais loucas palavras imperfeitas nas viagens de criança,  
 Meio sem pronunciar, deslizaram pelos meus lábios infantis,  
 Conduzindo um silêncio mudo da porta de entrada,  
 Onde ele havia se sentado emudecido dois anos antes...  
 (“Em um Exercício de Férias”)

As palavras são tiradas da boca pela mãe-musa da “língua nativa”, assim como posteriormente “pensamentos nus... batem alto” para emergir da “mente”; esse é o sentido de um objeto externo que cria a tensão e então o movimento vocal. A urgência sensorial do “primeiro esforço da língua” em busca de um ouvinte além de si mesmo, estabelece o discurso como um instrumento vivo do vínculo mãe-bebê que será a base para a sua futura voz poética, assim como as primeiras sílabas do bebê. A linguagem poética baseia-se nesta gramática primária mais do que na retórica cerebral e formal em latim necessária para o debate e a oratória. O símbolo da gramática profunda é função da relação com o objeto materno mesmo quando os instrumentos do discurso recebido (gramática superficial) são empregados.

Mais tarde, na sua nova fase de cegueira, quando Milton ditava o *Paraíso Perdido* e mais dependente que nunca da sua voz, identifica-se com a serpente adormecida cujos sonhos aumentam quando Satan infunde uma inteligência falante através dos anéis de sua cabeça, dilatada a ponto de estourar:

Como uma névoa negra rastejando baixo...  
 ...dentro da sua boca...

With act intelligential, but his sleep

Disturbed not, waiting close th'approach of morn. (IX.180-191)

As Langer puts it, the process of symbolisation 'goes on all the time ... sometimes we are aware of it, sometimes we merely find its results and realise that certain experiences have passed through our brains and been digested there' (1946, p. 41). This is the same as Meltzer's (1984) 'dream life' which is a continuum into which the analyst dips, when the 'organ of consciousness' (as Freud called it) is directed towards it. The newly fertilised serpent-brain unconsciously digests this strange new experience. A primitive or preverbal personality, his mind expands during sleep or gestation until the morning of his awakening. Then the potential for speech finds its realisation in the meeting with Mother Eve, led by the 'serpent tongue'. On one level phallic, the serpent is on another level foetal. He both moves and speaks in baroque convolutions. Eve 'marks his play' as the intelligent serpent 'curls wanton wreaths' to attract her attention. Like a baby, 'he glad/ Of her attention gained, with serpent tongue/ Organic, or impulse of vocal air' begins his 'temptation', and 'Into the heart of Eve his words made way' (IX.528-30). Milton was himself a musician, and the 'impulse of vocal air' conveys his desire to match acoustics with artistic imagination, sense with significance – and native English with incorporated Latin.

Clearly these are poetic dream-images, the fruit of deep grammar, but that is exactly what Milton knew and invoked when he jettisoned his own purely technical omnipotence and committed himself to relying on the muse, his internal object, for his poetic voice. He was prepared to abandon his lexical control (earlier lodged in his command of Latin) and to 'fly blind' into uncharted mental territory (as Keats described him) – to discover rather than to preach, express rather than argue, using his first-endeavouring tongue and impulse of vocal air like the angels, struggling out of its sensuous box of sinew.

These few examples, from the originators of the modern poetic tradition, illustrate how vocalisation leading to symbol formation is inseparable from the story of object relations and internal identifications. The innate impulse exists but does not expand into symbol formation unless there is some underlying meaning, some project of learning or knowledge, that is activated by the link between infant and mother parts of the personality. The aim is not to impose one's own voice (always a false self) but to discover one's true internal

O Demônio entrou, e se apossa dos sentidos brutais,  
 No coração e cabeça, e logo lhe inspira  
 Um ato intelectual, mas não lhe quer  
 Perturbar o sono, aguardando de perto a chegada da manhã. (IX.180-191)

Para Langer, o processo de simbolização “continua o tempo todo... algumas vezes estamos conscientes dele, outras vezes nós apenas encontramos seus resultados e percebemos que certas experiências passaram por nosso cérebro e lá foram digeridas” (1946, p. 41). Isto é o mesmo da “vida onírica” de Meltzer (1984) que é um continuum no qual o analista mergulha, quando o “órgão da consciência” (como Freud se referia) é direcionado para ele. O cérebro da serpente recém-fertilizado digere inconscientemente essa nova experiência estranha. Uma personalidade primitiva ou pré-verbal expande sua mente durante o sono ou gestação até a manhã de seu despertar. Então, o potencial para a fala encontra sua realização no encontro com a Mãe Eva, através da “língua da serpente”. Em um nível fálico, a serpente está em outro nível fetal. Ela se move e fala em circunvoluções barrocas. Eva “acompanha seus movimentos” enquanto a serpente inteligente “desenha espirais sedutoras” para atrair sua atenção. Como um bebê “ele feliz/por ter ganho sua atenção, com a língua da serpente/Orgânico, ou impulso de ar vocal” começa sua “tentação”, e “dentro do coração de Eva suas palavras encontraram caminho” (IX.528-30). Milton era músico, e o “impulso do ar vocal” comunica seu desejo de combinar acústica com imaginação artística, sensação com significado – e inglês nativo com latim incorporado.

Claramente, essas são imagens oníricas poéticas, o fruto da gramática profunda, mas isso é exatamente o que Milton sabia e invocou quando abandonou sua própria onipotência puramente técnica e se comprometeu consigo mesmo a confiar na musa, seu objeto interno, para alcançar a sua voz poética. Ele estava preparado para abandonar seu controle léxico (anteriormente habitado no seu domínio do latim) e “voar às cegas” por um território mental desconhecido (como Keats o descreveu) – para descobrir mais do que pregar, expressar mais do que discutir, usando a sua primeira língua e o impulso para o ar vocal como os anjos, lutando para sair de sua caixa de cordas sensoriais.

Esses poucos exemplos, dos criadores da tradição poética moderna, ilustram como a vocalização que leva à formação de símbolos é inseparável da história das relações objetais e das identificações internas. O impulso inato existe, mas não se expande para a formação de símbolos a menos que haja algum significado subjacente, algum projeto de aprendizagem ou conhecimento, que

relationships, and the voice will find its own organic pathway to the apple of knowledge. The poets show us that vocalisation is about linking, in a projective-introjective rhythm of complex identifications. In order to capture the reality, the 'O' of an emotional conflict, in symbolic form, verbalisation must rest organically on its vocal origins, on deep rather than surface grammar.

### **Identifying the voice**

We talk about 'finding one's voice' in the sense of authentic individuality, whether in a social context or in artistic development; and this 'finding' is often seen as therapeutic in itself, owing to the sense of confirmation of the shape of a personality or identity. Finding the right expression is experienced in terms of an internal quest: discovering the necessary object-link to take the personality (or the artwork) forward. Technical proficiency alone is insufficient without an authentic internal link. To find or identify the voice is to identify the person, or part of the personality, that is in action. As Langer puts it: 'We cannot conceive significant form *ex nihilo*; we can only find it, and create something in its image' (1942, p. 251). This is as true of the poet inspired by the muse as it is for the infant mirroring its mother's vocalisations. Another analogy, or example, is that of the professional actor, for whom the voice is the primary tool for investigating and knowing the character. Actors training with Cicely Berry, voice coach, would in reflecting on their session 'speak not of the voice but of a growth in human relationships', never losing touch with their awareness that 'speaking is part of a whole; an expression of inner life' (Brook, foreword to Berry, 1991, p. 1). As a result of this approach, or identification, they engage also in a process of self-knowledge by means of the voice, being 'the most intricate mixture of what you hear, how you hear it, and how you unconsciously choose to use it in the light of your personality and experience' (Berry, p. 7). The actor learning a 'part' by vocalisation is in a sense re-learning how to speak; it is not just a part, not just a technical skill, it is a new relationship. This is then reflected in their engagement with the audience, who are similarly drawn in to identification with aspects of themselves. All art forms are generative if they can hold the 'idea', the 'underlying pattern' of learning from experience, Bion's 'O'.

Insofar as psychoanalysis is a verbal art form, it has psychological analogies with these other voice-based art forms: with the struggle to relinquish

é ativado pelo vínculo entre partes infantis e maternas da personalidade. O objetivo não é impor a própria voz (sempre um falso self), mas descobrir as relações internas verdadeiras, e a voz vai encontrar o seu próprio caminho orgânico para a maçã do conhecimento. Os poetas nos mostram que a vocalização diz respeito ao vínculo, em um ritmo projetivo-introjetivo de identificações complexas. A fim de capturar a realidade, o “O” de um conflito emocional, de forma simbólica, a verbalização deve se apoiar organicamente nas suas origens vocais, na gramática profunda e não na de superfície.

### **Identificando a voz**

Falamos em “encontrar a própria voz” no sentido de individualidade autêntica, quer seja num contexto social ou no desenvolvimento artístico; e esse “encontro” é geralmente visto como terapêutico em si mesmo, devido ao sentido de confirmação da forma de uma personalidade ou identidade. O encontrar a expressão correta é experienciado em termos de uma busca interna: descobrir o vínculo objetal necessário para levar a personalidade (ou o trabalho artístico) adiante. A proficiência técnica, por si só, é insuficiente sem um vínculo interno autêntico. Encontrar ou identificar a voz é identificar a pessoa, ou parte da personalidade, que está em ação. Langer diz que: “Não podemos conceber uma forma significativa do nada; só podemos encontrá-la e criar algo à sua imagem” (1942, p. 251). Isso é tão verdadeiro para o poeta inspirado pela musa como para o bebê espelhando as vocalizações de sua mãe. Outra analogia, ou exemplo, é a do ator profissional para quem a voz é a principal ferramenta para investigar e conhecer o personagem. Atores treinados por Cicely Berry, preparadora vocal, ao refletirem sobre sua sessão “falariam não da voz mas de um crescimento nos relacionamentos humanos”, nunca perdendo contato com o conhecimento de que “falar é parte de um todo; uma expressão da vida interior” (Brook, prefaciando Berry, 1991, p. 1). Como resultado dessa abordagem, ou identificação, eles também se envolvem em um processo de autoconhecimento pela voz, sendo uma “mistura muito intrincada daquilo que se ouve, como se ouve e como, inconscientemente, escolhemos usa-la a partir da sua personalidade e experiência” (Berry, p. 7). Um ator que aprende um “papel” por vocalização está, em um certo sentido, reaprendendo como falar; não é apenas um papel, não é apenas uma habilidade técnica, é um novo relacionamento. Isto então se reflete no seu envolvimento com a plateia, que é igualmente levada a se identificar com aspectos de si mesmos. Todas as formas de arte são generativas se elas puderem sustentar a “ideia”, um “padrão subjacente” de aprender com a experiência, o “O” de Bion.

knowing about or talking about and allow the communication to find its own voice (psychoanalytic talk). This will be based on the infantile transference, an echo of the original mother-baby private language, with which both analyst and analysand need to be in touch. Psychoanalysis has acknowledged roots in the preverbal and nonverbal and, like poetry, cannot become a 'language of achievement' unless it is vocal as well as verbal, that is, in touch with the deep grammar of the dreamworld. This is what is meant by the music of the transference; it is founded on object relations, not on neurological stimuli; nor can it be explained by mechanistic views of language development that equate mind and brain.

In his paper on 'Temperature and distance', Meltzer distinguishes between 'interpretation proper' and 'interpretative exploration' as being different types of verbalisation, with different functions in the setting. 'Interpretation proper' can be written down, remembered, published; it belongs to a formal linguistic notation – the lexical level of language. 'Interpretative exploration' however is less easy to convey to anyone outside the consulting room, since its function is to 'facilitate the emergence' of material from unconscious phantasy (1976, p. 88). It 'confirms for the patient that you really are listening and thinking', rather than advocating the correctness of the interpretations: 'Either they fit the material or they don't fit the material' (1999, p. 119).

Especially in the exploration phase, the music of the voice plays an essential part in helping to find a formulation that fits, that can be 'agreed on' by both people:

I think that the music of the human language and human voice is very primal. It is the link between mother and baby while it is still in utero: the music of the mother comes through to the baby. I think that the deepening of the analytic transference is very dependent on this music and much less dependent on the intellectual insight that you can communicate by interpretation. (Meltzer, 1999, p. 119)

The 'music' of interpretative exploration traces, beyond words, the movements of the internal object relationships that are not yet ready to be transformed into verbal expression – to find the mother-baby link of the analytic couple.

Interpretative exploration has nothing to do with trying to be poetic; it represents the dominance of the capacity for musical listening, tentative and

À medida que a psicanálise é uma forma de arte verbal, ela tem analogias psicológicas com essas outras formas de arte baseadas na voz: com a luta para abandonar o conhecimento ou o falar sobre algo e permitir que a comunicação encontre a sua própria voz (conversa psicanalítica). Isto estará baseado na transferência infantil, um eco da linguagem privada original mãe-bebê, onde ambos, paciente e analista precisam estar em contato. A psicanálise tem raízes conhecidas no pré-verbal e no não verbal e, como a poesia, não pode se tornar uma “linguagem de êxito” a menos que ela seja vocal assim como verbal, isto é, esteja em contato com a gramática profunda do mundo onírico. Isto é o que se quer dizer com a música da transferência; ela é baseada nas relações objetais, não em estímulos neurológicos; nem pode ser explicada por visões mecanicistas do desenvolvimento da linguagem que igualam a mente com o cérebro.

No seu artigo sobre “Temperatura e distância”, Meltzer distingue a “interpretação propriamente dita” da “exploração interpretativa” como sendo tipos diferentes de verbalização, com diferentes funções no setting. A “interpretação propriamente dita” pode ser escrita, lembrada e publicada; pertence a uma notação linguística formal – o nível léxico da linguagem. A “exploração interpretativa”, entretanto, é menos fácil de transmitir a qualquer pessoa fora da sala do consultório, já que a sua função é a de “facilitar o surgimento” do material referente à fantasia inconsciente (1976, p. 88). Ela “confirma para o paciente que você está realmente escutando e pensando”, e não defendendo a correção das interpretações: “Ou elas se encaixam ao material ou não se encaixam ao material” (1999, p. 119).

Especialmente na fase exploratória, a música da voz desempenha um papel essencial para ajudar a encontrar a formulação que se encaixa, aquela que pode ser “acordada” pelas duas pessoas:

Acredito que a música da linguagem humana e da voz humana é muito primitiva. É o vínculo entre mãe e bebê enquanto ele ainda está no útero: a música da mãe chega até o bebê. Acho que o aprofundamento da transferência analítica depende muito desta música e muito menos do insight intelectual que você pode comunicar pela interpretação. (Meltzer, 1999, p. 119)

A “música” da exploração interpretativa traça, para além das palavras, os movimentos das relações objetais internas que ainda não estão prontas para serem transformadas em expressão verbal – para encontrar o vínculo mãe-bebê do par analítico.

flexible. The danger, according to Meltzer, is acting-in-the transference, which can also be hidden behind the ‘blank screen’ demeanour advised by Freud. The analyst needs to refrain from projecting aspects of their own personality – their own voice – and instead, to receive the deep grammar of the patient’s voice or voices. The ‘atmosphere of communication’ needs to be carefully controlled through temperature and distance, using an interplay of lexical and metaphorical (dream) language notation. The same musical elements would be involved – tone, rhythm, key, volume and timbre (including silence) – but not on an operative level.

Given that the mind is not a unity and consists of many parts – adult, infantile, inquiring, tyrannical, male and female, and other ‘classes’ to which the patient belongs – the analyst’s voice, used as an exploratory and inquiring instrument rather than a declamatory one, can direct itself to whichever part is in the foreground. Meltzer reviews the tone, distance and music that modulate the interpretative exploration. In a detailed clinical example, he illustrates the analyst’s intuitive attempt to communicate with different parts of the personality by fostering a flexible tonal dialogue – with the adult part, the little boy part, or ‘slightly teasing to the adult about the child’ and at the end of the sequence, ‘persuasive, to adult and baby simultaneously’ (p. 97).

We can by this means utilise rather different languages as a directional advice, each different from the other in vocabulary, imagery drawn from the patient’s speech and dreams, levels of education, degrees of vulgarity or refinement, etc. In addition to this directional device for addressing different parts of the patient’s personality at different times, we can also modify the distance by not addressing the part concerned in our formulation at all, but rather, talking about that part to another, or by ruminating aloud in the presence of the patient, leaving it to his choice to listen or ignore. (1976, p. 90)

In *The Psychoanalytical Process* Meltzer distinguishes between ‘modulation’ (a musical transformation) and ‘modification’ of mental pain (attempting to deny or remove it) (1967, p. xviii). The function of the analytic voice is to modulate, not to modify, by means of interpretations that are part of an overall ‘interpretative activity’ sensitive to the types of pain and the different parts of the personality which are in pain at a given moment.

A exploração interpretativa não tem nada a ver com tentar ser poético; representa o domínio da capacidade de escuta musical, experimental e flexível. O perigo, de acordo com Meltzer, é atuar na transferência, que também pode estar escondido atrás de uma postura de “tela branca”, como aconselhada por Freud. O analista tem que abster de projetar aspectos de sua própria personalidade – sua própria voz – e, ao contrário, receber a gramática profunda da voz ou das vozes do paciente. A “atmosfera da comunicação” precisa ser cuidadosamente controlada através da temperatura e distância, usando uma interação entre a notação léxica e metafórica (sonho) da linguagem. Os mesmos elementos musicais estariam envolvidos – tom, ritmo, clave, volume e timbre (incluindo o silêncio) – mas não a nível operacional.

Dado que a mente não é uma unidade e é constituída de muitas partes – adulta, infantil, questionadora, tirânica, masculina e feminina, e outras “classes” às quais o paciente pertence – a voz do analista, usada como um instrumento de exploração e questionamento mais do que uma voz declamadora, pode se direcionar para qualquer parte que esteja em primeiro plano. Meltzer analisa o tom, a distância e a música que modulam a exploração interpretativa. Em um exemplo clínico detalhado, ele ilustra a tentativa intuitiva do analista de se comunicar com diferentes partes da personalidade através da promoção de um diálogo tonal flexível – com a parte adulta, com a parte do menino pequeno ou “provocando levemente o adulto a ver a criança” e no final da sequência, “persuasivo para o adulto e para o bebê simultaneamente” (p. 97).

Podemos, desta forma, utilizar linguagens bastante diferentes como um aconselhamento para escolha da direção, cada uma diferente da outra em vocabulário, imagens extraídas da fala e sonhos do paciente, níveis de educação, graus de vulgaridade ou refinamento etc. Além deste dispositivo de escolha da direção para abordar diferentes partes da personalidade do paciente em momentos diferentes, também podemos modificar a distância não abordando a parte em questão em nossa formulação, mas sim conversar sobre essa parte para uma outra, ou por ruminar em voz alta na presença do paciente, deixando por conta dele a escolha de escutar ou ignorar. (1976, p. 90)

Em *O processo psicanalítico* Meltzer distingue “modulação” (uma transformação musical) e “modificação” da dor mental (tentando negá-la ou removê-la) (1967, p. xviii). A função da voz analítica é modular, não modificar, através de interpretações que são parte de uma “atividade interpretativa”

The crucial point is that the tone and music of the voice is not imposed by the analyst, nor should it demonstrate his verbal virtuosity, but should reflect his attempt to recognise the patient's own internal object-relations drama of many voices. This is the reality, the truth, of the analytic situation. The analytic voice is not a thing-in-itself, for pride and display, but an instrument employed in a search for truth. From this perspective, the objective qualities of a person's voice (range, musicality, accent, vocabulary) do not matter, nor does it matter if the voice is modified by technological media, since what is important is the motivation to use whatever language is available to identify with the patient's emotionality and achieve a 'fit', a symbolic congruence, using elements meaningful to both partners even if to nobody else. Meltzer said that ultimately, 'The rationale of technique is really just the rationale of human communication'; this requires 'tact, delicacy and clarity' and 'that's all there is to it' (1999, p. 122). The Ariel-part would understand this, but not the Prospero-part, at least not without being subjected to an internal tempest. Yet even when all parts of the personality are working towards a poetic whole, mobilising both vocal and verbal, there is some value in defining the terms of a language for 'talking about' the complexities of human communication that can usefully monitor and confirm the experience of 'talking analysis'.

como um todo, sensível aos tipos de dor e às diferentes partes da personalidade que estão em sofrimento em determinado momento.

O ponto crucial é que o tom e a música da voz não são impostos pelo analista, nem devem demonstrar seu virtuosismo verbal, mas devem refletir sua tentativa de reconhecer o drama das muitas vozes das relações objetivas internas do paciente. Esta é a realidade, a verdade, da situação analítica. A voz analítica não é uma coisa em si mesma, para orgulho e exibição, mas um instrumento utilizado em busca da verdade. Nesta perspectiva, as qualidades objetivas da voz de uma pessoa (amplitude, musicalidade, sotaque, vocabulário) não importam, nem importa se a voz é modificada por uma mídia tecnológica, já que o que é importante é a motivação para usar qualquer linguagem disponível para se identificar com a emocionalidade do paciente e alcançar um “encaixe”, uma congruência simbólica, usando elementos significativos para ambos os parceiros, mesmo que para ninguém mais. Meltzer falou que, em última análise, “a lógica da técnica é realmente apenas a lógica da comunicação humana”; isto requer “tato, delicadeza e clareza” e “é só isso” (1999, p. 122). A parte Ariel entenderia isto, mas não a parte Próspero, pelo menos não sem passar por uma tempestade interna. No entanto, quando todas as partes da personalidade estão trabalhando em direção a um todo poético, mobilizando ambos, vocal e verbal, há algum valor em definir os termos de uma linguagem para “falar sobre” as complexidades da comunicação humana que podem monitorar e confirmar, de maneira útil, a experiência da “conversa analítica”.

Tradução de Patricia Schoueri

Revisão técnica de Marina Stabile

## References

- Bick, E. (1968). The experience of the skin in early object relations. In: *The Tavistock Model: Collected Papers of Martha Harris and Esther Bick*, pp. 139-144. New edition London: The Harris Meltzer Trust, 2018.
- Bion, W. R. (1970). *Attention and Interpretation*. London: Tavistock.
- Bion, W. R. (1973-74). *Brazilian Lectures*. 2 vols. Rio de Janeiro: Imago.
- Bion, W. R. (2018). *Bion in New York and Sao Paulo and Three Tavistock Seminars*. Ed. M. H. Williams. London: Harris Meltzer Trust.
- Berry, C. (1991). *Voice and the Actor*. Foreword by P. Brook. Foster City, CA: Wiley.
- Harris, M. (1980). Bion's conception of a psychoanalytical attitude. Obituary speech. Available on PEPweb: <https://pep-web.org/search/document/ZBK.133.0045A?page=P0045>.
- Hughes, T. (1992). *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*. London: Faber.
- Langer, S. (1942). *Philosophy in a New Key*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Meltzer, D. (1967). *The Psychoanalytical Process*. New edition, London: Harris Meltzer Press, 2018.
- Meltzer, D. (1975). Mutism in autism, schizophrenia and manic-depressive states – the correlation of clinical psychopathology and linguistics. In: *Explorations in Autism*, pp. 191-208. New edition, London: Harris Meltzer Trust, 2018.
- Meltzer, D. (1976). Temperature and distance as technical dimensions of interpretation. In M. H. Williams (ed.), *Selected Papers of Donald Meltzer*, vol. 3, pp. 87-98. Reprinted London: Harris Meltzer Trust, 2021.
- Meltzer, D. (1984). The interaction of visual and verbal language in dreams. In: *Dream Life*, pp. 103-123. New edition, London: Harris Meltzer Trust, 2018.
- Meltzer, D. (1986). *Studies in Extended Metapsychology: Clinical Applications of the Work of Bion*. New edition, London: Harris Meltzer Trust, 2018.
- Meltzer, D. (1997). Concerning signs and symbols. *British Journal of Psychotherapy*, 4(2), pp. 175-181.
- Meltzer, D. (1999). On supervision. (Interview by R. and M. Oelsner.) In: *Selected Papers of Donald Meltzer*, vol. 3, pp. 117-125. London: Harris Meltzer Trust, 2021.
- Meltzer, D., et al. (1975 [2018]). *Explorations in Autism*. New edition: London: Harris Meltzer Trust, 2018.
- Milton, J. *Poems*. (1966). Ed. D. Bush. London: Oxford University Press.
- Money-Kyrle R. (1968). Cognitive development. In: *Collected Papers of Roger Money-Kyrle*, pp. 416-433. Ed. D. Meltzer and E. O'Shaughnessy. Clunie Press, 1980.
- Pérez-Sánchez, M. (1990). *Baby Observation*. Perthshire: Clunie Press.
- Shakespeare, W. (1964). *The Tempest*. Ed. F. Kermode. London: Methuen.
- Sharpe, E. F. (1937). *Dream Analysis*. New edition: Routledge, 1988.
- Williams, M. H. (2005). *The Vale of Soulmaking*. London: Routledge.
- Williams, M. H. (2010). Psychoanalysis as an art form. In: *The Aesthetic Development: The Poetic Spirit of Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Williams, M. H. (2020). *Dream Sequences in Shakespeare*. London: Routledge.