

Das quedas em um percurso – escolhas, musicalidade e ressonância

About the falls in a path – choices, musicality and resonance

Renata Mattos

Resumo

Tomando como base a fala improvisada na defesa da tese *A voz e a invocação para musicar a vida: ressonâncias entre música e psicanálise*, o presente texto destaca o percurso de construção dessa tese a partir das quedas e alterações de seu título, trazendo, com isso, uma reflexão sobre o enlace entre psicanálise e música pela via do objeto voz, da pulsão invocante, e da ressonância estruturante entre real, simbólico e imaginário na criação de uma voz, um timbre e um ritmo singulares do sujeito. Ao fim, uma resposta *après-coup* é tecida às intervenções da banca.

Palavras-chave: Música, Psicanálise, Voz, Improviso.

A presença da psicanálise nos diferentes campos da cultura, sua interlocução com estes, e mesmo sua intervenção têm ganhado cada vez mais destaque no ambiente acadêmico, sendo muitas vezes questionados a possibilidade e o lugar da psicanálise na universidade. Não é este o enfoque ou o mote deste escrito. As reflexões que aqui trago neste espaço são fruto do encontro, nem sempre simples ou sem tensões, entre a psicanálise e sua ética e a academia, mais propriamente a pesquisa que a academia propicia e incita. Durante quatro anos, acolhida pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em seu Programa de Pós-Graduação em Psicanálise, fiz um percurso no Doutorado em Pesquisa e Clínica em Psicanálise, o qual chegou a seu termo numa manhã de primavera austral em 3 de novembro de 2011.

Manhã que se tornou tarde iniciada, banhada em discussões analítico-poético-musicais em torno de uma tese, *A voz e a invocação para musicar a vida: ressonâncias entre música e psicanálise*, defendida por mim, sua autora, na presença da orientadora da pesquisa e presidente da banca de defesa, Doriz

Rinaldi, dos convidados externos ao Programa, Jean-Michel Vivès – com quem realizei por um ano um estágio de doutorado, com bolsa CAPES/PDEE, na Université de Nice Sophia-Antipolis – e Tania Rivera, da UFF, e de dois docentes internos do Programa, Ana Costa e Heloisa Caldas.

O que trago neste momento é uma transcrição e uma transformação da fala que improvisei na defesa da tese, que, com suas limitações e insuficiências, traz em potência os caminhos de um percurso comemorado e compartilhado naquele dia. Mais do que “relato de pesquisa”, o presente texto é a recuperação de uma fala eclodida após quatro anos de algo que vinha sendo trabalhado em mim no enlace entre psicanálise e música, recolhida no estranhamento de ouvir minha própria voz gravada dizendo mais do que eu havia pensado e mesmo escrito na tese, e talhada, ao fim, com o acréscimo de algumas questões que surgiram das anotações e rascunhos feitos enquanto ouvia a intervenção da banca. “Só há um ponto fixo. É a nossa própria insuficiência. É daí que é preciso partir”, diz Kafka (SOUSA, 2007, p.12). Transcrevo

e transformo. Colho ressonâncias, reverberações e transverberações, atravessada pela música, causada pela psicanálise.

* * *

Começo com um trecho da *Conferência sobre o nada*, de John Cage (1961, 2012), em tradução de Augusto de Campos:

Eu estou aqui e não há nada a dizer. Se algum de vocês quiser ir a algum lugar, pode sair a qualquer momento. O que nós requeremos é silêncio, mas o que o silêncio requer é que eu continue falando. Dê ao pensamento de alguém um empurrão; ele cai logo... Mas o que empurra e o empurrado produzem esse entre-tenimento chamado discussão. Vamos ter uma daqui a pouco? Ou podemos decidir não ter uma discussão, como vocês quiserem... Mas... agora há silêncios. E as palavras fazem, ajudam a fazer os silêncios... Eu não tenho nada a dizer e estou dizendo. E isto é poesia, como eu quero agora [Esta tradução foi transcrita diretamente do vídeo da 'Conferência sobre o nada', tradução e leitura: Augusto de Campos. Gravado num celular por Vanderley Mendonça em 31 de agosto de 2011 no tuca – são paulo/editado por André Vallias no Rio de Janeiro. O original desta conferência encontra-se em *Silence: lectures and writings* (CAGE, 1961, 2012)].

De improviso, início esta apresentação marcando a trajetória e o percurso desta construção de tese. E escolhi fazê-lo a partir das mudanças e das quedas que ocorreram no título, que delimitam bem todo o processo tanto da construção e da escrita quanto da elaboração do tema e de como ele ganhou forma. O primeiro título escolhido – e que esteve presente no projeto de pesquisa de tese, exigência formal para seleção e entrada no curso de Doutorado que, mais que isso, serve de norteador para os primeiros momentos e movimentos de pesquisa – foi *A radicalização do real na música pós-tonal*. Um

título que tinha uma ênfase muito grande: *radicalização, real, pós-tonal*.

A princípio, me parecia que a música pós-tonal esgarçava a linguagem musical de tal forma que fazia com que isso que é do real tivesse nela maior escuta. Eu ia falar maior visibilidade, referindo-me a esse embricamento, a essa torção entre olhar e voz, indicando, portanto, que, neste momento, eu me baseava no pressuposto que nessa música o real teria maior visibilidade e maior escuta. E logo eu percebi que o tema vem sendo costurado – desde que comecei a pesquisar a música guiada pela psicanálise – pela voz. A voz ganhou, assim, esse destaque acentuado e houve uma primeira queda quanto ao *pós-tonal*. Já que se trata, então, fundamentalmente de uma *radicalização*, de um efeito do *real* na música, é algo que está presente *em toda música*, que está acessível a toda música. Algo que a música dá a ouvir nesse encontro com o real entrelaçado com o simbólico, entrelaçado com o imaginário, que faz com que aquilo que é escutado seja da ordem da invocação.

Com isso, passei a um segundo título: *A voz e a radicalização do real na música: uma escuta, uma escrita*. Essa dimensão de *escuta e escrita* foi sendo construída no trabalho da tese, no trabalho de pesquisa, a partir de um chamamento clínico, de algo que, escutando o sujeito – que foi como e de onde a minha questão partiu, na verdade –, algo ali de um estranhamento que se dá na clínica, me parecia muito próximo ao estranhamento que a música pós-tonal transmite. Algo que faz, que coloca em cena a invocação – pode parecer repetitivo, mas é um ponto que, de fato, vai aparecendo na tese de uma maneira repetida, ganhando novas articulações. Trata-se de uma escuta que, por trazer à dimensão de alteridade a junção de uma invocação a *fazer-com* esta dimensão de alteridade e com a dimensão de voz, uma voz que se torna própria por haver no sujeito um ponto singular a partir do qual ele se coloca, chama uma escrita. Uma escrita pulsional, uma escrita com

voz, uma escrita pela voz, e uma escrita que se apresenta na clínica como uma criação, como uma recriação da própria linguagem, do próprio fazer com a linguagem.

Nessa busca de tecer os temas que foram me marcando, acabou que o real apareceu mais em uma dimensão de ressonância do que em uma dimensão de algo que se mostra radical. Há uma radicalização sim, mas é do *efeito*. Há uma radicalização sim, mas é do próprio movimento do sujeito em poder re-escutar a pulsação que o real traz enquanto orientação, como Lacan nos traz a partir da década de 1970. Essa orientação do real, então, diz de um movimento que o sujeito se deixa ou não – e na clínica nós vemos o “ou não” – se perpassar e que coloca aí já o simbólico e o imaginário em uma concepção borromeana, em movimento.

Com isso, o *real* e a *radicalização* tiveram também no meu título uma nova queda, chegando ao título final: *A voz e a invocação para musicar a vida: ressonâncias entre música e psicanálise*. Então, eu enfatizo aqui esse termo, *ressonância*, que é um termo musical, que é um termo que remete a essa dimensão material da voz, material do som, em se propagar de um elemento a outro, causando essa movimentação em responder em simultaneidade, e que me pareceu muito precioso para pensar o que é próprio da voz invocando, num momento originário, o sujeito – o sujeito do inconsciente – a responder, ele próprio, como uma resposta ao real e ele próprio como uma resposta singular a isso que continua pulsando e que, pela existência de um ponto surdo, como Vivès (2005) coloca, faz com que a ressonância se dê a partir de um vazio. Um vazio que, se pensarmos com Freud (1950[1895]/2006), remete à queda da Coisa, à queda de *das Ding*. E também um vazio da incorporação do objeto *a*, nas coordenadas lacanianas, que faz com que o corpo vire, se torne, melhor dizendo, esse espaço de ressonância, esse espaço de algo a ser dito, redito, mais uma vez dito e redito... Essa ressonância também surgindo aí desse e nesse

ponto vazio que faz com que algo contínuo se torne não mais contínuo exatamente por ação da palavra, por ação da pulsão – que vai sexualizar esse vetor de continuidade, que caminharia para *das Ding*, e que com os ritmos do sujeito, desejantes, vai caminhar com o objeto voz, contornando seu vazio, não mais, assim, em uma direção mortífera e unificante.

Daí essa ideia de pensar e trabalhar a música, e especialmente a música de Schönberg e de John Cage – a música produzida a partir de Schönberg, na qual não há mais a concepção de uma hierarquia, de um centro em torno do qual a música se constrói, de tensões e resoluções, mas uma música que chama mesmo para a dimensão de fazer-com os elementos musicais a cada vez singulares, a cada vez apresentados e sendo dados a ouvir no que eles têm de mais singular – a partir desse movimento de re-escuta e re-criação naquilo que eles traziam um fazer-com os elementos de cada sujeito numa medida de musicar. Não é fazer música, não é algo que estaria destinado, que estaria privilegiado ao fazer artístico, ao artista, ao músico, mas, fazer com esses restos que se inscrevem no contato com a invocação com a voz, no contato com o Outro e com a separação que se dá frente ao Outro, no contato com algo que, da chuva de significante, fez uma primeira escrita com *lalíngua* e com o próprio significante. Algo que se mostra como uma direção clínica, como eu fui apostando mais para o fim da escrita da tese, de que essa possibilidade de musicar, de se colocar em movimento, de se colocar em ato de uma maneira desejante com esses restos pulsantes do que foi do Outro escutado, se dê a cada vez, com cada sujeito em sessão, com cada caso clínico. Algo que se mostra como uma aposta de uma re-escuta, re-criação, re-escuta, re-criação...

Nesse sentido, a psicanálise lacianiana nos convoca a pensar essa dimensão que a linguagem tem – e aqui o termo radicalmente pode voltar – de chamar ao improvisado. Trago

a ideia de que “improvisar começa por um sim” – frase que escutei há pouco tempo, que me fez questão, e que me parece dizer muito desta tese. Improvisar começa por um sim. E esse sim, se formos pensar nos primórdios do sujeito, é o sim da *Bejahung*, é o sim que pressupõe e já antecipa e chama *Ausstossung*, um não, e também esse movimento de ouvir, ser ouvido, se fazer ouvir num contínuo, porque há um corte. Esse contínuo, ele só pode de fato ser sustentado porque houve sim e não, fechamento e abertura do circuito pulsional. Então, podemos escutar isso no cotidiano, na arte, na clínica, muito especialmente – que é o campo que nos interessa. Ouvir, ser ouvido, se fazer ouvir, ouvir, ser ouvido, se fazer ouvir, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1... é musical! E tem espaço aí, tem vazio entre 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, ouvir, ser ouvido, se fazer ouvir, que é por onde o sujeito se coloca e responde ao Outro, esperando uma resposta ao *Che vuoi?* (Que queres?), e não escuta uma resposta pronta, definitiva, se relança – 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1... passos... – e faz música com isso sem ser necessariamente artista. É algo pulsante, vivo, que a música nos mostra e faz ouvir. E ainda mais em uma música como a de Schönberg e a de John Cage, na qual o acaso está em questão vivamente, que o acaso é um dos elementos principais – o acaso se for pensado como encontro com pedaços de real. Mais lacaniano do que isso, só mesmo Lacan... É algo mesmo de invenção nos vazios do próprio movimento da pulsão invocante. Ouvir, ser ouvido, se fazer ouvir, ouvir, ser ouvido, se fazer ouvir, ouvir?... , se fazer ouvir?... , em ressonância.

Essa possibilidade de poder se apropriar, de incorporar a voz para se apropriar da linguagem e fazer com os outros, numa dimensão poética, escritas que se tornam infinitas, dessa maneira, escritas que ressoam, escritas que chamam o acaso e que, necessariamente, colocam em jogo esse improviso, esse risco que é falar a partir de ouvir, ser ouvido, se fazer ouvir. Criações, variações, para além das repetições. Ressoando. Ressonâncias que

acentuam a pulsação, o movimento e o improviso. Isso posto que haja, no próprio sujeito, o efeito de uma ressonância originária entre real, simbólico e imaginário que, com voz, invocam e fazem ritmo, timbre, singularidade.

Pensar, então, em John Cage e Schönberg como paradigma me faz dizer, mais uma vez, essa frase de Cage, que acredito que diz muito da clínica: “eu não tenho nada a dizer e estou dizendo”.

Reflexões em *après-coup*

Passados alguns meses da defesa da tese, transcrevê-la aqui me faz recorrer aos papéis escritos durante a intervenção da banca e, para além da resposta a ela dada no momento mesmo da defesa, tecer uma nova resposta, em uma ressonância *après-coup* às dadas naquele momento. Um breve comentário, agradecido e por tais intervenções inspirado, quanto ao que cada um destes psicanalistas pôde escutar do trabalho de escrita da tese.

Improviso a duas vozes com Jean-Michel Vivès

A música nos faz lembrar que esquecer é inesquecível. Ela atira o sujeito, com sua polifonia, sua ressonância, sua sincronia, sua harmonia, no campo da invocação. Esquecer é inesquecível. No ponto mesmo em que o sujeito pôde esquecer, mas não de todo, a voz do Outro para assim cunhar sua própria voz, sua voz singular, a música o toca, a música ressoa, a música exige uma re-criação, e não uma repetição. Não esquecer que se esqueceu, que se perdeu a voz no momento de sua incorporação. Esta aí uma das forças em jogo na música.

Em sua intervenção, Jean-Michel Vivès teve um movimento similar: de fazer lembrar o que foi escrito e que, diante do impossível de esquecer, estruturante por definição, nos põe a falar, pesquisar, musicar, a continuar a pesquisar... Enfatizando aspectos clínicos e metapsicológicos da tese, Vivès transcorreu com fluidez musical o tema da voz no mo-

mento originário do sujeito e em seus efeitos, passando pelo *schofar* e a voz de Deus e trazendo contribuições originais quanto aos dois tipos e aos três tempos da voz.

Assim, Vivès bem indicou a particularidade do som primeiro: antes do grito, fundamental na lógica freudiana da emergência do sujeito, o corpo ressoa. E ressoa a um som indizível, mas audível, *Aleph* impronunciável, que cairá como objeto *a*. Este som pode ser evocado pela música, de modo intraduzível, indicando a possibilidade de se cunhar um nome próprio, uma segunda nota.

Metaforicamente, e é deste modo que Lacan, em *O Seminário, Livro 10 – A angústia*, de 1962-1963 (LACAN, 2005), delimita inicialmente o campo da voz com o *schofar*, a música da voz divida produz um *Fiat Lux*, mais que isso, um *Fiat Vox*, luz que faz dia, que faz oposição significativa, que invoca voz. Lacan aborda mais especificamente o “Fiat Lux” da linguagem por ocasião do Seminário *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, de 1954-1955 (LACAN, 1985). Alternância que faz corte no contínuo, fazendo emergir o descontínuo, o canto e o contracanto, duas vozes, a partir de dois furos simultâneos: do simbólico no real e do real no simbólico. Surge, ainda, segundo Vivès, a dimensão do silêncio, em três tempos: o inaudito, o real sonoro simbolizado e o ponto surdo, o que implica diferentes posições possíveis diante do Outro. Há, portanto, um silêncio que se torna audível por efeito retroativo de um silêncio que se instaura pelo excesso traumático do encontro entre real e simbólico para o *infans*, algo que o estrutura e que exige, como resposta, a inscrição da linguagem pela criação da metáfora e da metonímia, que forjam uma escrita possível.

Vivès propõe que, a partir da temática do *schofar* em Lacan, podemos chegar à lógica da passagem da voz de Deus enquanto presente e sonora para uma voz silenciosa, isso por um esquecido esquecível (*oubli oubliable*) da fala e um esquecido inesquecível (*oubli inoubliable*) da música e pela introdução do

ritmo, que efetua a articulação entre contínuo e descontínuo. É desta forma, então, por uma nova criação não silenciosa e não repetitiva, ritmada e melódica, sonora, que a música vai nos lembrar de que esquecer é inesquecível. Ou, em outras palavras, nos termos de Freud (2006), que há *Bejahung* e também *Ausstossung*, que houve um contínuo sim que se tornou descontínuo por um não, trazendo, com isso, a alternância, a diacronia, a fala, a polifonia, a variação, o novo.

Os três tempos da voz implicariam, assim, em um momento inicial de furo no real, momento da criação em ressonância de *Bejahung* e *Ausstossung*, de um real humanizado, que, num segundo tempo, o do trauma, produz uma voz foracluída e, além disso, a raiz do supereu persecutor em um silêncio completo, que impõe forçosamente uma resolução (ainda que esta possa vir a não ocorrer). O terceiro tempo seria o da saída pelo grito, pela metáfora, pelo ponto surdo, que criam um silêncio do recalque original e que permitem a criação de uma voz singular do sujeito.

Há, portanto, uma voz silenciosa, um chamamento puro ao advento do sujeito pela aparição do real em ressonância com a palavra, e uma voz pela palavra, que dá uma forma possível ao real que ali apareceu. Tal ressonância entre real e palavra, linguagem, só ocorre porque se dá pelo corpo, porque o corpo lhe é sensível – a pulsão sendo, aí, um eco de tal ressonância, o que tem, por efeito, o ato da fala. Assim, tal voz silenciosa invoca a emergência do humano, invoca uma primeira nomeação, mesmo que esta não seja suficiente, exigindo outros momentos e outros movimentos do sujeito.

Um último ponto ressaltado no *duo* com Vivès foi a dimensão de esperança que se apresenta como uma suposição e uma aposta na invocação, indo além destas duas últimas. Uma esperança, portanto, que é iminente à voz silenciosa e que atua como um vetor que, do impossível, do inesperado, do inaudito, convoca um sujeito a emergir.

Provocações escópico-invocantes de Tania Rivera

A interlocução com Tania Rivera – psicanalista com ampla discussão pelo campo das artes, sobretudo as artes plásticas e a literatura, que foi o único docente que esteve presente tanto em minha qualificação quanto na defesa da tese – foi em tom de *provações* e notas dissonantes, de precisões e contribuições harmônicas. Ainda, de escuta para o que de escópico se fez presente, pelo não dito, não escrito, em meu texto. Se, por um lado, nele foi enfatizada a presença e a ausência na música disso que é ubíquo – o real que está sempre em causa –, Rivera pôde destacar que aquilo que escapa, que resta, é o que faz gerar novos movimentos para o sujeito.

A solidariedade íntima das pulsões, já dizia Lacan (1998). A articulação entre o campo sonoro e seu espaço com o campo escópico e sua temporalidade, que Tania Rivera enfatiza e valoriza indicando em sua intervenção a obra *Estudo para o Espaço*, de Cildo Meireles, de 1969 (MEIRELES, 2012). Nesta peça, vemos uma folha em branco com um texto datilografado: “estudo para área: por meios acústicos (sons), escolha um local (cidade ou campo), pare e concentre-se atentamente nos sons que você percebe, desde os próximos aos longínquos”. Solidariedade entre espaço e tempo que Schönberg igualmente localiza e enfatiza ao falar em um espaço sonoro que a música cria e disponibiliza a músicos e ouvintes. Uma construção do espaço sonoro que se dá pelo aspecto mais real do imaginário.

Quanto à voz, uma provocação fundamental me foi colocada por Tania Rivera: o que seria uma voz própria; ela, de fato, existe? A voz do sujeito, uma voz singular, só é possível enquanto apropriação, enquanto incorporação, responde Rivera, lembrando que nunca ouvimos a “própria voz” quando falamos, o que, mesmo acústica e anatomicamente, é impossível. A voz que emitimos é ouvida, tanto por nós como pelos outros, na caixa de ressonância do sistema auditivo.

Não apenas para falar, mas também para ouvir a si e ao outro, é preciso haver um ponto surdo, uma separação, um descontínuo.

A voz singular de um sujeito não lhe é própria, nem no sentido de que lhe pertence exclusivamente, nem tampouco no sentido que tal termo, no francês, pode evocar: *voix propre* traz uma equivocação entre própria e limpa, uma segunda tradução possível para *propre*. A voz do sujeito traz ruídos, ela traz uma certa estranheza, efeito da incorporação e apropriação da voz, ou seja, efeito de tomar a fala do outro, e do Outro, apropriando-a, o que torna possível *uma* fala, *uma* voz, e mesmo o fazer com a linguagem, seja pela sátira, pela paródia, pela ironia, pelo neologismo e tantos outros recursos e arranjos linguísticos. A apropriação permite torções, vibrações, pulsações, criações. O novo surge na torção, pelo rearranjo.

Há, assim, uma dimensão iminente de polifonia da fala e mesmo na estrutura da linguagem, que o equívoco elucida, apontando que as palavras carregam vozes nelas mesmas. Há o equívoco na voz, e isso ressoa. Por ressoar, de modo material e imaterial, há transmissão da voz, há invocação.

Rivera pontua ainda três vozes em causa na psicanálise lacaniana: a voz de Lacan (que marca sua presença enquanto analista e que, ausente e imaterial, ressoa na transmissão de sua obra); a voz do analista (enquanto aposta – ponta aguda do simbólico – que cria uma espera e causa a fala do analisante); e a voz do analisante (que, pela associação livre, pode dar corpo a sua voz em uma posição singular). A análise poderia, assim, ser tomada metaforicamente a partir da imagem da caixa de ressonância, na qual a voz do analisante seria ouvida na medida de se invocar uma transverberação, de se fazer transverberar como no neologismo de Guimarães Rosa (1988, sobre esta ideia de transverberação a partir de uma leitura psicanalítica da obra de Guimarães Rosa, ver: RIVERA, 2005).

Pensar a voz pela psicanálise lacaniana nos viabiliza, assim, tomar a invocação pas-

sando pela equivocação e pela transmissão, por real, simbólico e imaginário em seus enodamentos e torções. Pensar a música pela psicanálise lacaniana nos leva a ver o ato de velar e desvelar a voz que ela põe em causa: encobrir “A” voz, dando um lugar ao sujeito, e desvelá-la, promovendo uma quebra, uma ruptura, que explode revelando a polifonia do campo vocal e invocando uma nova criação, um novo arranjo possível, passando pelo esvaziamento do sentido.

Como uma última provocação, Rivera resalta que o arranjo que se apresenta no “musicar a vida”, em um se fazer música, assim como no “dançar a vida” de Alain Didier-Weill (2010), traz um risco, que na língua portuguesa se mostra mais evidente com a expressão popular “a gente dança”. Se algo dá errado, “a gente dança”.

Piano a quatro mãos com Heloisa Caldas

Sonata, cantata, tocata... Polifonia: vozes e decantar, encantar... Voz como causa. *Falasser* e corpo – ressonância e efeitos do trabalho analítico no corpo. Solidariedade íntima das pulsões e torção, voz, olhar, invocante, escópico. Torção barroca entre sonata, cantata e tocata... som, canto, tocar... corpo... O que convida a incluir na clínica uma polifonia. Uma polifonia que passa pelo objeto *a* e como ele chama escritas – que se fazem, necessariamente, apagando algo – e que, mais que isso, localiza o singular do gozo.

Nessa escrita, não sem gozo e pressupondo o apagamento, é possível propor uma brincadeira com a linguagem entre os termos atonal, ato analítico e clave. Heloisa Caldas havia colocado como questão se o ato analítico não seria ele mesmo atonalismo. Há algo no momento da entrada do sujeito na linguagem, na resposta ao improvisado originário, *sim*, e que dá início à valsa “ouvir, ser ouvido, se fazer ouvir”, que já diz nessa elaboração de uma resposta de uma clave. O que poderia dar, como efeito do trabalho em uma análise, um contorno às tônicas e claves do próprio sujeito a cada momento de seu

percurso com improvisado que se dá entre analisante-analista. O sujeito, *sim*, tem clave, e o ato atonal analítico vem fazer com que essa clave não seja apenas uma clave em pentagrama, com suas cinco linhas e espaços, que ela possa ser uma partitura, como as composições e invenções de John Cage, em que o sujeito possa fazer com suas notas e, em análise, para uma leitura-escuta. Pela análise, fazer com a clave, *saber-faze-aí* pela clave.

Na clínica, quem musica é aquele que fala, e que o faz causado pela voz. E musica a partir de sua voz singular (e pelo gozo que é próprio ao sujeito), com suas tônicas, claves, construindo uma escrita, não sem um traço anterior. Uma escrita que faz com a repetição para além do mesmo. Escrita do necessário, do impossível, pela contingência. Escrita que faz, outra coisa, com a perda, com a extração do objeto *a*, que faz borda e bordado, criando em torno do vazio.

Poder escutar a dimensão de tocata na clínica é poder manejar transferencialmente com isso que é de radical – e novamente este termo pode ser aqui recuperado – do sujeito: seu gozo, não se esquivando dele nem tampouco do corpo. O analista, assim, ele próprio, nessa presença, chamaria para a atonalidade. Não porque o sujeito seja atonal – o sujeito do inconsciente enquanto conceito pode ser, talvez, atonal –, mas pela própria atonalidade do ato. O sujeito singular que escutamos na clínica tem clave. Com isso, podemos pensar que clave é essa, que borda é essa que se coloca para cada sujeito e como que o objeto, não somente a voz, e o saber-fazer com o objeto pode invocar que essa borda seja redesenhada na análise. Pode vir daí, do trabalho atonal sobre a clave – ainda que em movimentos tônicos –, o efeito do singular da voz em uma dimensão de construção de um nome próprio.

Ressaltando a dimensão de entusiasmo como efeito do trabalho analítico, defendida na tese, Heloisa lembra que, segundo Lacan (1993), o sujeito é sempre feliz. O sujeito faz com seu afeto, podendo, na clínica, chegar

a um *gay-savoir*, sendo a alegria, assim, um acontecimento do corpo, um passo (de dança, talvez, com a linguagem) além da repetição, com aquilo que há, com a clave, abrindo-se ao novo, ao inaudito.

Deste modo, a interpretação, mesmo atonal, não seria toda aberta, em todas as direções e tons. Ela possui uma visada ética, que passa pelo não sentido, o *non-sense*, tocando o eco da pulsão no corpo, e invocando uma nova posição ou a produção de algo novo. No um a um da clínica analítica. Escutar essa música do sujeito em análise no que ele é musicado e no que ele pode musicar e remuscar, sendo este remuscar passando pelo incurável, remusicando apesar e com o incurável.

Música feita de imagens e escritas com Ana Costa

Logo de início, a intervenção de Ana Costa me toca com uma imagem, uma cena que ela desenha ao falar do silêncio do entardecer, desse espaço de um “entre”, espaço vazio, silencioso, entre a música do dia () música da noite. Trago aqui transcritas as palavras ditas por Ana nesse momento:

A primeira ressonância, então, toca o silêncio. Uma imagem me veio, eu que sou lá do Sul, da fronteira, do campo. E uma coisa que sempre me chamou muita atenção e que me provocou desde criança é o silêncio absoluto que acontece ao entardecer, quando o dia se vai e a noite ainda não veio. É como uma mudança de música, da música do dia para a música da noite. E também tem o silêncio.

Músicas e escritas. Falas. Silêncio e voz.

O que é possível de se escutar no “entre”, no silêncio? A voz, não seria ela transmitida nesse espaço de vazio, de silêncio polifônico?

A voz é polifônica. Ela repercute, ela percute: percussão. Percussão que se faz com e no corpo, voz que se incorpora. Voz do analisante que re-percute no corpo do analista, em sua presença. *Efeitos* da voz e do corpo

do analista, que escuta a polifonia elevada a inúmeras potências. Se a voz é polifônica, o analista escuta, com o corpo (presença), as polifonias da polifonia. Até mesmo da polifonia ausente, objeto voz caído do corpo que faz voz.

Polifonia que, no entanto, traz uma marca do sujeito, abrindo para a construção de um estilo e que, materialmente, se apresenta no sotaque – interdição das outras línguas pela incorporação da língua nativa em *um* sujeito – e, imaterialmente, no timbre – presença radicalmente singular de um sujeito com sua voz.

Vazio que é cavado e que faz ressoar. Amuro, muro da linguagem que, por uma torção, *a-muro*, diz da convocação e da invocação à fala. “Eu falo aos muros”, diz Lacan (1971-1972/Inédito) a uma audiência silenciosa. Ainda assim, e mesmo assim, há transmissão. Porque isso ressoa. Porque o silêncio se faz na presença, pressupondo uma ausência. E porque há traços no muro, da linguagem, do além da linguagem. Traços que se apresentam em corpo, chamando a um falar, e ainda, e ainda... posto que algo escapa.

O que insiste, o que escapa... Como tratar? Na clínica, isso que insiste e escapa precisa encontrar o ato do analista – isso invoca a escuta e o ato analítico, invoca uma resposta com voz.

A voz recolocando em questão o movimento pulsional e a torção entre amuro e escrita. *Desafios* de uma produção em análise, do ato analítico, que possibilita um engate no amuro daquilo que ressoa para que, pelo amor – amor de transferência –, isso tenha efeito. Uma escrita da voz no corpo e o que dela retorna, ressoa, quando falamos com nosso corpo.

Reflexões finais

As construções possíveis que são feitas ao longo de um percurso, em especial as tecidas a partir de uma pesquisa, evidenciam ressonâncias entre aquilo que causa um sujeito – colocando-o em movimento e em criação a

partir de escolhas, de quedas e do novo que daí surge em contato com um determinado tema – os diálogos construídos no encontro com outros – e, não sem consequências, com o Outro – e a transmissão que daí se efetua, atravessando este sujeito –, aí em uma posição de pesquisador. Transmissão, no caso de um doutorado em psicanálise, que parte da clínica a ela retornando, tendo, fundamentalmente, reverberações diretas com a teoria, uma vez que a tese aí se coloca como efeito.

Apesar de todas as tensões passíveis de existir e de se apresentar entre a psicanálise e o meio acadêmico – e não nos esqueçamos que os discursos de cada um deles são distintos, o discurso do analista e o discurso universitário, como propostos por Lacan (1992)–, um escrito elaborado no espaço que a academia viabiliza, quando atravessado pela psicanálise, pode dar a ouvir uma apropriação desse próprio espaço. Com isso, abre-se um modo de fazer repercutir o que de uma reflexão teórica pode fazer avançar a clínica. Abre-se um modo de *fazer com* a psicanálise na universidade, o que não implica em *fazer psicanálise* nem tomar a universidade como vetor e como fim. Fazer ouvir, na universidade e para além dela, a voz da psicanálise.

Assim, no percurso de trabalho, pesquisa e escrita desta tese – nos muitos diálogos proporcionados pela academia com outros psicanalistas, bem como outros diálogos feitos diretamente com estes sem o intermédio do meio acadêmico, e na escuta na clínica, que permaneceu em causa e em ato –, pôde surgir uma proposta de direção para a clínica psicanalítica. Uma proposta que passa pela invocação de musicar a vida, recolocando, em uma posição nova para o sujeito, a invocação mais primordial da voz: a de tornar-se humano em uma melódica, por vezes ruidosa, dança entre *ouvir*, *ser ouvido* e *se fazer ouvir*. Algo que é próprio à vida e que a psicanálise acolhe em seus impasses para que o movimento singular do sujeito possa ser relançado.

Uma vez mais, neste movimento *après-coup* de refletir e escrever sobre o que se inscreveu da tese, mais especificamente em sua defesa, recorro a palavras que não são minhas, delas me apropriando, talvez. Recorro, destarte, ao escritor catalão Enrique Vila-Matas em entrevista publicada em primeiro de julho de 2012 no jornal *O Globo* (2012), que poderia bem sintetizar parte das ideias contidas na invocação para musicar a vida. Com elas, fecho este escrito: “Naturalmente, penso como seria escrever apenas na vida. Para mim, literatura e vida vão unidas. Estão tão ligadas que é difícil separá-las. Mas, supondo que eu deixasse de escrever, passaria cinco anos passeando por Barcelona, e as pessoas me parariam pelas ruas e me perguntariam: ‘Por que não escreve mais?’ E eu adoraria fazer o extraordinário teatro de responder com uma frase de Marcel Duchamp, quando um amigo perguntou a ele por que não fazia mais nenhuma obra artística: ‘Mas o que você quer que eu faça? Não tenho ideias. Fiquei sem ideias.’ E, assim, continuaria escrevendo, mesmo que fosse só na vida, e não no papel” (VILA-MATAS, 2012).

Abstract

Having as a starting point the discourse made for the doctoral thesis defence “The voice and the invocation to music the life: resonances between music and psychoanalysis”, the text presents the construction of this thesis by highlighting the falls and alterations of its title, proposing, as a consequence, a reflection on the articulation between the psychoanalysis and the music. It is focused the concepts of the psychoanalytical object ‘voice’, the invocatory drive and the structural resonance between real, symbolic and imaginary in the creation of a singular voice, timbre and rhythm of the subject. At the end, an answer to the intervention of the jury of defence is elaborated.

Keywords: *Music, Psychoanalysis, Voice, Improvisation.*

Referências

CAGE, J. *Silence: lectures and writings*. New England, USA: Wesleyan University, 1961.

CAGE, J. *Conferência sobre o nada*. Tradução e leitura: Augusto de Campos. <http://www.erratica.com.br/opus/110/nada.html>. Acessado em 5/10/2012.

DIDIER-WEILL, A. *Un mystère plus lointain que l'inconscient*. Paris: Aubier, 2010.

FREUD, S. (1950[1895]). Proyecto de psicología. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, v.1. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p.323-446.

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

LACAN, J. (1962-1963). *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, J. (1964). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, J. (1969-1970). *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, J. (1971-1972) *O seminário, livro 19 – O saber do psicanalista*. Inédito.

LACAN, J. (1974) *Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

MATTOS, R. *A voz e invocação para musicar a vida: ressonâncias entre psicanálise e música*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

MATTOS, R. ; VIVÈS, J.-M. *et al*. Gravação da defesa de tese *A voz e invocação para musicar a vida: ressonâncias entre psicanálise e música*. 03 de novembro de 2011. Inédito.

MEIRELES, C. *Estudo para o espaço*. <http://www.fun-dacaobienal.art.br/7bienalmercosul/en/cildo-meireles>. Acessado em 15/10/2012.

RIVERA, T. Guimarães Rosa e a Psicanálise. *Ensaio sobre imagem e escrita*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ROSA, J. G.. O espelho. In: ROSA, J. G. *Primeiras histórias*. 28. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.65-72.

SOUSA, E. L. A. *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme, 2007.

VILA-MATAS, E. *Vila-Matas fala de sua escrita de liberdade e fracasso*. Entrevista dada ao jornal *O Globo*. 01 de julho de 2012. <http://oglobo.globo.com/flip-2012/vila-matas-fala-de-sua-escrita-de-liberdade-fracasso-5362319>. Acessado em 5/10/2012.

VIVÈS, J.-M. Pour introduire la question du point sourd. In: *Psychologie clinique – La voix dans la rencontre clinique*. Nouvelle série, n.19, p.9-20. Paris: L'Harmattan, 2005.

RECEBIDO: 21/08/2012

APROVADO: 22/10/2012

SOBRE A AUTORA

Renata Mattos

Psicanalista. Psicóloga (UFF), Especialista em Psicanálise e Laço Social (UFF), Mestre em Cognição e Linguagem (UENF) e Doutora em Pesquisa e Clínica em Psicanálise (UERJ), tendo feito estágio de doutorado com bolsa PDEE/CAPES na Université de Nice Sophia-Antipolis.

Endereço para correspondência:

Rua Tamoios, 200 – São Francisco
24360-380 – Niterói/RJ
E-mail: renatamattos.rm@gmail.com