

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE PSICOLOGIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E**  
**INSTITUCIONAL**

**A VOZ E O ABISMO**

**Considerações sobre o silêncio e a pulsão invocante**

**CRISTINA SCHWARZ**

**Porto Alegre**

**2012**

**CRISTINA SCHWARZ**

**A VOZ E O ABISMO**

**Considerações sobre o silêncio e a pulsão invocante**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Social e Institucional

Orientadora:  
Prof. Dra. Simone Moschen Rickes

**Porto Alegre**

**2012**

**CRISTINA SCHWARZ**

**A VOZ E O ABISMO**

**Considerações sobre o silêncio e a pulsão invocante**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Social e Institucional

Orientadora:

Prof. Dra. Simone Moschen Rickes

**BANCA EXAMINADORA:**

**Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa (UFRGS)**

**Prof. Dra. Sandra Djambolakdjian Torossian (UFRGS)**

**Prof. Dra. Ana Maria Medeiros da Costa (UERJ)**

*Ao meu avô, Armindo,  
pelo velho violino e pelas  
histórias de viagem.*

## **AGRADECIMENTOS**

A Simone Moschen Rickes, pela destreza e cuidado ímpares com que acena à abertura e ao fechamento das possibilidades.

A Ana Carolina, André, Cícero, Cláudia, Fernanda, Laura, Luíza, Maíra, Renata e Simone, colegas de grupo de pesquisa, pelas parcerias acadêmicas e pela amizade.

Ao C.S.M. n.3 Dr. Arturo Ameghino, à Clínica de Atendimento Psicológico da UFRGS e ao CAPS Cais Mental, por terem aberto as portas às intenções desta pesquisa.

Aos colegas oficinairos, pelas inquietações compartilhadas.

Ao meu pai, por transmitir o gosto pela música.

À minha mãe, pelo cuidado e respeito.

À minha irmã, pela semelhança e pela diferença.

Ao Yaniv, pela aposta em um futuro infuturo.

## RESUMO

A presente pesquisa perseguiu as possibilidades abertas pela pergunta: o que é preciso tramitar do silêncio que permeia o som para recolher os efeitos da pulsão invocante? A pergunta que nos norteou tomou contornos a partir das inquietações que emergiram na condução de diferentes oficinas de música destinadas a sujeitos em grave sofrimento psíquico. Se as inquietações surgiram dessa experiência, o horizonte da investigação não se restringiu ao campo particular da clínica com a psicose. A pesquisa buscou interrogar as incidências dos elementos que perfazem o campo da música sobre a emergência do sujeito, tendo como referencial os aportes da psicanálise freudiana e lacaniana. A pergunta fundante desta pesquisa se vale de uma torção temporal, na qual é pela emergência de efeitos atuais que se sustenta a origem de uma operação anterior, que se extravia ao alcance ao fundar-se. Fez-se necessário justificar o modo de colocação da pergunta tecendo um percurso conceitual a respeito da temporalidade e da origem. O aporte de Freud protagonizou a elaboração de uma temporalidade *a posteriori*, tecida pela descontinuidade e pela torção. A abordagem de Lacan acerca do tempo lógico impôs radicalidade à valorização da antecipação. A ruptura operada pelo *a posteriori* nos levou a concebê-lo como uma temporalidade própria à emergência do sujeito sustentada na escansão. A origem foi posta em jogo na antecipação da significação do Outro num tempo de passividade anterior ao tempo do sujeito, e foi concebida como uma ficção do impossível que desdobra o vazio que marca a origem do sujeito. A *a posteriori*, vimos que a escansão nos conduz para além de uma questão de método e retorna sobre o conteúdo mesmo da pergunta. Nesse sentido, propusemos considerar a articulação entre silêncio e pulsão invocante à luz de uma mesma operação de descontinuidade. Discorreremos acerca da voz como um excedente real do Outro e consideramos o traço unário como uma escansão inaugural que funda um silêncio estruturante. Situamos a operatória que possibilita a fundação de uma zona de silêncio ou um ponto surdo, que permite ao sujeito esquecer o timbre originário da voz do Outro. A abertura dessa zona inaudita inaugura o circuito da pulsão invocante, a partir da qual o sujeito, depois de esquecer o chamado do Outro, poderá chamar. A música surge como resposta singular que um sujeito pode formular diante do impossível do encontro com a voz em sua dimensão de objeto a. A criação musical é endereçada ao Outro, mas também inclui um terceiro, o ouvinte, no retorno do circuito da invocação. Fechando o trabalho, recolhemos algumas cenas da experiência para dar um contorno singular ao percurso conceitual, remetendo-nos ao final, novamente, ao abismo do silêncio do Outro enquanto enigma que desliza na cultura.

**PALAVRAS-CHAVE:** pulsão invocante – silêncio – escansão – música – objeto a.

## ABSTRACT

The present study has pursued the possibilities derived from the following question: what is there to be processed of the silence within sound in order to perceive effects of the invocatory drive? The question that guided us had its contours built by inquietudes that emerged throughout the conduction of different therapeutic music workshops aimed for subjects in severe psychic suffering. While the interrogations arose from this experience, the aim of the research wasn't restricted to the clinic of psychosis' particular field. The research intended to examine how the elements that constitute the musical field have incidence in the emergence of the subject, having in Freudian and Lacanian psychoanalysis its main theoretical reference. The initial question is based upon a time torsion, by which the appearance of current effects underlies the origin of a previous operation, which becomes lost by the time it's founded. In order to justify such collocation, a conceptual path on temporality and origin is held. Freud's contributions play a leading role in conceiving the temporality of the deferred action composed by discontinuity and torsion. Lacan's approach to the logical time amplifies it by valuing the anticipation and leading us to assess the deferred action as the temporality of the subject's emergence, supported by the scansion. Origin was placed in reference to the anticipation of the Other's signification in a time of passiveness, previous to the subject's constitution, conceived therefore as a fiction of the impossible that veils the subject's original void. Henceforth it's seen that the scansion leads us to the content of our question itself, from which it's possible to consider the articulation between silence and invocatory drive in the light of its very operation of rupture. Discussion is held on the voice being a surplus of the Other's Real and the unary trait as an original rupture founding a structural silence, defined as a zone of silence or a deaf spot – as an unheard zone that allows the subject to forget the Other's original timbre. This unheard zone inaugurates the invocatory drive's circuit, whereby the subject, after hearing the Other's call, will be able to address a call. The music arises as a singular answer that the subject may set down towards the impossible encounter with the voice as object a. A musical creation is addressed to the Other but also includes a third party, the listener, in the invocatory circuit's return. As closing, scenes of the experience are collected in order to provide singular contours to the conceptual path, regarding anew the abyss of the Other's silence as an enigma that resides in culture.

**KEYWORDS:** invocatory drive – silence – scansion – music – object a.

## SUMÁRIO

<b>1 DAS INTENÇÕES</b> .....	11
1.1 Do campo da experiência .....	12
1.2 Do singular.....	15
1.3 Do comum .....	16
1.4 Para além da experiência .....	18
<b>2 O TEMPO</b> .....	21
2.1 Temos um esplêndido passado pela frente? .....	21
2.2 Um golpe .....	23
2.3 O tempo que não passa e o tempo que passa .....	26
2.4 O tempo que transforma .....	28
2.5 O tempo de pulsação.....	32
2.5.1 <i>O traço unário</i> .....	32
2.5.2 <i>O fort-da</i> .....	39
<b>3 A ESCANSÃO</b> .....	42
3.1 Acerca do Tempo Lógico .....	43
3.1.1 <i>As escansões e o valor da antecipação</i> .....	46
3.1.2 <i>Ver-se como objeto</i> .....	48
3.2 Abdicar infinitas possibilidades: Galáxias .....	49
<b>4 A ORIGEM</b> .....	54
4.1 A origem no horizonte da etiologia dos sintomas .....	54
4.2 O sexual como originário .....	57
4.3 A cena originária entre fantasia e realidade: o Homem dos Lobos.....	59
4.4 Da verdade ao fantasma.....	63
4.5 Verdade: um retorno sem origem? .....	65
4.6 Do horizonte perdido ao abismo do silêncio .....	67
<b>5 O SILÊNCIO</b> .....	69
5.1 No princípio.....	69
5.2 O silêncio ex nihilo .....	73
5.3 A voz de Yahvé.....	78
5.4 A pulsão invocante .....	80
5.4.1 <i>As vicissitudes da invocação</i> .....	80
5.4.2 <i>O canto das sereias</i> .....	82
5.4.3 <i>Um ponto surdo</i> .....	85
5.5 A música, uma resposta ao impossível.....	86

<b>6 DO SINGULAR: UM REVÔO SOBRE O CAMPO DA EXPERIÊNCIA .....</b>	<b>91</b>
6.1 Tocar no pulso do outro: cenas sobre o ritmo.....	92
6.2 A música tem sonífero .....	95
6.3 Fora da roda .....	97
6.4 Sem espaço.....	98
<b>7 DO COMUM: O FIM DA VIAGEM.....</b>	<b>101</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>107</b>

#### **Janela sobre a memória (IV)**

*Debaixo do mar viaja o canto das baleias, que cantam se chamando.  
Pelos ares viaja o assovio do caminhante, que busca teto e mulher para fazer  
a noite.*

*E pelo mundo e pelos anos, viaja a avó.*

*A avó viaja perguntando?*

*– Quanto falta?*

*Ela se deixa levar do telhado da casa e navega sobre a Terra. Sua barca viaja  
para a infância e para o nascimento e para antes:*

*– Quanto falta para chegar?*

*A avó Raquel está cega, mas enquanto viaja vê os tempos idos, vê os  
campos perdidos: lá onde as galinhas põem ovos de avestruz, os tomates são  
como abóboras e não há trevos que não tenham quatro folhas.*

*Cravada em sua cadeira, muito penteada e muito limpinha e engomadinha, a  
avó viaja sua viagem pelo avesso e convida nós todos:*

*– Não tenham medo – diz. – Eu não tenho medo.*

*E a leve barca desliza pela Terra e pelo tempo.*

*– Falta muito? – Pergunta a avó, enquanto vai.*

*(Eduardo Galeano)*

## 1 DAS INTENÇÕES

A clínica das psicoses é uma clínica afeita aos descompassos. Requer a disponibilidade para percorrer um terreno estrangeiro, impondo àquele que se ocupa de escutá-la um trato particular com as dissonâncias de suas produções subjetivas, naquilo que nos resulta sem sentido e que nos coloca, não raro de forma radical, frente ao que foge aos contornos de um laço com o outro regulado por fronteiras simbólicas. Ora aprisionando-nos na totalidade de um tempo contínuo, ora convocando-nos a intervir quase sem tempo, a psicose produz, no campo de discussão teórica, um ruído que convoca a prática clínica a um novo arranjo.

As oficinas terapêuticas em saúde mental podem ser pensadas como uma prática que se formula a partir dessa convocação, participando de um abrangente terreno de questionamento sobre as especificidades do trabalho que a psicose requer para encontrar algum apaziguamento subjetivo. Ressituando os modos de intervir a partir do atravessamento de diferentes produções da cultura, com elas sustenta-se uma aposta de que possam ser suporte de um fazer com o qual o psicótico produza uma solução para os extravasamentos que o acometem. Nesta pesquisa, vi-me às voltas com a música, objeto privilegiado do fazer em oficinas que conduzi, e com as inquietudes que esta suscita em relação aos tratos com o campo sonoro – no qual certo extravasamento do simbólico se impõe como questão.

É de um atravessamento particular, da psicose à música, que esta dissertação recolhe efeitos. Do campo da experiência, onde este encontro se figura, recorto elementos que me permitem formular questões a respeito da música enquanto um fazer que incida sobre a clínica. No entanto, é para além desta clínica específica da psicose que se localiza o horizonte desta dissertação. Tendo a psicose como disparador de uma reflexão sobre o sem sentido, *proponho pensar as incidências do campo sonoro, onde este sem sentido é evocado, sobre a emergência do sujeito.*

Desenovelando um fio de interrogantes da trama do vivido, minha intenção foi produzir um percurso teórico que qualificasse a leitura do particular desta experiência com oficinas terapêuticas, tendo como horizonte um comum, atinente à operação de arado do terreno onde se dá a operação de emergência do sujeito.

## 1.1 DO CAMPO DA EXPERIÊNCIA

Os interrogantes que dão corpo à escrita deste trabalho emergem de minha experiência clínica, tendo ganhado contornos especiais na condução de oficinas terapêuticas que têm a música como elemento organizador de seu fazer. Neste percurso comoicineira, reencontro velhos retalhos de um veio com o qual teci alguns caminhos pela vida – a música. Curiosamente, não pelo já vivido interroguei o novo, mas foi do inédito em jogo no encontro com a clínica da psicose que vi retornar uma pergunta sobre, afinal, *o que há na música que não é possível nomear*. A colocação da questão, na qual um segundo elemento dá testemunho de que o primeiro produziu marcas, é algo que me resulta muito caro e que cobrará efeitos de método na elaboração desta investigação.

Este percurso comoicineira se deu em três instituições distintas, cada qual implicada em construir dispositivos alternativos aos ofertados tradicionalmente no trato com o sofrimento psíquico, levando em conta as especificidades do sofrimento em jogo na psicose. Destaco aqui estes três lugares, iniciando pelo Centro de Salud Mental n. 3 Dr. Arturo Ameghino, serviço que integra a rede de saúde mental do Governo da Cidade de Buenos Aires, na Argentina. Através de um intercâmbio firmado entre a Clínica de Atendimento Psicológico da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (CAP/UFRGS), a Escuela Freudiana de Buenos Aires e o Centro Ameghino, realizei parte de um curso de especialização em atendimento clínico na capital argentina, tendo integrado a equipe do Hospital-dia deste Centro entre 2008 e 2009 e participado, dentre outras atividades, da condução de uma oficina de música.

Fundado na década de 1940, na esteira do ingresso da psicanálise naquele país, o Centro – que originalmente se chamava Instituto de Psicopatologia Aplicada – porta uma história de embate político pelo reconhecimento da singularidade do padecer psíquico nas práticas em saúde mental. A imposição de seu novo nome, Dr. Arturo Ameghino, durante a ditadura militar busca apagar esta marca ao infligir-lhe as insígnias da psiquiatria retrógrada representada por aquele médico argentino, em uma tentativa de relançar ao destino de seus ambulatórios sua antiga função de controle social.

A consolidação do processo democrático, na década de 1980, inaugura um movimento de recuperação do espaço de assistência e de formação profissional calcada nas particularidades da escuta do sofrimento psíquico. Balizados pelo marco psicanalítico, distintos espaços e equipes são criados – entre eles, um Hospital-dia, mantido por alguns profissionais, muitos residentes e extensionistas e, desde 2005, “passantes” oriundos da Clínica da UFRGS. Neste serviço, que se ocupa do tratamento de sujeitos cujo padecer psíquico situa importantes entraves em sua circulação pela vida, são oferecidos diferentes dispositivos terapêuticos, dentre os quais estão espaços de convivência diária, atendimento individual, tratamento medicamentoso e oficinas diversas.

A partir de 2009, tendo retornado à Clínica de Atendimento Psicológico da UFRGS – onde desde 2006 vim tecendo minha prática clínica –, compartilhei por dois anos a condução da oficina de música que acontece semanalmente neste lugar. A CAP/UFRGS, órgão auxiliar do Instituto de Psicologia desta Universidade, completa seus 35 anos de atuação como clínica-escola, trabalhando em uma dupla vertente: de ensino, recebendo alunos de graduação para estágios e profissionais graduados para cursos de especialização e extensão, além de servir como campo para prática de pesquisa; e de assistência, oferecendo atendimento individual e familiar, desde o marco psicanalítico de Freud e Lacan e da terapia sistêmica de casal e família. Além de psicólogos, ela conta com profissionais de áreas como serviço social, fonoaudiologia, psicopedagogia clínica e terapia ocupacional.

Em 2006 foi fundado o *Núcleo de Ensino, Pesquisa e Extensão em Clínica das Psicoses*, projeto que integra as três dimensões de atuação da Clínica

na Universidade, do qual derivam práticas e espaços de ensino e de pesquisa concernentes às particularidades da clínica com sujeitos psicóticos. A partir do engajamento de terapeutas em diferentes momentos de formação e funções institucionais (de assistência, assessoria, supervisão e docência), alinharam-se à escuta individual novos dispositivos de intervenção, como as oficinas terapêuticas, o acompanhamento terapêutico e a apresentação de pacientes, fertilizando o terreno para reuniões de discussão teórico-clínicas semanais, grupos de estudo e práticas de pesquisa acadêmica.

Foi a partir da condução da oficina de música deste serviço e da interlocução cotidiana com os que dividiam comigo a tarefa de oficinairos que antigos inquietantes, que fermentavam desde a experiência no Centro Ameghino, convocaram-me a desdobrar, nesta pesquisa, um arranjo teórico-clínico que sustente e interroge a prática clínica com a música.

Inserida no processo desta investigação, ensejei em um terceiro local de prática o alargamento do campo de experiência. Trata-se do Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) Cais Mental Centro, instituição pertencente à Secretaria Municipal de Saúde de Porto Alegre. O CAPS, que se ocupa do atendimento a adultos portadores de sofrimento psíquico grave, tem seu trabalho sustentado por uma equipe interdisciplinar que tem na psicanálise um importante ponto de arrimo de suas práticas.

Em funcionamento desde 1996, é um lugar aberto às passagens, tanto para quem encontra ali um espaço de alojamento de seu padecer como para os inúmeros estagiários, residentes e extensionistas de várias áreas do conhecimento e em diferentes tempos de sua formação. Em parceria com outras instituições, desenvolve-se no CAPS Cais Mental o projeto de pesquisa *A construção do caso e os dispositivos clínico-institucionais no trabalho com a psicose*<sup>1</sup>, do qual participo ao longo da trajetória do Mestrado e através do qual se deu a possibilidade de compartilhar com técnicos, residentes e estagiários do serviço a condução de uma oficina de música entre 2010 e 2011.

---

<sup>1</sup> Sob coordenação de Maria Cristina Poli e Simone Moschen Riques, este projeto de pesquisa está em andamento desde 2009, contando com uma equipe interinstitucional de cuja composição participam diferentes unidades da UFRGS (Pós-graduação em Educação e Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional), a Prefeitura Municipal de Porto Alegre através do CAPS Cais Mental Centro e o Instituto APPOA – Clínica, Intervenção e Pesquisa em Psicanálise.

## 1.2 DO SINGULAR

Três instituições implicadas com a ampliação da clínica a partir dos interrogantes que o trabalho com a psicose suscita, encontrando no aporte da psicanálise de Freud e Lacan um relevante marco de sustentação para a prática e para a leitura das operações em jogo nos diferentes dispositivos terapêuticos. No entanto, podemos pensar que cada um dos três espaços de oficina carrega uma marca que lhe é muito própria no que diz respeito ao modo como foi constituindo o que se dá aos ouvidos na particularidade de seu cotidiano.

A oficina de música do Hospital-dia acontecia em um salão fora das dependências desse serviço, na entrada do Centro Ameghino. Cabe destacá-lo pelo fato de que o que se produzia nesta oficina ressoava para além do espaço do hospital-dia e ecoava pelo antigo edifício, não apenas por conta do pé-direito alto e das paredes frias, mas também por tocarmos instrumentos de timbre volumoso.

Neste salão havia um piano, ao redor do qual nos distribuíamos carregando dois xilofones de metal, um carrilhão, uma flauta doce, alguns pandeiros e tamborins, chocalhos e outros instrumentos de percussão. Cantávamos algumas canções, sobretudo do rock argentino, e majoritariamente passávamos o tempo da oficina improvisando arranjos instrumentais. Um dos participantes da oficina tocava piano e geralmente iniciava uma melodia que os outros iam, a seu modo, seguindo com outros instrumentos. A sobreposição dos sons resultava em um bloco polifônico volumoso; ora bastante orquestrado, ora desordenado e caótico. Todo este volume lançava aosicineiros uma pergunta sobre o caráter de excesso e extravasamento do efeito que nos chegava por aquelas melodias que fazíamos.

A oficina de música da Clínica de Atendimento Psicológico da UFRGS foi nomeada a partir da sugestão de uma de suas primeiras participantes, em referência a uma canção de Tim Maia sobre um pássaro que leva para todos os lugares seu canto puro e verdadeiro – canção que se tornou emblemática daquela oficina, ao ponto de eventualmente esquecermos que não a havíamos composto

nós mesmos. De fato, muito de nosso trabalho neste espaço acontecia pela via da composição, movimento iniciado por aquela mesma participante, que trazia poemas escritos por ela para serem musicados coletivamente, por meio de voz, violão e alguns pequenos instrumentos de percussão. Com o tempo, essa prática acabou se tornando rotina, e a escrita das letras de música também se produzia em ato na oficina, feita por quem ali estivesse. O processo de composição podia esgotar-se em um único encontro, estender-se por várias semanas ou mesmo nunca se encerrar; há canções para as quais não há uma versão final.

É marcante, portanto, o caminho peculiar pelo qual se constituiu esta oficina, fundamentalmente um espaço de composição coletiva em que as questões que tocavam a cada um vinham à roda e viravam letra de música para serem cantadas por todos.

Na oficina de música do CAPS Cais Mental Centro, tínhamos uma pasta totalmente repleta de letras de música, que foram sendo reunidas poricineiros anteriores – iniciativa que seguimos, recolhendo sugestões de músicas entre os participantes. Em torno desta pasta organizava-se o suceder de canções que seriam cantadas durante o encontro, sempre na iminência de que as conversas entre uma música e outra trouxessem antigas melodias à lembrança, sendo improvisadas por quem as conhecesse – e assim a oficina se tornava um *pot-pourri* com os fragmentos musicais das memórias de cada um. Apoiados neste movimento, osicineiros agregavam à pasta abarrotada algumas daquelas melodias, com as letras para serem cantadas e as cifras para tocar ao violão – instrumento de base na proposição do andamento das canções nesta oficina.

### 1.3 DO COMUM

Embora distintas em seu cotidiano, estas três oficinas são espaços oferecidos a quem realiza tratamento em seus respectivos serviços com uma mesma prerrogativa – a de que haja algum interesse pela música por parte de

quem ingressa, sem que seja preciso ter conhecimento ou habilidade musical. Parte-se da premissa de que a oficina acolhe qualquer um que se sinta convocado pela música.

É possível situar um denominador que é comum a estas três oficinas, em especial no que diz respeito ao que fundamenta sua prática a partir do aporte teórico-clínico da psicanálise. Uma oficina, diz-nos Guerra (2004, p. 51), opera com uma materialidade que a diferencia tanto da escuta clínica *strictu sensu* quanto das intervenções coletivas, pois a produção a que ela aponta é “pensada na interseção entre objeto, no campo da clínica, e produto, no campo sociopolítico”. A partir de um trabalho de produção sobre uma materialidade concreta, a operação psíquica de recorte de um objeto, concebido pela psicanálise como objeto *a* (que circunscreve um lugar vazio, produz descontinuidade entre o sujeito e o mundo, condição para o laço com o outro) decanta como produto, pensado como algo que possibilita trocas no campo sociopolítico – o campo Outro da cultura, cena do acontecer do mundo regulada pelas fronteiras simbólicas da linguagem.

O modo de estar no mundo do psicótico, marcado por uma vivência fechada em si mesma, dá notícias de um impasse na produção deste lugar vazio que o descontinue, diferencie-o do Outro – um impasse, portanto, na construção de um lugar psíquico, um mundo habitável pelo sujeito. Se a produção do psicótico mostra a continuidade entre seu corpo e o corpo do Outro, disso se trata a não extração do objeto *a*: a não incidência de um intervalo possível, do traçado de um vazio a partir do qual é possível mover-se.

A aposta na oficina é que, tendo um fazer como suporte, o psicótico possa enlaçar-se em uma produção da qual decante um objeto real – e que o recorte deste objeto, ao destacar-se do campo do Outro (GUERRA, 2004), faça suplência do objeto *a*. Trata-se de uma suplência porque não produziria agora, tardiamente, o cavado do objeto *a* enquanto operação que exila irrevogavelmente o sujeito da possibilidade de satisfação plena, e sim porque possibilitaria, em alguma medida, esvaziar de consistência o objeto que se manifesta nas invasões alucinatórias do Outro, que goza plenamente do psicótico. Esta subtração, um

intervalo entre o corpo do sujeito e o do Outro, é, pois, condição para que o sujeito possa cavar um lugar psiquicamente habitável.

#### 1.4 PARA ALÉM DA EXPERIÊNCIA

Agora, se esta é uma operação que na psicose se coloca como uma suplência a que se pode chegar na direção do tratamento, ela está também como algo de que se pode partir quando transitamos pelo terreno mais amplo da estruturação psíquica. Embora a oficina dê corpo a esta questão, esta transborda do campo de trabalho com a psicose. Por isso, mesmo que alguns desdobramentos venham a se operacionalizar neste campo, o horizonte desta investigação se pretende mais extenso.

O que se recorta como particular em relação ao trabalho do psicótico lança a mira para um trabalho necessário em um campo que, para além de um saber fazer com a psicose, concerne à constituição subjetiva. A operação de uma subtração no campo do Outro é comum ao campo da estruturação psíquica, no sentido de que é dela que partimos para supor que ali um sujeito se engendra. Por isso, *proponho partir da experiência específica com oficinas terapêuticas para pensar a incidência da música no trato com o sem sentido que é condição para o sujeito cavar um lugar na linguagem.*

Podemos pensar na musicalidade presente, ao menos em potência, na voz em todo ato de enunciação, que evoca algo que é anterior mas que vai mais além da palavra, produzindo laço com o outro e tomando um encargo de chamado ao sujeito. Vale lembrar, com Jerusalinsky (2004), que o termo latino *vox* remete tanto a vocalizar quanto a produzir um chamado. Daí seus derivados: invocação, chamar aos deuses; convocação, chamar entre pares; e evocação, que implica chamar à lembrança. Tomando, a partir destes elementos, o específico do campo sonoro como o que não é passível de tradução, de metaforização ou de substituição (tal como podemos fazer com as palavras), o

campo sonoro evoca um 'além do sentido', restando como um inominável que tramita pelo território do sensível, *pulsando* entre som e silêncio. O caráter pulsátil da música nos coloca uma pergunta sobre a pulsão.

Segundo Wisnik (1989), a onda sonora, por seu caráter oscilatório, é produto da sucessão rápida, imperceptível, de impulsões (a ascensão da onda) e repousos (a queda da onda), seguidas de sua reiteração. Assim, a onda sonora contém um sinal de ausência que escande desde dentro o impulso sonoro. O tímpano auditivo registra essa oscilação na compressão e no relaxamento de seu tecido – relaxamento sem o qual ele entraria em espasmo. Assim, sem este lapso, sem a pausa – ainda que imperceptível ao ouvinte – o som não poderia existir. “Não há som sem pausa. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio” (p. 18).

O caráter coletivizante da produção sonora, evidenciado no poder de *evocação* e de chamado ao outro que carrega música, nos aproxima do ‘impossível de fechar’ da incidência da voz, enquanto objeto pulsional, no armado da pulsão invocante. O som e o silêncio ali conjugados são escandidos em um movimento pulsátil, dando aos ouvidos o testemunho de um abrir e fechar das ondas sonoras que evidenciam a escansão como seu elemento organizador. Da mesma forma que o som, para existir e ter duração, está permeado de silêncio – ou seja, para que nossos tímpanos recebam os efeitos de ressonância do estímulo sonoro em suas paredes, é preciso que pulsem entre a presença e a ausência da onda sonora –, na instauração do circuito pulsional é preciso haver-se com um interdito no contorno de seu objeto: a pulsão está fadada a contorná-lo sem nunca com ele se satisfazer, mas é no próprio movimento de retorno e relançamento do circuito que a pulsão irá encontrar satisfação. Deste modo, a pulsão invocante se nutre de uma zona de silêncio.

*O que é preciso tramitar do silêncio para recolher os efeitos da pulsão invocante?*

Esta é a pergunta fundante deste trabalho de investigação. A oficina me permitiu dar-lhe corpo; porém, a pergunta extravasa este campo, implicando qualquer sujeito na produção das condições de sua emergência. Ela implica, substancialmente, duas premissas: em primeiro lugar, que o silêncio é aqui

considerado atinente ao registro de uma escansão do som, assim como de um interdito da voz. Esta colocação concerne ao que dá razão às práticas com oficinas desde onde nos perguntávamos sobre sua função, qual seja: como instalar um espaço vazio?

Em segundo lugar, da pergunta sobre a escansão do som emerge uma relação temporal particular e muito cara a esta investigação. Se a pulsão invocante tem sua instauração calcada em uma zona de silêncio do objeto voz, reconhecer efeitos invocantes no trabalho com a música nos dá testemunho de que o silêncio teve lugar. É, portanto, de uma relação temporal peculiar que estamos tratando: os efeitos da pulsão dão indícios, *só depois*, da efetividade inaugural do cavado de uma zona de silêncio; o que se lê agora justifica, *só depois*, a leitura da operação que lhe dá origem. Faz-se necessário, então, justificar esta relação causal – da pulsão invocante ao silêncio – feita na torsão temporal dos elementos, e isto requer que justifiquemos de que ordem é a temporalidade que nutre esta relação e em que registro podemos situar esta origem que se arma retroativamente.

Abriremos o campo para o tempo e para a origem, enquanto operadores essenciais que dão razão ao ordenamento lógico que sustenta nossa pergunta de pesquisa.

## 2 O TEMPO

A construção da questão que alimenta esta escrita está tecida de duas premissas; de uma delas me ocuparei agora. Ao passo que o modo de construção da pergunta de pesquisa fez emergir uma relação causal feita de uma torção temporal, que parte do reconhecimento de um efeito em direção a uma leitura retroativa da operação que o originou, é necessário localizar os pontos que dão fundamento a esta relação. Trilharemos um caminho teórico entretecido de algumas produções do campo da arte, buscando dar ao leitor uma justificativa para o recorte desta pergunta a partir da conceitualização de uma temporalidade que dá base a uma relação em que o efeito engendra a causa, esta aparecendo como uma origem que se produz só depois, retroativamente.

Neste capítulo, o trajeto se lança a dizer algumas palavras sobre o tempo, buscando abarcar, especialmente, a temporalidade do inconsciente tal como a postularam Freud e Lacan.

### 2.1 TEMOS UM ESPLÊNDIDO PASSADO PELA FRENTE?

Um refúgio?  
Uma barriga?  
Um abrigo onde se esconder  
quando estiver se afogando na chuva,  
ou sendo quebrado pelo frio,  
ou sendo revirado pelo vento?  
Temos um esplêndido passado pela frente?  
Para os navegantes com desejo de vento,  
a memória é um porto de partida.  
(GALEANO, 2007, p. 9)

Quase podemos supor que as palavras de Galeano tenham sido inspiradas pelo vídeo *Viagem*, de Paulo Bruscky<sup>2</sup>. O vídeo do artista pernambucano mostra a paisagem de uma estrada filmada do interior de um carro em movimento. A câmera aponta para frente, na direção da viagem, de modo que capta a imagem da aproximação contínua da paisagem. No entanto, ela não capta apenas a imagem do que está por vir na estrada. Recortando a superfície do para-brisa por onde se vê em plano o caminho futuro, a imagem do retrovisor reflete o caminho percorrido, que se afasta. Colocando à frente o percurso que já foi passado, produz-se um furo no futuro, que coloca uma pergunta sobre a continuidade e a ruptura.

Talvez não seja forçoso afirmar que Bruscky conversa com Lacan (1964) quando, por uma abertura no plano que se dá a ver, faz-nos confrontar com um ponto de mancha em nosso olhar, que conforma um enigma. Tal distinção entre ver e olhar é muito cara à psicanálise: à dimensão do ver pertence a completude do plano que está adiante, sustentada por uma consciência que retorna sobre si mesma, correlativa do modo no qual o sujeito poderia captar-se como pensamento, capturar suas representações no *cogito* cartesiano. O ver elide uma tensão entre o sujeito e o objeto, na medida em que não obriga o sujeito a se perguntar sobre o lugar desde onde vê.

Já o olhar acolhe algo essencial: um *escotoma*, ponto cego no plano da visão que nos é inacessível por ser, justamente, o ponto desde onde somos olhados pelo que olhamos. Esta *mancha* organiza o campo do visível ao nele incluir um invisível, perfurando o plano da vigília, tornando o objeto incaptável por “esta forma de visão que se satisfaz consigo mesma imaginando-se como consciência” (LACAN, 1964, p. 82, tradução nossa).

Bruscky faz da tensão lacaniana entre ver e olhar a tensão entre a linearidade progressiva do plano, que capta o movimento em direção ao futuro, e a perfuração deste plano na atualização de um passado que se mostra mais além – tal como nomeia Lacan a propósito do olhar: “*isso mostra*” (ibid., p. 83, tradução nossa, grifo do autor), remetendo ao *Es* freudiano. O que *isso mostra* subtrai algo

---

<sup>2</sup> Cito este vídeo a partir de indicação feita por Edson Sousa, por ocasião da banca de qualificação do projeto que levou a esta dissertação, em 2011. Embora não tenha sido possível encontrar o vídeo para poder apreciá-lo diretamente, a narrativa feita a seu respeito pareceu-me suficiente para justificar seu ingresso no texto. Assim, faço das memórias de Edson Sousa minha invenção.

do plano da continuidade temporal; produz um furo no movimento do futuro – é quando Galeano, não de um para-brisa e sim de sua *janela*, ao acolher a mancha que lhe retorna da imagem que vê, pergunta-se: temos um esplêndido passado pela frente? De um enigma sobre o modo como nos movimentamos no tempo parte a nossa navegação. Se à completude da imagem podemos equacionar a conformidade com a progressão contínua do tempo, o que *isso* nos diz, ao mostrar a abertura do passado sobre o futuro?

De que temporalidade estamos falando quando algo produz uma manobra na linha de progressão ao infinito e instaura um ponto cego, um ponto fora da linha do tempo contínuo?

## 2.2 UM GOLPE

O sino em dobres  
 Cadencia o tempo não o nosso tempo, tangido pelo imperturbado  
 Marouço, um tempo  
 Mais antigo do que o tempo dos cronômetros, mais antigo  
 Do que o tempo contado por ansiosas, aflitas mulheres  
 Estiradas de vigília, calculando o futuro  
 Tentando destecer, desdobrar, deslindar  
 E encadear o passado ao futuro,  
 Entre a meia-noite e o alvorecer, quando o passado é todo embuste,  
 O futuro infuturo, antes da espreita matutina  
 Quando pára o tempo e jamais tem fim o tempo;  
 E o marouço, que é e foi desde o começo,  
 Faz bimbalar  
 O sino.  
 (ELIOT, 1966, pp. 172-173)

Os versos de Eliot nos apresentam a curiosa figura do mar que faz badalar o sino de um outro tempo, anterior ao tempo das mulheres aflitas que se destinam a contê-lo, calculá-lo e encadeá-lo com os cronômetros. O tempo contado – o tempo cronológico que habitamos cotidianamente – é subitamente encharcado pelo badalar do sino do mar agitado, cuja cadência é outra; é a cadência que se abre pela irrupção de um instante que, simultaneamente, faz do

passado uma armadilha e do futuro um infuturo; um instante de remissão das garantias. O que virá pela frente não se sabe; tampouco o que foi vivido ficou em terra firme. O badalar do sino abala o tempo contado, interrompe seu encadeamento e deixa à deriva, abrindo um instante de eternidade entre a meia-noite e o alvorecer.

Há um texto de Freud (1915a) que, tal como o poema de Eliot, trata de uma irrupção que abala as bordas de uma relação com o tempo tecida por um encadeamento contínuo. Em *Reflexões para os tempos de guerra e morte*, escrito seis meses após o despoitar da Primeira Guerra Mundial, Freud testemunha uma Europa que se pergunta sobre sua civilidade:

Na confusão dos tempos de guerra em que nos encontramos, confiando, como somos obrigados a, em informações unilaterais, demasiadamente próximos das grandes mudanças que já se verificaram ou que começam a se verificar, e sem um vislumbre do futuro que está sendo plasmado, nós próprios ficamos perplexos diante da importância das impressões que nos pressionam e diante do valor dos julgamentos que formamos. Não podemos deixar de sentir que jamais um evento destruiu tanto de precioso nos bens comuns da humanidade, confundiu tantas das inteligências mais lúcidas, ou degradou de forma tão completa o que existe de mais elevado (ibid., p. 311).

Desiludido com a crueldade permitida pelas nações em guerra, que ultrapassava largamente as necessidades da disputa militar e fomentava o extermínio em larga escala, Freud refuta a hipótese de que aquela sociedade civilizada de seu tempo seria mais desenvolvida em relação às primitivas, chamando a atenção para a destruição dos bens culturais construídos pela humanidade quando eclodia entre os homens o ódio e o desprezo pelo inimigo estrangeiro.

Um paradoxo é posto a descoberto pela irrupção da guerra: a sociedade civilizada não é em nada menos sanguinária e cruel que as tribos primitivas. O que fora construído ao longo da história não era terreno tão sólido como se poderia supor.

O acontecimento presente fazia atualizar algo que, tal como diz Eliot, é e foi desde o começo: os laços civilizatórios, erigidos às expensas da renúncia à satisfação imediata dos impulsos destrutivos do homem, não excluía deste sua

mesma natureza primitiva; sua capacidade de destruição não sofrera efeitos da passagem do tempo. O homem primitivo praticava a morte sem objeções; exterminar o outro era algo natural e desejável – não fosse assim, diz Freud (1915a), a história do mundo não seria composta essencialmente de uma série de assassinatos de povos. No entanto, aquele homem não podia conceber representação alguma à possibilidade de sua própria morte, o que, quando do enfrentamento da morte de seres queridos, gerou uma atitude ambivalente: ao passo que gerava desprazer ao ser sentida como perda de parte de seu próprio eu, a morte dos entes queridos também engendrava parcialmente o prazer do extermínio do inimigo, pois em cada outro há, além do familiar, algo de radicalmente estranho.

É fácil ver, afirma Freud, como a guerra tocou na ferida dessa dicotomia, despojando-nos dos ganhos ulteriores da civilização e desnudando o homem primevo que concerne a cada um. Autorizado pela guerra, o homem do século XX estigmatiza o estranho como inimigo e deseja matá-lo, e para isso precisa ir ao campo de batalha ignorando a possibilidade de sua própria morte. Paradoxalmente, portanto, o progresso almejado com as batalhas (Freud enfatiza como a guerra gerava um entusiasmo nacionalista e dela se supunha que traria avanços diplomáticos) se consumaria outorgado pela atualização do primitivo. Na corrida do progresso, o retrovisor salta aos olhos.

A Guerra retira as garantias de uma cronologia evolutiva da civilização. Tal como o badalar do sino, ela traz a desilusão do encadeamento do *chronos*, dos cálculos do futuro. Diante de uma Europa que supunha com a guerra os progressos aos quais caminhava a sociedade – progressos que estavam no horizonte do *ainda não* – a irrupção do novo trazia consigo algo que *já está aí*, a crueldade como o que é e foi, desde o começo, concernente ao humano. Um *acontecimento* cobra seu lugar disruptivo, trazendo à tona o primitivo que ignora a passagem do tempo. Assim, no badalar inaugural do século XX atualiza-se um “fora do tempo”.

### 2.3 O TEMPO QUE NÃO PASSA E O TEMPO QUE PASSA

Freud localizou no inconsciente o ponto de sobrevida inalterada do homem primitivo, e ao que resiste ao passar do tempo chamou atemporal. Encontramos tal postulado da atemporalidade no texto *O inconsciente*, escrito em concomitância às *Reflexões*, no qual lemos a conhecida afirmação de que os processos do sistema inconsciente não são ordenados ou modificados pela passagem do tempo, ou seja, são *atemporais* (FREUD, 1915b).

O caráter atemporal do inconsciente já se engendrava ao longo da teoria freudiana. Em seus primeiros anos de produção teórica, encontramos esboços sobre os quais se assentará sua afirmação – talvez a primeira menção date do *Rascunho M*, no qual, ocupando-se da formação das fantasias, Freud percebe nelas um abandono completo das relações cronológicas; estas "parecem depender precisamente da atividade do sistema da *consciência*" (FREUD, 1897a, p. 248). Assim, uma distinção essencial no sistema inconsciente se refere ao desprezo à passagem do tempo, distinção que retorna em *A interpretação dos sonhos*, em que Freud (1900) remete ao sonho (assim como à loucura) uma total ausência de sentido temporal, afirmando como uma das características do inconsciente a indestrutibilidade do desejo – fundado em experiências primordiais de satisfação, cuja marca mnêmica é conservada permanentemente. A força indestrutível do desejo inconsciente, que põe em marcha o trabalho do sonho, é estranha a uma ordenação temporal linear:

[...] ao retratarem nossos desejos como realizados, os sonhos decerto nos transportam para o futuro. Mas esse futuro, que o sonhador representa como presente, foi moldado por seu desejo indestrutível à imagem e semelhança do passado (ibid., p. 561).

A propósito do trabalho do sonho, Kehl (2009) dá destaque a uma referência feita por Freud a uma passagem em *Fausto* para descrever o trabalho de elaboração onírica: “estamos aqui numa fábrica de pensamento onde, como na ‘obra-prima do tecelão’, um só pedal mil fios move / Nas lançadeiras que vão e

vêm / Urdem-se os fios despercebidos / E a trama infinda vai indo além” (Goethe, apud FREUD, 1900, p. 275). Como bem mostra a autora, a metáfora desta rede de mil enlaces a um só tempo é uma bela representação da atemporalidade como “uma trama horizontal em que as várias representações sincrônicas, associadas em cadeia a cada novo estímulo recebido, coexistem no tempo sem se excluir” (KEHL, 2009, p. 134).

A emergência de um elemento “fora do tempo” produz descontinuidade na linha do tempo que passa – a temporalidade cotidiana, o plano que se movimenta em direção ao *por vir*. Este vetor, presente em *Sobre a transitoriedade* (FREUD, 1915/1916), encontra a morte como limite último da finitude. Neste texto, Freud relata um passeio que fazia na companhia de um jovem poeta, que estava inconsolável pelo fato de que toda a beleza do cenário que admirava, tal como a beleza das obras humanas, estava fadada a perecer. Freud afirma que a transitoriedade e a iminência da perda podem provocar três reações distintas: a desolação – bem expressa na atitude do seu interlocutor – e a rebelião se produzem a partir de um ponto de vista pessimista de que a transitoriedade implica uma perda de valor (desse modo, desdobra-se e deslinda-se aflitivamente o tempo para não perder a contagem). Já um terceiro caminho, no qual se reconhece que a transitoriedade do belo eleva o valor de sua fruição, possibilita renunciar ao objeto perdido e, por este trabalho de luto, libidinizar novos objetos – num movimento de relançamento do desejo.

Há uma simultaneidade interessante na obra de Freud: em três escritos contíguos, encontramos em *Sobre a transitoriedade* (FREUD, 1915/1916) o tempo que passa, o antes e o depois em progressão diacrônica; em *O inconsciente* (FREUD, 1915b), o atemporal, a anacronia de um tempo que não passa; e em *Reflexões...* (FREUD, 1915a), o golpe que atualiza o atemporal no presente, sincrônico, colocando-o no plano só *depois*.

Diacronia e anacronia são formas de vivenciar o tempo, cujo encontro se dá por um operador que ignora a contradição. Do golpe de sincronia que faz coincidirem o tempo que passa e o tempo que não passa emerge um tempo que transforma (ANDRÉ, 2008), ao qual Freud chamou *Nachträglichkeit* (a posteriori).

## 2.4 O TEMPO QUE TRANSFORMA

Encontramos em Miller (2000, p. 25) uma formulação nomeada “paradoxo do futuro contingente”, que trata da conversão retroativa do possível em necessário. Estamos diante de uma dupla dimensão temporal:  $T_1$  é o tempo que passa, no qual vão se abrindo possibilidades, e  $T_2$  é o tempo que retroage e que tem como efeito a significação como necessidade do que estava antes como possível.  $T_1$  está permanentemente sofrendo efeitos de  $T_2$ , que é constitutivo da significação.

O argumento de Miller é solidário do manejo do tempo cunhado por Freud pelo termo *Nachträglichkeit*. Vemos a discussão do caso de Katharina, nos *Estudos sobre a histeria* (FREUD, 1893-1895), ilustrar de modo exemplar a concepção traumática fundamentada em um manejo de dois tempos, em que um acontecimento novo confere significação traumática à lembrança de um acontecimento anterior que permanecera até então sem cobrar efeitos<sup>3</sup>.

Katharina padece de crises de angústia um tempo depois de haver surpreendido o ato sexual de seu pai<sup>4</sup> com uma prima, deitados na cama do pai. Esta cena, a partir da qual terá emergido uma sintomatologia histérica, trouxe a lembrança de cenas mais antigas, nas quais o pai teria investido sexualmente contra a própria Katharina – destaca-se a cena em que ela teria acordado com o pai deitado sobre ela e sentido seu corpo na cama. Assim, a cena atual do ato sexual com a prima estabeleceu uma associação com o conjunto anterior de lembranças, conferindo a posteriori a significação sexual das investidas do pai contra ela, como se pudesse compreender a primeira cena só depois de presenciar a segunda. É ao modo do efeito de significação retroativa da segunda cena sobre a primeira cena que podemos entender a proposição da retroação de  $T_2$  sobre  $T_1$  (MILLER, 2000, p. 28).

---

<sup>3</sup> Não nos estenderemos aqui sobre esta noção, visto que será oportuno, no capítulo seguinte, valorizar o lugar ocupado pelo trauma na teoria freudiana para retomar o *a posteriori* como um elemento subversivo à noção de origem.

<sup>4</sup> Tendo relatado o caso fazendo referência ao tio de Katharina, em uma nota de rodapé de 1924 Freud afirma ter-se tratado não do tio, e sim do pai da moça quem investiu sexualmente contra ela.

*Nachträglich* pode ser traduzido literalmente como “trazido depois”<sup>5</sup>. No campo da psicanálise, recebe a denominação de *a posteriori*. A adição do sufixo *-keit*, que substantiva o termo na forma de *Nachträglichkeit*, demonstra a inclinação de Freud a incluí-lo em seu aparelho conceitual<sup>6</sup>; contudo, esta noção nunca recebeu uma definição. No entanto, o *a posteriori* está distribuído ao longo de sua obra e põe em jogo algo que se produz em um movimento aparentemente paradoxal entre corte e relançamento, onde o que não pode ser lido se inscreve como um traço que, *a posteriori*, poderá ser decifrado à luz de um segundo acontecimento, reinscrevendo-se – tal como podemos ler na *Carta 52* escrita a Fließ:

Como você sabe, estou trabalhando com a hipótese de que nosso mecanismo psíquico tenha-se formado por um processo de estratificação: o material presente em forma de traços da memória estaria sujeito, de tempos em tempos, a um *rearranjo* segundo novas circunstâncias – a uma *retranscrição*. Assim, o que há de essencialmente novo a respeito de minha teoria é a tese de que a memória não se faz presente de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos (FREUD, 1896a, p. 324, grifos do autor).

A *Carta 52* reconstitui a elaboração do *Projeto para uma psicologia científica* (FREUD, 1895/1950), em que Freud se ocupou de formular uma teoria sobre o funcionamento da memória<sup>7</sup>. Encontramos no *Projeto* uma explicação da memória que se sustenta no conceito de facilitação (*Bahnung*)<sup>8</sup>.

Freud está às voltas com a concepção de um modelo teórico que explique o funcionamento do aparelho psíquico. Os neurônios são as suas partículas materiais, tendo como finalidade primeira o manejo da energia que resulta das excitações que desequilibram o organismo, a fim de eliminá-las.

<sup>5</sup> Em alemão, o adjetivo *nachträglich* é usualmente traduzido como “posterior”. *Nach* significa “depois”; *tragen*, “trazer” (LANGENSCHIEDT, 1978).

<sup>6</sup> Conforme sublinham Laplanche e Pontalis (2001) e Gondar (1995).

<sup>7</sup> Embora date de suas incipiências teóricas e tenha sido abandonado em uma gaveta para ressurgir apenas cinco décadas depois (como nos relata James Stratchey em nota introdutória ao texto), o *Projeto* se faz atual ao longo da obra de Freud. *Notas sobre o bloco mágico* (FREUD, 1924/1925), trinta anos depois, segue às voltas com a concepção de memória cunhada no escrito de 1895.

<sup>8</sup> Fazemos referência ao termo original em alemão devido à variedade de traduções propostas para este termo no português (trilhamento, facilitação, exploração), o que não garante ao leitor o reconhecimento imediato do conceito. Seguimos a tradução proposta nas Obras Completas editadas pela Imago.

Assim, a ação neuronal visa a esvaziar-se dessa quantidade de energia, denominada Q. Para caracterizar a ação neuronal, Freud desenvolve uma primeira concepção de memória baseada em um modelo de barreiras de contato, que podem oferecer mais ou menos resistência à passagem de Q pelos neurônios, guardando impressas as marcas mnêmicas dessa passagem – marcas que estão na origem da memória.

Isso abriria uma questão: como o aparelho pode conservar impressas as marcas da passagem de Q e, mesmo assim, estar sempre permeável a novas percepções? Se o neurônio se altera, como permanece neutro para receber próximos estímulos? A partir disso, ele diferencia neurônios  $\phi$  (*fi*), permeáveis, e neurônios  $\psi$  (*psi*), impermeáveis.

Os neurônios  $\phi$  são imutáveis, não oferecem resistência a Q e não retêm marca alguma, retornando sempre ao seu estado anterior após cada passagem de excitação. Desse modo, estão sempre prontos para receber novas excitações, o que faz destes neurônios a porta de entrada da percepção. Em seguida, estão os neurônios  $\psi$ , que opõem resistência a Q, ficando permanentemente alterados pela passagem de uma excitação. Sua ação está dada pelas facilitações nas barreiras de contato: quando da passagem de Q, os neurônios  $\psi$  oporiam às quantidades de excitação uma barreira de contato que faz alguma resistência à sua passagem. Por conta dessa resistência, o contato com Q deixa traçadas nestas barreiras a marca de sua passagem, alterando-as permanentemente. As barreiras de contato, então, modificam-se a cada novo fluxo de excitação, e a este estado de mutabilidade Freud denominou o grau de facilitação (*Bahnung*). A partir dessa formulação,

[...] pode-se então dizer: *a memória está representada pelas facilitações existentes entre os neurônios  $\psi$* . [...] em relação à passagem de excitação, a memória é evidentemente uma das forças determinantes e orientadoras de sua direção [...]. Por isso, pode-se dizer de maneira ainda mais correta que *a memória está representada pelas diferenças nas facilitações entre os neurônios* (FREUD, 1895, pp. 409-410, grifos do autor).

Uma marca mnêmica, portanto, não é aqui definida pelo que contém. A memória concebida por Freud trata da “diferença indiscernível e invisível entre

as explorações”, como afirmou Derrida (1971, p. 185), o rastro de uma pura diferença – o que faz da memória não apenas uma das propriedades do aparelho psíquico, mas o seu fundamento.

Assim, pelo sucessivo levante e diminuição das barreiras, a repetição, movimento essencial da memória, é sempre heterogênea em relação ao já inscrito, sempre imprime uma pura diferença e produz um novo lugar vazio, nunca sobrevivendo à primeira impressão. Assim, diferentemente de ser constituída por um acúmulo de camadas, a memória se dá no movimento de retranscrição de seus traços, cada repetição sendo uma nova volta que, a posteriori, reconfigura o arranjo anterior.

Alguns anos após ter escrito (e abandonado) o *Projeto*, Freud narra uma lembrança emblemática da subversão das noções de tempo e memória. Trata-se da lembrança autobiográfica – embora Freud não o revele<sup>9</sup> – descrita em *Lembranças encobridoras* (FREUD, 1899): aos dois ou três anos de idade, ele e o primo roubam flores amarelas da irmã do primo, depois correm em direção a uma camponesa e ganham dela uma larga fatia de pão. Dois elementos, a princípio inócuos, permanecem vívidos na lembrança da cena: o amarelo das flores e o delicioso sabor do pão. Discorrendo sobre a lembrança, ficamos sabendo que, aos dezessete anos, Freud retorna à sua terra natal pela primeira vez desde a infância, de onde sua família se mudara por conta do declínio financeiro do pai. Na visita, cai de amores pela filha de seus hospedeiros, que vestia um traje amarelo. Uma fantasia o ocupa: não fosse a crise econômica, poderia ter permanecido naquele lugar, casado com a moça amada e seguido os negócios da família.

Aos vinte anos, absorto nos estudos, Freud reencontra a família dos primos. Na época, amargava para conseguir se sustentar e pensava que o pai esperava dele que casasse com a prima, cuja família ia bem de vida, como forma de garantir seu ganha-pão. A fantasia de como teria conseguido uma vida menos trabalhosa levaria a construir uma cena em que figurariam as duas questões que o ocupavam: o matrimônio e a prosperidade, representados pelo amarelo e pelo

---

<sup>9</sup> Apesar de Freud referir ser uma lembrança de um suposto paciente de 38 anos, James Stratchey não hesita em afirmar ser este material do próprio Freud levemente disfarçado – que tinha, à época, 43 anos.

pão. Assim, a análise da cena leva Freud a concluir que a lembrança vívida daqueles elementos aparentemente insignificantes de sua primeira infância (o amarelo das flores e o sabor do pão) fora fabricada a posteriori, por associação com acontecimentos e fantasias de seus dezessete anos, para responder aos impasses que se apresentavam aos vinte. Na abertura de possibilidades ao longo do tempo que passa, um acontecimento faz o vetor que retroage produzir uma manobra, levando uma fantasia das possibilidades do *ainda não* a ser significada *a posteriori* como a lembrança de algo que necessariamente já aconteceu.

O momento de abolição do tempo, quando passado e presente incidem intimamente ligados em uma mesma presença, abre um instante novo, “rasga a trama do tempo [...] para subitamente desencadear uma presença nova onde não era esperada” (LE POULICHET, 1996, p. 15). O paradoxo reside, justamente, em que esse instante que rasga a linearidade dos acontecimentos, fazendo irromper no agora alguma migalha esquecida de um já-sido como se ganhasse existência só então, é a possibilidade mesma de temporalizar um acontecimento.

## 2.5 O TEMPO DE PULSAÇÃO

### 2.5.1 O traço unário

Dissemos que o sujeito não se desloca apenas sobre uma linha que o distanciaria progressivamente do passado, pois os acontecimentos abrem temporalidades múltiplas e descompassadas. O acontecimento disruptivo produz transformação não por ser incorporado aos acontecimentos precedentes, e sim pela potência de atualizar e recompor os lugares dos acontecimentos prévios. Não podemos capturá-lo, tal como o retrovisor não garante mais proximidade com o trajeto passado que está projetado à frente – pelo contrário, o que vemos

refletida é a imagem da sua perda em movimento. O que o acontecimento faz é abrir um novo campo onde ele continuará a aparecer e ser atravessado por outros acontecimentos. É nesse sentido que uma “teoria dos tempos psíquicos” (LE POULICHET, 1996) não implica simplesmente uma linha temporal contínua: ela contém algo que se produz fora da linha, cuja irrupção responde à operatória do *Nachträglichkeit*, recompondo lugares retroativamente, tal como dissera Freud.

Agora, cabe a pergunta: o que perfaz as condições de incidência da descontinuidade da qual a temporalidade *nachträglich* se nutre? Se estamos considerando que a descontinuidade é estrutural em relação à incidência de uma operatória que, pela ação no tempo, produz o novo, parece válido interrogar como a descontinuidade se inaugura.

Teria havido uma unidade anterior à descontinuidade? – a pergunta lançada por Lacan lhe serve tão somente para apontar a direção oposta:

É o *um* anterior à descontinuidade? Não creio, e tudo o que ensinei nestes anos tendia a mudar o rumo desta exigência do *um* fechado, espelhismo a que se aferra a referência a um psiquismo de envoltura, espécie de duplo do organismo onde residiria essa falsa unidade. Conceder-me-ão que o *um* que a experiência do inconsciente introduz é o *um* da ranhura, do traço, da ruptura (LACAN, 1964, p. 33, tradução nossa, grifos do autor).

Assim, não há unidade salvo enquanto um mito da origem, que só pode ser construída enquanto perdida, inaugurada pela incidência daquilo que a descontinua. Sendo a origem inevitavelmente uma construção (assim como toda lembrança o é, como apontara Freud), podemos localizar como operação inaugural do sujeito um ponto de corte. Lacan abordou o corte de diversos modos ao longo de sua obra. Interessa-nos agora situar como o fez no Seminário *A identificação*<sup>10</sup> (LACAN, 1961-1962).

Em uma visita à sala Piette do Museu do Homem, em Paris, ele se depara com um osso que estava em exposição, no qual estavam entalhados

<sup>10</sup> *Seminário 9: La identificación*, na versão consultada.

Nesta pesquisa, foram consultadas traduções para o espanhol de alguns seminários e textos de Jacques Lacan. Os títulos das obras, quando nomeados, constam conforme publicados em português para facilitar seu reconhecimento pelo leitor. Neste caso, quando em lugar do título em espanhol for utilizado seu correlato em português, aquele será citado em nota de rodapé tal como consta nas referências bibliográficas.

vários traços sucessivos, dispostos um ao lado do outro. Não é possível saber o que representavam para aquele que os entalhou naquele osso, e justamente o fato de não remeterem a qualquer significado é o que interessa a Lacan. Pois um traço, isoladamente, não representa nada. Nesse sentido, se nos perguntamos: *um traço é igual a um traço?*, uma resposta afirmativa levaria em conta a qualidade do traço. Não é isso que está em jogo aqui, e sim o valor que um traço comporta pela posição que ocupa em relação aos outros. Uma leitura do valor pela oposição nos coloca menos no terreno do signo que do significante, tal como formulado por Lacan.

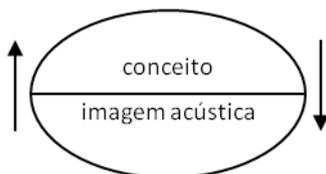
Abro um parêntese para situar a teoria do valor em Saussure e sua implicação com a formulação feita por Lacan sobre o significante.

Saussure (2006, p. 133) postula que uma língua é “um sistema em que os termos são solidários e o valor de um resulta tão-somente da presença simultânea de outros”. O sistema só existe porque existe relação entre os elementos, relação em que cada um tem seu valor postulado pela diferença de seu lugar diante de todos os outros. Dentro de uma mesma língua, afirma o autor, todas as palavras que se avizinham por semelhança de ideias se limitam reciprocamente. Por exemplo, *temer*, *recear* e *ter medo* só têm valor próprio pela oposição. Sua semelhança não lhes garante o mesmo, e sim o distinto, pois o valor destas palavras só pode ser definido na relação de diferença que cada uma trava com todas as outras:

[...] subentende-se que [os valores] são *puramente diferenciais*, definidos não positivamente por seu conteúdo, mas negativamente por suas relações com os outros termos do sistema. Sua característica mais exata é *ser o que os outros não são* (ibid., p. 136, grifos nossos).

Saussure introduz a teoria do valor ao tratar da questão das unidades que compõem o sistema de uma língua, que são os signos. Ele critica uma concepção clássica a partir da qual os signos seriam representantes dos objetos, denominados referentes – ou seja, a sua finalidade, ou ainda, a finalidade da linguagem, é nomear os objetos existentes. A visão clássica parte da premissa de que os objetos pré-existem à linguagem e que o signo vem fazer união com o seu

referente. Rompendo com essa concepção, para Saussure (2006) o signo não se dá na união do nome ao objeto, e sim na associação entre um *conceito* (uma ideia e não o objeto em si) e uma *imagem acústica* (que não é o som material, mas a impressão psíquica dos sons quando uma palavra é pensada, e não falada):



Ao conceito Saussure vai chamar significado; à imagem acústica, significante. A escolha por estes termos, digamos, relacionais visou a marcar uma interdependência necessária entre eles: um significante não pode ser pensado separado de seu significado, e o signo não pode prescindir da associação entre ambos. Por esta postulação, temos a seguinte representação gráfica do signo:



Diferentemente da naturalidade da ligação entre o referente e seu nome na concepção clássica de signo, para este linguista a ligação (necessária) entre significante e significado é, mais bem, arbitrária: o significante é imotivado, por não ter nenhum laço natural ao significado na realidade – prova disso, diz, são as diferenças entre as línguas para representar um mesmo conceito ou, ainda, o próprio fato de haver línguas diferentes.

Assim, existe arbitrariedade na ligação de um significante a determinado significado, mas esta também se dá na relação interna entre significados, assim como na relação interna entre significantes. Pouco importa o que um conceito é; ele só importa na medida em que não é qualquer outro. Do mesmo modo, o significante se define por ser o que todos os outros não são. Isso vale para qualquer dos termos. Significado e significante, separadamente,

definem-se por ser o negativo do conjunto a que pertencem; são puramente diferenciais. No tocante à imagem acústica, o que importa na palavra não é seu som em si, mas as diferenças fônicas que permitem que esta palavra não seja qualquer outra; é, novamente, seu valor de diferença que está em jogo, pois o significante não poderia se sustentar em qualquer coisa que não fosse a sua não-coincidência com todos os outros (SAUSSURE, 2006).

Lacan (1961-1962) se ampara nas formulações saussurianas, mas propõe uma inversão que transforma todo o seu jogo. Se para Saussure significante e significado estabeleciam, arbitrariamente, uma relação *necessária* – o que está expresso na representação gráfica do signo como unidade fechada, com uma barra que coloca em complementaridade os dois termos da relação –, em Lacan a unidade é desfeita, e a barra passa a ser a expressão de uma relação *impossível*, no sentido de os campos do significante e do significado não se recobrirem um ao outro. A leitura feita por Lacan põe em relevo a dimensão do significante em detrimento do significado – pois, para ele, a associação necessária que se põe a operar na linguagem é não aquela entre os dois termos, e sim a articulação de um significante a outro significante, articulação que insiste, que repete. Não existe significação dada a priori pela estrutura; há, sim, a articulação dos significantes, desprovidos de qualquer significado. A significação não se dá pela natureza do signo, sendo mais bem uma contingência devida à ação de um sujeito que fala, que se faz representar na linguagem pelos significantes.

Assim, o significante assume o lugar preponderante na fórmula, esvaziado de conteúdo. Eis, então, como se mostra o algoritmo lingüístico de Lacan (1957), a partir das transformações do conceito saussuriano de signo, em *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*<sup>11</sup>:

$$\frac{S}{s}$$

---

<sup>11</sup> *La instancia de La letra en el inconsciente, o la razón desde Freud*, na versão consultada.

S corresponde ao significante, que por sua primazia fica acima da barra, e s corresponde ao significado, separado daquele pela barra que resiste à significação. Não mais uma unidade fechada, mas um circuito aberto, marcado pela não-complementaridade de seus termos. A modificação da teoria saussuriana, dando primazia ao significante, faz desse algoritmo (que originalmente era do signo) uma “pura função do significante” (LACAN, 1957, p. 468, tradução nossa) e faz recair todo o peso da teoria do valor sobre este, sustentando seu caráter diferencial e negativo; ele é o que todos os outros não são.

Tendo dado acento ao significante enquanto que se apóia em uma função de pura diferença, onde não há conteúdo e sim valor por oposição, fecho este parêntese e retomo o que Lacan compartilhava de sua visita ao Museu, quando avistou o osso com entalhes enfileirados. O significado que haveriam tido outrora aqueles traços não é de modo algum acessível par Lacan; sequer seria relevante – posto que é por não significarem nada, por não terem qualidade, que é possível postular seu valor. Em relação a isso, Lacan afirma:

Aqui vemos surgir algo do qual não digo que seja a primeira aparição, mas em todo caso, uma aparição certa de algo que vocês veem que se distingue absolutamente de tudo o que se pode designar como a diferença qualitativa: cada um desses traços não é absolutamente idêntico ao seu vizinho, mas não é por serem diferentes que funcionam como diferentes, e sim em razão de que a diferença significativa é distinta de tudo o que se refere à diferença qualitativa (LACAN, 1961-1962, p. 33, tradução nossa).

Lacan (ibid.) localiza no traço unário a função de pura diferença que sustenta o significante, justamente em função de sua repetição. Baseando-se na teoria saussuriana do valor, importa para Lacan o caráter distintivo da repetição do aparentemente idêntico; o traço é *um* apenas na medida em que é radicalmente diferente de qualquer outro que o sucede.

O fundamento do um que esse traço constitui não é encontrado em outra parte a não ser em sua unicidade. Como tal, nada se pode dizer dele senão que ele é o que tem de comum todo significante: ser, antes de tudo, constituído como traço, ter esse traço por suporte. Em resumo,

conclui Lacan, o traço único é a um só tempo identidade e diferença, um no outro (SAFOUAN, 2006, p. 146).

Um suposto caçador, ao entalhar no osso a contagem de cada aventura de caça, não produz unidade, senão que sustenta a diferença radical do primeiro traço em relação a todos os que o seguem (LACAN, 1961-1962). Mais que agregar, o traço subtrai superfície; cava uma marca no tecido homogêneo. Podemos inferir, portanto, que a ideia de repetição, para Lacan, é algo passível de estabelecer uma ordem ao produzir um limite ao que antes estaria como indiferenciado. O inaugural tem sua efetividade balizada só depois, pela repetição.

Há dois elementos a destacar, pois, em relação ao traço unário: primeiramente, o caráter de pura diferença que o faz suporte da ordem significante: o mesmo, por ser repetido, inscreve-se como distinto. Assim, o ato inaugural de instauração da diferença é corolário de uma marca da entrada no campo da linguagem.

Em segundo lugar, a conseqüência da entrada na linguagem, a partir da operação significante sustentada pelo traço, sendo a constituição de um resto que incide sobre o corpo biológico. De forma esquemática, podemos situar como operação constitutiva do sujeito uma divisão entre o traço unário – que marca a entrada na linguagem – e a produção de uma perda – que recorta um real inacessível no corpo.

A partir de Lacan, podemos reposicionar o que construímos a respeito da temporalidade à luz do que recém encontramos: o tempo não se constitui como presença sobre uma tela de ausência, mas, antes, a operação de produção de uma ausência, de um furo, dá o contorno e o limite ao terreno temporal. Assim, o traçado de uma descontinuidade no tempo é logicamente necessário para que ele possa tornar-se habitável ao sujeito.

### 2.5.2 O *Fort-da*

Quando Freud narra a observação da brincadeira de seu neto com um carretel, em *Além do princípio do prazer*, está tocando esta questão que, para construí-la em termos de pergunta, podemos enunciar assim: como a repetição chega a ter incidência sobre o tempo?

Freud (1920) observou que seu neto de um ano e meio tinha estabelecido uma forma de jogo muito particular com um carretel. Segurando-o pelo barbante, o menino arremessava-o por cima da borda da cama, fazendo-o desaparecer. Ao momento de desaparecimento do carretel, o menino emitia um longo e arrastado 'o-o-o-ó'. Em seguida, puxava de volta o carretel, e o seu retorno vinha acompanhado de outro enunciado: 'da'. Assim o brinquedo ia e vinha, e o jogo se repetia sistematicamente.

Ao primeiro som, Freud atribuiu um sentido: *fort*, que em alemão pode ser entendido como “embora”, em oposição a *da*, traduzido como “ali”. Assim, sustentado na alternância entre o desaparecimento e o retorno daquele pequeno objeto, o jogo é interpretado por Freud como emblemático das alternâncias da presença e ausência da mãe junto ao menino. Fazer desaparecer e reaparecer o carretel seria, portanto, um recurso da criança para dar conta da renúncia à satisfação da presença materna, podendo a criança experimentar-se como agente daquele desaparecimento que sofria passivamente – ainda, podia ser um recurso para vingar-se da mãe, jogando-a longe, desprezando-a.

Desse modo, o fazer ritmado com o carretel opera uma passagem: da passividade da posição em que se inclui na vivência (de ter sido abandonado pela mãe), a criança passa à atividade no jogo, “narrando”, a partir da articulação daqueles dois fonemas de que dispõe, uma experiência de perda. Assim, a criança enuncia ativamente o lugar que ocupou como objeto do abandono materno. Contudo, é apenas porque *transfere*, como diz Freud, ao seu companheiro de brincadeira o movimento de desaparecimento e de retorno que a criança pode narrar uma perda da mãe *como se fosse* o agente do abandono. Nesta brincadeira, há uma temporalização em jogo pela incidência de uma

antecipação, no sentido de que a criança antecipa uma posição que ainda não poderia ocupar, brinca de *ser como* aquele que dele se ocupa (e que o abandona).

A leitura de Lacan (1964) repete e difere da interpretação de Freud, ampliando-a. O jogo se produz, sim, a partir da alternância entre a ausência e a presença da mãe, inscrevendo simbolicamente a sua separação, e foi entendido como um exemplo da simbolização primordial de uma ausência; mas seu acento está no efeito de divisão que a repetição das ausências maternas causa, e não na mãe mesma. Sua presença, ao ser escandida, cava ali uma fenda no sujeito, e não é a função de uma vontade que pudesse presidir o jogo que interessa a Lacan, mas antes a entrada do significante na oposição fonemática entre *fort* e *da*, com a qual o sujeito tematiza a perda de “alguma coisinha do sujeito que se destaca, embora, sem deixar de ser bem seu, que ele ainda segura” (ibid., p. 70). O carretel, substituto da mãe em Freud, é o que representa o cavado de uma zona de exílio no sujeito. Não é gratuito que encontremos aqui, novamente, a descontinuidade e a linguagem em uma operação inaugural. Para além de ser o signo da mãe, o carretel é o objeto pelo qual o sujeito se perde – e se perde enquanto parte do próprio corpo<sup>12</sup>.

Se bem que a operação do corte tem como efeito um sujeito dividido e um objeto perdido, ela tem lugar *só depois*, ao cabo de um ritmo impresso pela repetição. É pelo jogo sucessivo entre lançar para longe o carretel e empreender seu retorno que vão se marcando, de tempos em tempos, o contorno daquilo que figurará como um fora, que será exilado. Nesta cena, o carretel dá corpo a este movimento de produção de uma perda que é corolário da separação entre o sujeito e o Outro materno, e é a partir desta que se instaura um ritmo que engendra o movimento de vai e vem, de longe e perto, de fora e dentro. Pela reincidência deste movimento alternante, funda-se uma cadência própria ao impulso que tenta resgatar isto que foi perdido – e que falhará em encontrá-lo, incitando o relançamento deste circuito (LE POULICHET, 1996).

---

<sup>12</sup> Aqui há um esboço de passagem que vai da dimensão de descontinuidade no traço unário à dimensão da perda no objeto a, do qual trataremos no capítulo 5.

É pulsando, portanto, entre presença e ausência que o sujeito atestará, no desencontro com o objeto, o retorno dos significantes que vêm em seu lugar. Presença e ausência são escandidas em um movimento pulsátil, rítmico. Assim, podemos supor, com o jogo do *fort-da*, certa origem mítica do sujeito *no* ritmo temporal – o sujeito nascendo de uma operação de alternância entre presença e ausência que tem sua cadência marcada a partir de um primeiro intervalo entre ele e o Outro.

### 3 A ESCANSÃO

Tropeço, falha, fissura. [...] Freud está imantado por estes fenômenos, e é ali onde buscará o inconsciente. Ali, algo distinto que aparece como intencional, certamente, mas provido de uma estranha temporalidade; o eu se produz nessa hiância, no pleno sentido do termo produzir-se, se apresenta como o achado.

[...]

A descontinuidade é, pois, a forma essencial em que nos aparece, em primeiro lugar, o inconsciente como fenômeno – a descontinuidade, na qual algo se manifesta como vacilação. (LACAN, 1964, p. 33, tradução nossa).

No capítulo anterior, o leitor foi convidado a percorrer um traçado conceitual que fundamenta a formulação da pergunta da qual partiu esta pesquisa. Perguntava-me sobre o silêncio, e baseei a pergunta em uma hipótese que tensionava a ordem temporal dos elementos em uma relação entre causa e efeito. Pela emergência de efeitos atuais, sustenta-se a efetividade de uma operação anterior, que se extravia ao alcance ao fundar-se.

Podemos dizer que Freud nos apresenta o inconsciente como ponto de rasura na continuidade e a memória como subtração e diferença. O tempo do *a posteriori* assume, na perspectiva freudiana, a condição de ser o tecido pelo qual o acontecimento disruptivo trama novos arranjos. Não houvesse a possibilidade de fazer furos no futuro, estaríamos para sempre afogados no tempo do *ainda não*.

No capítulo sobre o tempo, Freud foi o protagonista na elaboração de uma temporalidade *a posteriori*. Agora, Lacan se faz entrar para impor radicalidade à valorização da antecipação. A ruptura operada pela noção de *Nachträglichkeit* será levada mais adiante por Lacan, fazendo de seu correlato francês, *après-coup*<sup>13</sup>, uma temporalidade própria à emergência do sujeito

---

<sup>13</sup> André (2008) e Gondar (1995) situam uma importante diferença entre as traduções inglesa e francesa do termo *Nachträglichkeit*. As opções de tradução para cada um dos idiomas, mais que uma questão vocabular, revela sentidos diferentes atribuídos ao termo freudiano, implicando uma diferença radical na tomada de posição das escolas inglesa e francesa em relação ao destino que cada uma dá para a questão da temporalidade. A tradução inglesa opta pela expressão *deferred action* (ação diferida ou retardada), o que remete a uma latência, a um atraso: uma ação se inscreveu no passado e levou um tempo para exercer seu efeito. A escola inglesa evidencia uma

sustentada na escansão – é a proposta de seu artigo *O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada*<sup>14</sup> (LACAN, 1966)<sup>15</sup>.

### 3.1 ACERCA DO TEMPO LÓGICO

Neste texto, apresenta-se um problema de lógica. O diretor de uma prisão reúne três prisioneiros e promete libertar aquele que primeiro solucionar um desafio: descobrir a cor do disco que lhe será colado nas costas. Dentre as possibilidades estão três discos brancos e dois pretos; cada um dos três prisioneiros receberá um desses discos, podendo enxergar os dos outros, mas não o seu. Sem comunicar-se com os demais, o primeiro que chegar à dedução da cor de seu disco deverá sair e relatá-la ao diretor sua dedução, a qual, se bem fundamentada logicamente, lhe renderá a liberdade.

Quanto aos discos, há três possibilidades de combinação: 1) dois pretos e um branco; 2) um preto e dois brancos; e 3) três brancos. Ao diretor da prisão ocorre a terceira combinação, e cada prisioneiro recebe um disco branco. Posto que cada um deles avista os dois discos brancos dos companheiros, exclui-

---

preferência a atribuir à temporalidade um aspecto processual e contínuo, que se modula em uma sucessão de fases ou etapas do desenvolvimento. Por outro lado, a tradução francesa de *Nachträglichkeit* por *après-coup* (*après* – após; *coup* – golpe) contém em seu nome a noção de golpe, sugerindo ruptura e descontinuidade. Não se valoriza, na escola francesa, a idéia de um desenvolvimento em etapas sucessivas, mas sim o potencial disruptivo do acontecimento e o modo como, retroativamente, as posições subjetivas podem ser subitamente reorganizadas.

Foi Lacan quem resgatou, na década de 50, o debate sobre o *a posteriori* freudiano, dando consistência ao uso do *après-coup* – por mais que ele preferisse utilizar, em seu ensino, o vocábulo alemão (ANDRÉ, 2008; LAPLANCHE; PONTALIS, 2001). Fica evidente, portanto, que o tratamento dado ao *a posteriori*, no capítulo anterior, privilegia a leitura lacaniana do termo freudiano.

<sup>14</sup> *El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada: un nuevo sofisma*, na versão consultada.

<sup>15</sup> Lacan havia publicado uma primeira versão de *O tempo lógico...* em 1945, na revista *Cahiers d'Art*, na edição especial de sua reaparição após o longo período de silêncio imposto pela Segunda Guerra. Sendo a tiragem de apenas mil exemplares, Lacan estava advertido de que esta publicação tornaria seu artigo prontamente “inencontrável” (LACAN, 1966, p. 193). A publicação nos Escritos, duas décadas depois, tornou-o acessível aos leitores, mas é importante destacar que este não é mais o mesmo texto. Lacan modificou-o amplamente ao longo dessas duas décadas de intervalo. Porge (1998), em *Psicanálise e tempo*, realiza uma investigação detalhada da versão original e das modificações entre as duas versões deste artigo.

se de saída a primeira combinação (de dois discos pretos e um branco), que seria a única que se resolveria imediatamente pela observação dos discos – se este fosse o caso, o portador do disco branco deduziria imediatamente sua cor ao ver dois pretos. Com isso, vendo cada um dois brancos, resta a incógnita entre a segunda e a terceira possibilidades, sendo a cada participante do jogo “impossível deduzir a resposta correta sem levar em conta, além das cores dos discos que cada um vê, as reações e hesitações dos outros dois” (KEHL, 2009, p. 113).

A solução seria simples: passado algum tempo, os três presos sairiam, cada um afirmando-se branco. Cada um haveria concluído o seguinte:

Dado que meus companheiros eram brancos, pensei que, se eu fosse preto, cada um deles poderia ter inferido disso o seguinte: ‘se eu também fosse preto, o outro, posto que deveria reconhecer nisso imediatamente que ele é branco, teria saído em seguida; portanto sei que não sou um preto’. E os dois teriam saído juntos, convencidos de ser brancos. Se não faziam tal coisa, é porque eu era um branco (LACAN, 1966, p. 194, tradução nossa).

Lacan não se contenta em apenas resolver o problema. Esta solução, por mais perfeita que pareça, só poderia ser alcançada na experiência se considerado em sua estrutura um “progresso lógico” (ibid., p. 197, tradução nossa) intrincado a duas escansões suspensivas, isto é, duas paradas e duas partidas, antes da conclusão final. Seguindo Porge (1998), esquematizaremos o processo lógico proposto por Lacan e o modo como as escansões operam na sua solução.

Retomemos a solução perfeita, designando cada um dos três sujeitos como A – no sentido de quem se ocupa de concluir sobre si mesmo –, sendo B e C os outros em cuja observação se baseia o raciocínio de A. Percebendo dois brancos, A sabe que pode ser branco ou preto. Na hipótese de A ser preto, B pensa que, se ele também for preto, C deve concluir-se branco e sair. C não sai; portanto, C não viu dois pretos, com o qual B deve concluir-se branco e sair. Mas B tampouco sai; ou seja, ele não pode concluir-se branco pela não saída de C – conclusão a que só chegaria se baseado na possibilidade de ver em A um preto. Se B não sai, portanto, é porque A não é preto.

*Primeira partida:* cada um deles, em posição de A, tendo se deduzido branco, vai em direção à porta. Mas algo acontece: cada um deles, como A, dá-se conta de que, se seu raciocínio está baseado na não saída de B e C, o fato de que também saem abala sua certeza.

*Primeira escansão suspensiva:* Estando cada um em posição de A, cada um se detém e vê os outros dois fazer o mesmo. A para e refaz seu raciocínio, e inclui nele o fato de B e C também terem parado: A pensa que, se B saiu, é porque sua hipótese anterior pode estar correta: B concluiu ser branco em função de ter visto A preto, e assim saiu. No entanto, por que B, ao ver A e C pararem, também para? É porque, tal como A, B tinha uma hipótese (refutada com a saída dos demais) e não uma certeza – portanto, B não viu A preto.

*Segunda partida:* A, concluindo ser branco pela parada de B (seu raciocínio se funda na expectativa da ação dos outros dois), torna a sair para afirmar-se branco. Acontece que B e C saem simultaneamente (pois estão os três em posição de A). Com esta segunda partida dos companheiros, a certeza de A é novamente abalada.

*Segunda escansão suspensiva:* novamente A se detém – isto é, os três se detêm. A, então, refaz seu raciocínio tendo em conta, como antes, a parada dos outros. A se pergunta se é possível fundar seu raciocínio na expectativa de B e C se, a cada certeza, essa expectativa é suspensa – mas em que pode basear sua certeza, se não na expectativa de B e C? Apesar de parecer estar sem saída, A percebe agora um progresso lógico em relação à primeira escansão. Dessa vez, B e C não teriam absolutamente por que parar. Se antes B vira A preto e se deduzira branco e precisou da primeira parada para verificar seu raciocínio – raciocínio que A verificara como válido na primeira escansão –, agora não poderia se deter. Se B parou de novo, não estava certo de sua conclusão; então, não foi por fundar sua certeza no fato de ter visto A preto, e sim porque o que via era inconcluso e permitia apenas uma hipótese (tal como A o fizera), que B deduzia sua cor. A, portanto, tem que ser branco.

A deduz-se branco – mas só deduzir não basta; nessa terceira partida A tem pressa. A sabe agora que não pode mais fundar sua certeza na expectativa de B – pois como a conclusão de A, por ser dependente da conclusão de B,

sempre vinha em atraso em relação a este, o único modo de alcançar a certeza é não mais depender do tempo de B e recuperar este tempo de atraso, apressando-se a concluir-se branco antes. A pressa do ato de concluir, enfatiza Porge (1998), apenas se objetiva na saída desta segunda escansão, e não da primeira – apenas quando A se lança sem as garantias do que observa em relação aos outros.

### *3.1.1 As escansões e o valor da antecipação*

Porge (ibid.) nos mostra como Lacan não modifica o raciocínio apresentado de início; a solução do problema é a mesma. No entanto, este raciocínio é repetido em duas etapas sucessivas, e a repetição faz emergir nessa experiência lógica o valor do tempo a partir da consideração das escansões suspensivas. Como afirma Lacan (1966), longe de ser um dado de experiência externo ao raciocínio, as escansões são um fato intrínseco e necessário, pois é pelo que elas suspendem que se pode chegar à conclusão.

Desse modo, a determinação lógica se dá em termos de uma estrutura temporal, e não espacial. A esse respeito, Lacan argumenta que a lógica clássica é por base espacializada, por sustentar-se apenas do que pode “ser visto de um só golpe” (ibid., p. 198, tradução nossa). Ao contrário, o que as escansões denunciam não é o que os sujeitos veem, e sim o que eles encontram pelo que não veem, e pelo qual vacilam. Assim, levando em conta a escansão, damos “um passo a mais: o passo do sujeito” (PORGE, op. cit., p. 27), na medida em que as três modulações do tempo estruturadas pelas escansões constituem três modos de subjetivação: o sujeito, na posição de A, vai tramitar as três combinações possíveis dos discos em três tempos de possibilidade, que modulam cada qual a seu modo a instância temporal – modulação correspondente, conforme Lacan (op. cit), à transformação subjetiva que cada escansão evidencia. Assim, temos três instâncias do tempo descontínuas, tramitadas pela escansão, três tempos necessários para a resolução do problema:

O *instante de ver*, instante de fulguração, no qual se subjetiva a evidência de que *estando diante de dois pretos, sabe-se que se é branco*. É o tempo instantâneo requerido para o sujeito visualizar os dados do cenário: ele não vê dois pretos.

O *tempo para compreender*, tempo de elaboração, de hesitação e adiamento. Ele corresponde ao tempo do raciocínio: *se eu fosse preto, os outros dois não tardariam a deduzirem-se brancos*. Um tempo de meditação sobre a hipótese se funda em uma reciprocidade, pela qual o sujeito é tomado como outro para os outros – assim, é a inércia ou o movimento do companheiro que dá a pista. É um tempo que pressupõe uma duração, que, contudo, está indefinida; não há como medir qual é o tempo necessário para o outro compreender.

O *momento de concluir* – é o momento em que o sujeito se dá conta de que, ao basear sua decisão na expectativa do outro, está em atraso em relação a ele. Portanto, *me apresso a afirmar que sou um branco, para que estes brancos, assim considerados por mim, não se adiantem em reconhecer-se pelo que são*. Essa asserção sobre si mesmo é carregada de urgência, e é apenas por ter se apressado (não mais esperando a confirmação pela observação do outro) que o sujeito poderá verificar sua hipótese. Para poder dar sua certeza à prova, o sujeito precisa, então, antecipá-la.

No instante de ver, vislumbra-se o cenário, que não mostra ao sujeito quem ele é. Em seguida, no tempo de compreender, o sujeito elabora hipóteses, não está convencido; hesita. Por fim, a urgência põe fim à hesitação; é o momento de concluir. Para sair do campo das infinitas possibilidades, ele precisa afirmar que é algo, ainda que não saiba ao certo, e a pressa pede que antecipe seu ato, lançando-se a uma certeza “*nunca inteiramente garantida*” (KEHL, 2009, p. 114, grifo da autora).

Lacan (1966) não está muito distante do Freud de *Sobre a transitoriedade* ao valorizar a relação do tempo com a finitude. No entanto, o segundo fala da finitude da morte, enquanto o primeiro coloca em seu lugar a incompletude do sujeito. A pressa convoca o sujeito a se decidir, a afirmar o que é, aceitando que é a partir de um ponto cego que deve se posicionar: ele não sabe o que carrega nas costas, mas precisa assumir-se desde sua condição.

As três instâncias temporais têm sua importância pelas escansões que suspendem os intervalos de hesitação, nos quais se jogam as relações especulares entre os companheiros do jogo. Se não produz um corte naquilo que ainda não compreende, o sujeito não se lançará ao momento de concluir e ficará suspenso indefinidamente no tempo de compreender. A escansão pressupõe, portanto, uma perda. Ao decidir, o sujeito opera um corte na contemplação indeterminada de todas as outras possibilidades, antecipando-se: sou isto.

No entanto, a antecipação necessária para desprender-se das infinitas possibilidades não pode ser confundida com uma pura pressa que comanda sucessivos impulsos à ação. A duração intermediária e nunca sabida de antemão do tempo de compreender é necessária; é através dela que o sujeito se desprende das identificações e se apropria por sua conta e risco do saber inconsciente. Já um impulso a concluir produzido por uma urgência de responder à demanda do Outro pode elidir o tempo para compreender. O efeito disso poderá ser uma resposta incoseqüente, que não coloca para o sujeito a possibilidade de pôr-se em bons termos com a falta de garantias do Outro, mas sim reforça a condição de prisioneiro a uma posição objetual (KEHL, 2009).

### 3.1.2 *Ver-se como objeto*

Em *O tempo lógico...* (LACAN, 1966), a pressa que fomenta a corrida pela conclusão emerge da percepção do atraso em relação aos outros; o sujeito precisa se afirmar antes de perder a chance, mas é apenas na relação aos outros que pode fazê-lo: para saber o que é, ele precisou ver-se desde onde o outro o vê – isto é, como objeto.

Ver-se como objeto e afirmar-se como sujeito: afirmar-se desde o lugar que lhe foi determinado na estrutura, tomando para si a significação outorgada pelo Outro, requer visitar uma posição de passividade que, para ser anunciada, perde-se. Implicando a origem do sujeito com os tempos de sua

constituição, *a escansão permite expropriar-se de uma condição muda* para enunciar ativamente, como sujeito, o objeto que teria sido para o Outro.

Em um golpe a três tempos, a afirmação sobre si mesmo implica uma ficção retroativa sobre a origem do sujeito. A escansão opera como a revisitação da condição de alienação à significação que vem do Outro – à qual chegamos sempre atrasados; portanto, para não nos afogarmos, faz falta precipitar-se.

### 3.2 ABDICAR INFINITAS POSSIBILIDADES: GALÁXIAS

Abro o livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos, e me deparo com um excesso curioso: excesso pela ausência de marcas que ditam o ritmo de sua leitura. Pontos, vírgulas, parágrafos; esses pequenos elementos linguísticos, que tão comumente regem a cadência de um escrito, aqui se abstêm. Folheio; as páginas não numeradas e não tituladas parecem rir da ingenuidade de uma leitora que não sabe por onde ir.

Os fragmentos inicial e final do livro bordejam um universo de palavras inquietamente deslizantes, sempre um pouco sem lugar. O livro começa dizendo:

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da

[...]

por isso o fim-comêço começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do começo afunila o começo no funil do fim no fim do fim recomeça o recomeço (CAMPOS, 2004)

Partindo de uma frase aparentemente pela metade, o texto me leva a crer que já chego atrasada para a leitura. Já no último fragmento encontro:

fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não conto não quero anoiteço desprimavero me libro enfim neste livro neste vôo me revôo

[...]

dizei do livro que escrevo no fim do livro primeiro e se no fim deste um outro já é mensageiro do novo no derradeiro (CAMPOS, 2004)

Não é possível *ler* este livro. É necessário mais que vagar pelas correntes das palavras; é preciso extra-vagar, guiar-se pela progressão contínua que orbita em torno de um *acabarcomeçar* incessante e produzir descontinuidades – é preciso escandir seu texto.. Produzindo escansões no texto, empresto-lhe som e silêncio como condição para esta extra-vagância. Ao fazê-lo, o ritmo e a prosódia, impressos na fala, vão marcar desvãos, intervalos, intermitências que irão inserir o escrito num compasso. Haroldo de Campos parece nos dar esta pista:

pode não parecer mas cada palavra pratica  
 uma acupuntura com agulhas de prata especialmente afiladas e que  
 penetram um preciso ponto desse tecido conjuntivo quando se lê não  
 se tem a impressão dessa ordem regendo a subcutânea presença das  
 agulhas mas ela existe e estabelece um sistema simpático de línguas  
 e ninfas que se querem perpetuar por um simples contágio de significantes  
 essa torção de significados no instante esse deslizamento de superfícies  
 fônicas que por mínimos desvãos criam figuras de rociado rosicler (ibid.)

Esse tempo que aparentemente está abolido no texto de *Galáxias* se mostra potente em sua aposta ao deixar, aí, um excesso. Aqui, estamos no campo das infinitas possibilidades – e nessa infinitude é impossível mover-se. É necessário assumir alguma possibilidade como aposta, e isso implica abdicar todas as outras; de modo contrário se ficará preso na indiferenciação desse *fim-começo* referido por Haroldo de Campos, no qual terminar e começar têm um mesmo valor, posto que não implicam corte algum, sendo apenas um giro indiferenciado que vai de um ao outro e ao mesmo. Para produzir a leitura, portanto, é preciso fazer precipitar algum acento, ler em voz alta para escutar a sonoridade que se alterna entre reincidências e diferenças, para fazer daí decantar algum ritmo.

*Galáxias* é provocativo; a progressão contínua das palavras põe em relevo que a linguagem implica um trabalho com o tempo e um trabalho com o silêncio. Para lê-lo, será preciso devolver às palavras sua função de *acupuntura*,

isto é, de incisões que produzem descontinuidade no tecido do tempo. Le Poulichet (1996, p. 15) parece apontar nessa direção, afirmando que “só o que é, de algum modo, retirado, poderá nos ser dado: esse é o paradoxo que marca a ação do tempo”. Escandir, aqui, implica fazer incidir as pausas que não estão escritas e que temporalizam a leitura; mas não apenas, pois a marcação do ritmo da leitura tem sua base no trabalho sobre as *superfícies fônicas*: tão importante quanto o som de cada palavra é o silêncio que se interpõe no intervalo entre cada som. O ritmo, portanto, só existe enquanto há articulação entre som e silêncio, e cabe ao leitor a tarefa de se emprestar a produzi-la.

A ausência total de marcas de leitura convoca o leitor como falante, fazendo-o reconhecer as ferramentas de que precisou dispor para advir como tal: sons, silêncios, duração, corte, entonação. *Galáxias* cobra que o leitor-falante se inclua no texto e produza descontinuidades em seu tecido homogêneo. Esburacando com silêncio o território sonoro do texto, antes excessivo em sua ausência de marcas, vemos agora traçadas as durações e as pausas que lhe conferem um ritmo. A escansão precipita certa conclusão sobre a infinitude de possibilidades do texto.

De uma origem que não é sólida e primeira nos fala Haroldo de Campos, ao tratar de um começo que mede, remede, arremessa a cada *fim-começo*. Lançando-nos por um território incerto entre o fim e o começo, a leitura dos excessos (pela ausência das marcas temporais) nos leva a fazer intervir escansões no texto-partitura de *Galáxias*; intervalos que se tecem entre som e silêncio, que produzem descontinuidade. A escansão inaugura o tempo e seu caráter retroativo e de recomposição, ao produzir na ação da leitura os pontos de ancoragem da articulação significativa. Assim, podemos dizer que a escansão produz novos pontos de origem a cada nova leitura – e aqui nos parece especialmente valoroso que tomemos esse neologismo haroldiano, *fim-começo*, como o índice da convocatória feita pelo poeta: trata-se, em nossa proposta, de fazer incidir uma pura diferença entre fim e começo, traçar-lhes um furo que os descontinua, a partir do qual será possível o ritmo.

Se o lugar da origem fosse apreensível, jamais poderia dar lugar a composições novas. Ao contrário, ela se constitui como um não-lugar, um vazio

em constante transformação, e por isso a abertura ao novo é possível – e o novo, ao inscrever-se, recompõe seu ponto de procedência – mas apenas para perdê-lo, já que, tal como a repetição revela, a origem nunca coincidirá com o começo.

Estamos sempre tramitando uma dupla dimensão do tempo, caminhando simultaneamente em direção ao porvir e em direção à origem. Esta dupla direção nos faz retornar a Miller (2000) e tomar o porvir e a origem em termos vetoriais. Podemos pensar essa dupla dimensão do tempo como uma relação entre dois vetores: um vetor que progride em direção ao infinito, e por isso sempre aponta para um *ainda-não*, e outro vetor que retroage e produz uma manobra no vetor anterior, recorta um ponto fora da linha do infinito que estava *já aí* pelo efeito retroativo da significação. Esta reversão temporal é o tecido de nossa experiência cotidiana, diz-nos Miller (ibid.). Esse *já aí* extrai a fala do vetor que progride ao infinito e a transforma em uma escrita do inconsciente que ganha sentido por supor-se escrita antes.

Mas, para que isso aconteça, é preciso um corte nas infinitas possibilidades. A ruptura que produz esse ponto fora da linha corta as infinitas possibilidades se é capaz de retirar o sujeito de uma condição de indefinição, tal como estar “entre a meia-noite e o alvorecer” (Eliot, 1966, p. 173). A fantasia opera como ponto de corte e circunscreve um traçado da origem. Aparece como necessária ao sujeito, e a operação do tempo em análise percorre um caminho no sentido inverso: se na constituição da fantasia há um trabalho de transformar o contingente em necessário, o trabalho analítico será recuperar o que há de contingente nessa posição, mostrar como a necessidade é de fato uma defesa contra a infinitude das contingências. Esse lugar de infinitude e de indefinição entre a meia-noite e o alvorecer mantém o sujeito em condição muda, em uma posição objetual da qual é preciso expropriar-se para aceder à condição de enunciação. E é nesse sentido que se poderá entender que um ponto fora da linha das infinitas possibilidades converte o que ainda não recebera significação em algo que já estava significado e só depois é interpretado pelo sujeito.

Assim, o sujeito está sempre atrasado em relação à significação do Outro. Como lemos em Costa (1998), ele carrega um traço de prematuridade, pois aparece num tempo em que o sujeito ainda não está ali, pois ele está

primeiro como objeto. A possibilidade de sua interpretação marca o descompasso na dialética entre sujeito e Outro que a passividade da posição de objeto imprime de modo permanente: assumir uma posição em que se pode tomar para si a significação que vem do Outro implica visitar a posição de passividade da qual se teria gozado.

## 4 A ORIGEM

Lançamos mão da questão da origem para encontrá-la na antecipação da significação do Outro num tempo de passividade anterior ao tempo do sujeito e para dar conta de certo manejo do tempo como recomposição; é lícito, portanto, buscar justificar por que a fazemos insistir aqui.

Tentaremos dar conta do que podemos situar enquanto origem no contexto desta pesquisa, perguntando-nos que acolhida a psicanálise lhe dá. Voltamos o olhar às interrogações sobre o originário que encontramos na obra de Freud e Lacan – aquela original por excelência e esta que a refunda ao propor um retorno às origens, ao texto freudiano<sup>16</sup>. O que inaugura uma questão sobre a origem, o que a faz perfilar pelo arcabouço teórico que dá razão de sua prática?

O que estaria na experiência original do sujeito? Ou ainda, o que receberia estatuto de originário na experiência de constituição psíquica?

Proponho seguir a pista de um tramado presente na obra freudiana, uma causalidade psíquica que põe em relação trauma, cena originária e fantasia, para pensar em seguida o que nos aporta Lacan à luz dos conceitos de verdade e fantasma.

### 4.1 A ORIGEM NO HORIZONTE DA ETIOLOGIA DOS SINTOMAS

Podemos identificar na etiologia da histeria uma primeira formulação freudiana que situa uma concepção de origem em seu horizonte. É sobre a teoria do trauma que Freud irá calcar a causalidade da sintomatologia da neurose a

---

<sup>16</sup> Cabe ressaltar que o retorno à obra freudiana proposto por Lacan não recupera Freud, mas inventa algo novo. Afinal, tal como nos mostrara Freud, toda rememoração implica uma invenção. As ferramentas de leitura do texto freudiano propostas por Lacan são externas ao campo da psicanálise; da linguística de Saussure, passando pelas filosofias de Kant e Hegel e pela lógica matemática até chegar à topologia (para citar apenas algumas referências), Lacan fundou um caminho próprio a partir dos restos da teoria freudiana, fornecendo-lhe um alicerce teórico inédito.

partir de suas pesquisas com as históricas, de que se ocupou nos anos primeiros de suas publicações. À época de seus estudos com Charcot, Freud (1886) já contemplava a histeria como efeito de um trauma, atribuindo a este a possibilidade “de que imperassem nela uma lei e uma ordem” (p. 46).

Em *Esboços para a comunicação preliminar de 1893*, encontramos uma esquematização bastante representativa do primeiro momento da elaboração freudiana sobre a origem traumática da histeria. O ataque histérico consistiria no retorno da lembrança de algo vivido, mas não uma lembrança qualquer, e sim do evento traumático que causou a irrupção do quadro histérico. Tal lembrança é inconsciente e, portanto, seu conteúdo pode retornar apenas sob a forma de um ataque (FREUD, 1892, pp. 194-195).

É a partir da concepção de um princípio econômico para o aparelho psíquico que pode ser entendida a incidência de um evento como traumático. O princípio da constância, embora não nomeado, aparece claramente aqui dando as condições para uma definição econômica do trauma:

O sistema nervoso procura manter constante, nas suas relações funcionais, algo que podemos descrever como a “soma da excitação”. Ele executa essa precondição da saúde eliminando associativamente todo acúmulo significativo de excitação, ou, então, descarregando-o mediante uma reação motora apropriada.

[...]

Transforma-se em trauma psíquico toda impressão que o sistema nervoso tem dificuldade em abolir por meio do pensamento associativo ou da reação motora (ibid., p. 196).

Ou seja, em seus primeiros trabalhos, Freud está preocupado em formular as condições da origem dos sintomas históricos, atribuída às vivências que, em termos econômicos, implicam um acúmulo de excitação impossível de ser acolhido<sup>17</sup> pelo aparelho psíquico. Tal concepção econômica consolidará a formulação acerca do trauma, tal como aparece duas décadas depois, nas *Conferências introdutórias sobre psicanálise* (1916-1917a, p. 283):

---

<sup>17</sup> Neste momento de sua produção teórica, Freud partia do pressuposto de que pelo estado de hipnose (método utilizado em parceria com Breuer) seria possível aceder à lembrança do evento traumático e provocar a descarga (ab-reação) do afeto ligado a ela, produzindo a cessação do sintoma. “Cessando a causa cessa o efeito” (FREUD, 1893, p. 43).

Realmente, o termo 'traumático' não tem outro sentido senão o sentido econômico. Aplicando-o a uma experiência que, em curto período de tempo, aporta à mente um acréscimo de estímulo excessivamente poderoso para ser manejado ou elaborado de maneira normal, e isto só pode resultar em perturbações permanentes da forma em que essa energia opera.

A terapêutica analítica nasce inseparável da ideia de um retorno a um momento originário, causa do sintoma. A referência à *lembrança* faz-se importante por caracterizar o movimento de regresso, retroação a um tempo anterior, o tempo da vivência do trauma.

Merece destaque o estatuto que adquire essa lembrança na obra freudiana ao longo do trabalho com as histéricas – a recordação do evento traumático se configura em torno de uma *cena*. A lembrança é o terreno por onde se vai abrindo o “caminho desde o sintoma histérico até a cena que é efetivamente traumatizante” (FREUD, 1896b, p. 193).

O que temos a fazer é aplicar o método de Breuer<sup>18</sup> — ou algum que lhe seja essencialmente idêntico — de modo a fazer a atenção do paciente *retroagir desde seu sintoma até a cena na qual e pela qual o sintoma surgiu*; e, tendo assim localizado a cena, eliminamos o sintoma ao promover, durante a reprodução da cena traumática, uma correção subsequente do curso psíquico dos acontecimentos que então ocorreram (ibid., pp. 190-191; grifo nosso).

Este movimento de retorno proposto por Freud, entretanto, se depara com a impossibilidade de reencontrar, através da lembrança, a vivência. Segundo a postulação freudiana a respeito dos processos primário e secundário, o primeiro, que tende a reinvestir as representações ligadas ao vivido sob a forma de uma identidade perceptiva – ou seja, a repetição da percepção ligada ao vivido – nunca coincide com o segundo, que busca estabelecer uma identidade de pensamento com a vivência representada pelo traço mnêmico da percepção (FREUD, 1900). Entre percepção e pensamento se impõe um hiato que os

---

<sup>18</sup> Trata-se do método da hipnose, já mencionado.

descontinua. Assim, da passagem do processo primário ao processo secundário, o vivido, enquanto tal, estará para sempre perdido.

## 4.2 O SEXUAL COMO ORIGINÁRIO

Em torno da cena traumática, outro importante achado parte da experiência clínica: com as histéricas, Freud descobre que o valor de trauma que tais cenas adquirem se deve a seu caráter sexual. Assim, afirma que o mais importante a que se chega ao conduzir sistematicamente uma análise é descobrir que

[...] qualquer que seja o caso e qualquer que seja o sintoma que tomemos como ponto de partida, *no fim chegamos infalivelmente ao campo da experiência sexual*. Aqui, portanto, pela primeira vez, parece que descobrimos uma precondição etiológica dos sintomas histéricos (FREUD, 1896b, p. 196, grifo do autor).

Cada vez mais as análises de Freud intensificam sua busca pelas cenas sexuais e identificam no sexual um ancoradouro para o estabelecimento do trauma; e cada vez mais ele as vai encontrar em lembranças de experiências mais remotas na vida de suas pacientes:

Sustentamos, portanto, que as experiências sexuais infantis constituem a precondição fundamental da histeria, que são, por assim dizer, a *predisposição* para esta, e que são elas que criam os sintomas histéricos — mas não o fazem de imediato, permanecendo inicialmente sem efeito e só exercendo uma ação patogênica depois, ao serem despertadas, após a puberdade, sob a forma de lembranças inconscientes (ibid., p. 207).

Além do caso de Katharina, comentado anteriormente, o caso de Emma (FREUD, 1895/1950) é emblemático para ilustrar a importância dada por Freud à distinção de dois tempos da experiência sexual infantil na constituição a

*posteriori* do trauma: tendo sido tocada nos genitais sobre as roupas pelo dono de uma confeitaria, aquela experiência não cobrou efeitos traumáticos até que, em um segundo tempo, uma cena análoga (dois vendedores em uma loja, um dos quais a atrai sexualmente, riem supostamente de suas roupas) faz surgir a lembrança da primeira cena, agora carregada de significação sexual<sup>19</sup>. As experiências sexuais infantis só poderiam exercer efeito psíquico por meio de seus traços mnêmicos, o que aponta para a importância da lembrança na emergência do sintoma. Assim, o infantil entra em jogo como palco do irrepresentável do sexual, ao qual só depois se recorrerá para produzir, a partir dos traços mnêmicos deixados pela experiência (que ainda não é traumática), uma cena que escapara do arcabouço das memórias (e que, ao ser construída, sofrerá o destino econômico necessário para que sua lembrança permaneça inconsciente<sup>20</sup>). Eis a estrutura na qual se embasa a teoria da sedução, elaborada por Freud entre 1895 e 1897: no cerne da experiência sexual infantil está a *posição passiva* da criança diante da investida sexual do adulto.

Ao longo de suas observações clínicas e conseqüentes construções teóricas, Freud persegue uma dúvida: será possível confirmar a veracidade do que escuta em sua clínica?

Como atestar a veracidade da cena traumática? Como garantir se ela de fato aconteceu? Será realidade ou será fantasia? São perguntas com as quais Freud se enfrentou e que aparecem em sua obra de forma privilegiada. Tendo buscado argumentar em favor da realidade das cenas de sedução rememoradas em análise, mais tarde abandonou essa teoria. “Não acredito mais em minha *neurotica*” (FREUD, 1897b, p. 309, grifo do autor) – admite em uma carta a Fliess, referindo-se à teoria da sedução. Entre seus argumentos, observa que deveria haver muitos mais pais perversos que jovens sintomáticos para justificar a veracidade das cenas de sedução. Contudo, mais importante é a justificativa de

---

<sup>19</sup> Neste momento de sua obra, Freud concebe um tempo “pré-sexual” da infância, que será abandonado quando da descoberta da sexualidade infantil nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (FREUD, 1905). No entanto, como vimos, o *a posteriori* seguirá sendo questão ao longo de toda a obra freudiana.

<sup>20</sup> Como apontam Laplanche e Pontalis (2001, p. 489), a teoria da sedução implica, além da importância etiológica das cenas sexuais infantis, um passo na tentativa de elaboração do mecanismo do recalque.

que “no inconsciente, não há indicações da realidade, de modo que não se consegue distinguir entre a verdade e a ficção que é catexizada com o afeto” (ibid., p. 310).

Será produto da fantasia a lembrança vivida com tal intensidade de afeto? O descrédito na teoria da sedução anuncia o advento de algo novo<sup>21</sup>; a denúncia do “erro” freudiano implica que a realidade material das cenas sexuais infantis era nada mais que a *realidade psíquica* (LAPLANCHE & PONTALIS, 2001, p. 169) – o que abre campo para a elaboração, no cerne da etiologia traumática, de uma teoria sobre as fantasias.

A queda de braço entre a realidade e a fantasia nas cenas de sedução infantis parece cessar com a introdução da noção de realidade psíquica – “a realidade decisiva”, segundo Freud (1916-1917b, p. 370). Todavia, será uma trégua aparente, já que ele seguirá perseguindo uma solução para o impasse entre realidade e fantasia no que tange à cena originária, da qual nos ocuparemos agora.

#### 4.3 A CENA ORIGINÁRIA ENTRE FANTASIA E REALIDADE: O HOMEM DOS LOBOS

Ganha espaço na obra freudiana um questionamento a respeito da origem das fantasias, que levará a uma especificação das *fantasias originárias*<sup>22</sup>.

Entre o acervo de fantasias inconscientes de todos os neuróticos, e provavelmente de todos os seres humanos, existe uma que raramente se acha ausente e que pode ser revelada pela análise: é a fantasia de observar as relações sexuais dos pais. Chamo tais fantasias [...] de ‘fantasias primevas’<sup>23</sup> (FREUD, 1915c, p. 303).

<sup>21</sup> “Será que essa dúvida simplesmente representa um episódio prenunciador de um novo conhecimento?” (FREUD, 1897, p. 311).

<sup>22</sup> *Urphantasien*, no original em alemão.

<sup>23</sup> O termo *Ur*, que em alemão conota o originário, primitivo ou primeiro, recebe diferentes traduções nas edições das Obras Completas. Embora mantenhamos na citação a tradução tal

Freud (1916-1917b) desenvolverá a noção de fantasia originária como um organizador da sexualidade infantil, empreendendo uma discussão acerca do estatuto (de fantasia ou de realidade) de três cenas infantis que aparecem com frequência na situação clínica: a cena de observação do ato sexual dos pais, a cena na qual a criança sofre uma ameaça de castração e a cena de sedução por um adulto.

Cabe ressaltar aqui um ponto comum entre essas cenas, a saber, a *passividade* que caracteriza a posição daquele que participa da cena e que a relata em análise. Com isso, retomamos uma questão levantada anteriormente<sup>24</sup>: como o sujeito pode relatar ativamente algo que teria sofrido passivamente? O que está em jogo na passagem da posição passiva de quem é objeto de uma ação à posição ativa de narrador da cena que o objetaliza? Retomaremos esta questão mais adiante.

Para Freud (1900), as fantasias possuem realidade psíquica (*Realität*), em oposição à realidade material (*Wirklichkeit*), e a primeira é para ele decisiva – pois a ficção tem igual ou maior peso que a realidade no inconsciente, como afirmara. O que soluciona um impasse termina por tensionar em outro ponto, a saber: a dissociação entre uma realidade interna (*Realität*) e outra externa (*Wirklichkeit*). Isso mantém Freud inquieto na busca por um critério de verdade, no retorno à experiência original infantil, que possa ser localizável em um desses dois planos. A designação de um valor de trauma a determinadas recordações indica, pela tentativa de estabelecer sob que condições algo se torna excessivo para o aparelho psíquico, que o binário *realidade ou fantasia* não satisfaz o autor; é preciso determinar o que tem valor causal – podemos entender desse modo a busca pela verdade da cena originária.

Portanto, embora não apareça como conceito, Freud se ocupa extensamente do problema da verdade, e encontramos no relato do sonho do

---

como a encontramos na edição brasileira da Editora Imago, optamos, seguindo Laplanche e Pontalis (2001), pela adoção do termo “originário”.

<sup>24</sup> Cf. 2.5.2 e 3.2. Afirmar-se como sujeito ao perder sua condição de objeto é um ato que identificamos tanto na repetição que inaugura a representação da perda, na brincadeira infantil do *fort-da*, quanto no atraso do sujeito em relação à interpretação de seu lugar no Outro, no problema lógico de *O tempo lógico*. A expropriação de uma condição objetal, reconhecida apenas *a posteriori* quando enunciada, seguirá nos servindo como fio de manobra do texto.

*Homem dos Lobos* um momento privilegiado para esta discussão. Trataremos de acompanhar a questão do estabelecimento da cena originária, longamente discutida por Freud (1914/1918) e posteriormente concebida nos termos da lógica do fantasma por Lacan (1966-1967), a propósito da formalização do lugar da verdade em relação ao significante.

Para lançar a discussão, retomaremos brevemente alguns pontos do historial clínico do Homem dos Lobos. Freud identifica dois tempos da neurose infantil de seu paciente, Sergei Pankejeff: num primeiro momento, a irrupção de uma atitude sádica com animais e, em seguida, a eclosão da fobia animal, seguida de uma sintomatologia obsessiva.

O que haveria acontecido entre esses dois momentos que seria capaz dessa transformação? Freud propõe a incidência de um evento traumático no umbral entre as duas fases. No entanto, o curso da análise de Sergei irá mostrar que “o evento que torna possível essa divisão não foi, contudo, um trauma externo, e sim um sonho, do qual acordou em estado de ansiedade” (FREUD, 1914/1918, p. 40). Uma surpreendente torção na direção do texto: ali onde ele supunha a existência de um fato, topou com a ficção do sonho.

Sergei relembra um sonho assustador que tinha frequentemente na infância, no qual ele via, através da janela que se abria, sete lobos brancos sobre uma árvore olhando-o fixamente. Assim relata:

Sonhei que era noite e que eu estava deitado na cama. [...] De repente, a janela abriu-se sozinha e fiquei aterrorizado ao ver que alguns lobos brancos estavam sentados na grande noqueira em frente da janela. Havia seis ou sete deles. Os lobos eram muito brancos e pareciam-se mais com raposas ou cães pastores, pois tinham caudas grandes, como as raposas, e orelhas empinadas, como cães quando prestam atenção a algo. Com grande terror, evidentemente de ser comido pelos lobos, gritei e acordei. (FREUD, 1914/1918, p. 41).

O conteúdo do sonho faz associação direta com o grande medo que Sergei sentia da figura de um lobo em um livro de conto de fadas, em posição ereta. Cada elemento do sonho foi sendo analisado separadamente – a cor branca, o número de lobos, a árvore; mas um elemento ganhou mais relevo na atenção de Freud: o olhar fixo e a imobilidade dos animais. A que responderiam

nesse sonho? Segundo Freud, por trás do sonho deveria haver alguma cena já esquecida, cujo material desconhecido emerge deformado, talvez mesmo transformado em seu contrário. O interesse por esses detalhes deveria remontar a outra lembrança, que teria pertencido a um tempo ainda mais remoto e que explicaria a transposição do olhar fixo dos lobos (ao olhar do próprio paciente) e da imobilidade (ao movimento mais violento). Nesse momento, Freud (1914/1918, p. 48) lança mão de uma construção, a partir dos fragmentos de associações decorrentes da lembrança do sonho:

Atingi agora o ponto em que devo abandonar o apoio que tive até aqui a partir do curso da análise. Receio que seja também o ponto no qual a credulidade do leitor irá me abandonar. O que entrou em atividade naquela noite, vindo do caos dos traços de memória inconscientes do sonhador, foi o quadro de uma cópula entre os pais, cópula em circunstâncias que não eram inteiramente habituais e que favoreciam particularmente a observação<sup>25</sup>.

Tal cena teria se atualizado posteriormente no sonho – e com isso causado angústia, quando o sujeito lhe confere, retroativamente, significado sexual. Freud atesta os efeitos de sua emergência no decorrer da análise e encaminha uma discussão sobre a realidade da cena infantil. Cena vivida, construção do paciente ou fantasia do analista?<sup>26</sup> Essa questão por diversas vezes retorna em *História de uma neurose infantil*. Freud levanta diferentes hipóteses para respondê-la, mas cabe situá-las em duas vias, como anotam Laplanche e Pontalis (2001, p. 63): a primeira escrita do caso do Homem dos Lobos, datada de 1914, exige uma objetivação total da realidade da cena originária; já a segunda versão, publicada em 1918, contempla a fantasia na

---

<sup>25</sup> O menino teria visto um coito por trás ou, nas palavras de Freud, *more ferarum*, à maneira dos animais, imagem que condensa a posição ereta do pai – que explicaria o medo à figura do lobo, que aparece ereto no livro – e as pernas da mãe em “V” – posição feminina que é condição para o enamoramento do paciente, análoga às asas abertas de uma borboleta e também à hora da tarde (17h) em que se agravava sua sintomatologia.

<sup>26</sup> Ao longo do historial clínico, o questionamento das condições de emergência da cena originária a que remete o sonho de Sergei conduz ao levantamento de diferentes hipóteses. Freud postula que a cena primária poderia não ser uma lembrança de fato, e sim produto de uma construção feita pelo paciente em análise, não descartando a responsabilidade do analista que, por conta de suas fantasias, poderia conduzir o paciente a tal construção. No entanto, a fim de defender a autenticidade daquilo que é rememorado, sua preocupação maior está em indicar os elementos que garantem um suporte na realidade para a construção da fantasia da cena originária.

origem da cena, embora não exclua os indícios (a observação do coito de animais, por exemplo) que a realidade material haveria de ter dado como suporte à sua construção.

Assim, mesmo na tentativa de equivaler fantasia e realidade parece haver ainda um ponto insolúvel. Tomando esta última inclinação à fantasia, a realidade psíquica, mesmo sendo decisiva na origem das neuroses, segue atravessada pelo feixe da realidade material onde é situada a objetividade factual do trauma originário. Se Freud permanece enredado nesse emaranhado de condições e possibilidades da realidade ou não da cena primária, Lacan, por sua vez, recoloca a questão lançando mão do conceito de verdade.

#### 4.4 DA VERDADE AO FANTASMA

No seminário *A Lógica do Fantasma*<sup>27</sup> encontramos um arsenal teórico considerável em relação ao historial do Homem dos Lobos. Como ponto de partida, encontramos o assinalamento do rigor freudiano em relação à pergunta que este caso clínico lhe coloca:

Sabe-se bastante por toda a continuação de sua obra, a inquietude, a verdadeira preocupação que ele tinha por esta dimensão da verdade, pois desde a perspectiva da realidade se está cômodo, mesmo sabendo talvez que o traumatismo não é mais que o fantasma, como lhes estou mostrando, estrutural; mas isso não deixa Freud, que era capaz como eu de inventá-lo, mais tranqüilo.

Onde está o critério de verdade, pergunta ele. Não teria escrito *O homem dos lobos* se não estivesse sobre esta pista, sobre esta exigência. O que é ou não verdade? (LACAN, 1966-1967, p. 20, tradução nossa, grifo do autor).

O caminho percorrido por Lacan segue em outra direção que o da verificação da realidade da cena original. A pergunta sobre a verdade da cena não se reduz a saber se sim ou se não; “o essencial é saber como o sujeito, o

---

<sup>27</sup> *La lógica del fantasma*, na versão consultada.

Homem dos lobos, pôde verificar esta cena sob seu ser e por seu sintoma, [...] como pôde articulá-lo em termos de significante” (LACAN, 1966-1967, p. 20, tradução nossa).

A alusão ao “V” romano, que está ali em causa como as pernas abertas da mulher ou as asas da borboleta, coloca em jogo o significante em sua relação com a verdade. Em *Função e campo da fala e da linguagem*, encontramos a referência à verdade no efeito da palavra plena que reposiciona as contingências de sua emergência, ressituaando, retroativamente, o sujeito na estrutura – o que lhe reedita as condições de enunciação desde seu lugar. Lacan (1953) lembra que Freud, embora busque objetivar a factualidade da cena originária do Homem dos Lobos, não deixa de fora todas as ressubjetivações que vão se dando retroativamente a partir das associações que se dão a cada nova volta da recordação da cena. Assim, é na montagem da cena que se reconhece a lógica do fantasma no armado de uma *Outra cena* (LACAN, 1960), sujeita às leis do significante. A condição lógica para atestar a falta do Outro é, então, que o significante não poderia significar a si mesmo, e a lógica do fantasma implica perseguir, na relação do significante à verdade, o ponto de irredutibilidade em que Lacan localiza a falha do discurso, correlato lógico da falta em termos de linguagem (LACAN, 1966-1967).

A elaboração da cena originária mostra como o impasse entre fantasia e realidade converge em algo irredutível que opera como significante originalmente recalcado. É desse irredutível do significante que parte a assertiva lacaniana de que a enunciação da verdade se dá a meias, no *semi-dizer* (1969-1970); não por haver o que ser dito por trás da cena, como se seu véu ocultasse sempre a outra parte, e sim porque não resta nada mais que o vazio da falta no Outro.

Diz Lacan (ibid., p. 103): “o semi-dizer é a lei interna de toda espécie de enunciação de verdade, e o que melhor a encarna é o mito”. A verdade não está colocada para o autor como o que jaz por detrás do véu das palavras, e sim o que lhes falha, o que escapa ao sentido:

Digo sempre a verdade: não toda, porque dizê-la toda não se consegue. Dizê-la toda é impossível, materialmente: faltam as palavras. É

justamente por esse impossível que a verdade provém do real (LACAN, 1973, p. 11).

#### 4.5 VERDADE: UM RETORNO SEM ORIGEM?

A verdade a descoberto presentifica o encontro com o sem sentido, cujos efeitos remetem à busca por uma cena anterior, o original do traumático constitutivo do sujeito. Que o fantasma se erga como mascaramento para velar o terrorífico do encontro com o que não ganha representação simbólica, isso remete à dimensão constitutiva do trauma.

É essencial que o sujeito veja, para além dessa significação, a que significante – sem sentido, irreduzível, traumático – está assujeitado como sujeito.

[...]

Não é apenas que o sujeito esteja fascinado pelo olhar desses lobos [...] trepados na árvore. Ocorre que o olhar fascinado destes é o próprio sujeito (LACAN, 1964, p. 258-259, tradução nossa).

O terrorífico aqui se presentifica no fascínio ao qual o sujeito está submetido diante da imobilidade da cena que assiste. Como apontara Freud, a imobilidade e o olhar fixo dos lobos no sonho deveriam estar a serviço de uma inversão de posições; a imobilidade estaria não para o que é olhado, e sim para aquele que olha. Assim, cumpriria a função de representar aquilo que seria irrepresentável do lado do sujeito; a saber, o lugar fixo e imóvel ao qual esteve amarrado enquanto objeto. Com isso, retomamos a pergunta: o que está em jogo na passagem da posição passiva daquele que é objeto de uma ação à posição ativa de narrar em uma cena a ação que o objetaliza?

O que inaugura uma posição de sujeito para o Homem dos Lobos se dá a partir de uma ficção sobre seu ato inaugural, do qual ele não poderia ter registro, pois dela ele é apenas objeto. Ele constroi a cena de sua origem desenhando um ponto de olhar ali onde ele não poderia estar. Ali, ele *teria sido*;

*teria estado*. Podemos, a propósito, arriscar-nos a dizer que é de um retorno sem origem que se trata, pois é por não haver origem que este retorno – a construção de uma ficção sobre a origem – torna-se possível.

Na cena originária, o sujeito está reduzido a um olhar, alienado ao significante que determina seu lugar na estrutura. Como afirma Poli (2003), o sujeito da enunciação está apenas como terceiro excluído da cena; “seu lugar é no Outro e para o Outro”. *Na origem, portanto, está o infantil excluído de seu lugar de enunciação, mudo e alienado à linguagem a partir do encontro traumático com a falta irreduzível no Outro.*

Assim, só é possível ao sujeito atestar a sexualidade enquanto marcada pelo signo de uma falta:

O Outro do vivido inaugural da vida do infante deve em um momento aparecer como castrado. Sem dúvida este horror está ligado à primeira apreensão da castração, suportada pelo que designamos na linguagem analítica como a mãe, a saber, o que se deve simplesmente tomar como um personagem carregado de diversas funções em uma relação tipificada no registro da vida do pequeno humano, e também algo que tem uma relação com o mais profundo, com este Outro que está questionado na origem de toda operação lógica, este Outro que está castrado. O horror correlativo regular que se produz neste descobrimento é algo que nos leva ao coração da relação do sujeito ao Outro porquanto se funda aí (LACAN, 1966-1967, p. 56, tradução nossa).

*Por isso, assim como a cena fantasmática só pode surgir como uma produção de linguagem assujeitada às leis do significante, não há origem senão uma ficção que retroage sobre a origem, posto que o sujeito não pode estar presente senão como objeto ao ato que o inaugura.*

A produção da narrativa que ficciona a origem pode ser pensada como resposta à falta do Outro – ou, pela lógica formulada no *Seminário 14*, em termos de falha do discurso. O retorno à origem encontra, no fim, um ponto de relance para outro início. Como já vimos, na teorização freudiana sobre o trauma originário encontramos que “no fim chegamos infalivelmente ao campo da experiência sexual” (FREUD, 1896b, p. 196). Portanto, fim e início compartilham de um mesmo ponto de precipitação – a saber, com Lacan, da precipitação da verdade onde emerge o significante que aliena o sujeito à condição de *falta-a-ser*

na linguagem, por estar submetido ao significante da falta no Outro, S(A/). Este é o ponto fundante do sujeito, ao mesmo tempo em que ele não é encontrável senão sob a máscara do fantasma, a construção retroativa de um enquadre narrativo – Lacan (1966-1967) enfatiza que o axioma do fantasma é uma *frase* – que é pura ficção do impossível, por ser impossível remeter ao ponto de fundação do Outro.

Desse momento lógico o sujeito só pode haver participado enquanto reduzido à função do objeto recortado que engendra a falta em A. Enquanto ficção, no entanto, a origem está sujeita a tantas versões quantos forem os reposicionamentos do sujeito<sup>28</sup>, no retorno à origem, na produção de uma narrativa que o situa – apenas miticamente, pois ele não estava lá senão como alienado ao mutismo implicado na posição de objeto do Outro – como contador de uma história que possa dizer sua.

#### 4.6 DO HORIZONTE PERDIDO AO ABISMO DO SILÊNCIO

Le Poulichet (1996) faz uma referência ao físico Jean-Marc Levy-Leblond, afirmando que dentro do campo investigativo da astrofísica é impossível remontar fielmente ao ponto zero na origem do surgimento do universo, pois esse ponto zero situa um limite inacessível, um lugar fictício. Assim como a linha do horizonte, o instante do *big bang* (a grande explosão que teria dado origem a todos os corpos celestes) só pode ser visto quando situado no infinito, e só ganha concretude enquanto circunscrito por nosso “ponto de vista”, nossos órgãos sensoriais e nossos instrumentos de medida. Na medida em que se transformam as teorias da astrofísica, transforma-se também o que se pode ver como ponto de origem. Recompõe-se, então, o que se vê no horizonte.

---

<sup>28</sup> É por sua condição de inacabamento que a narrativa impele o sujeito a reposicionar-se na cena narrada. Tal como A reposicionava-se em relação a B e C por aquilo que ele não vê, afirmar-se como sujeito implica acolher um ponto cego que impede a totalização do saber. O saber inconsciente, como *O tempo lógico* nos atestou, é “sem garantias”.

É ao modo de uma recomposição do que causa nosso texto que situamos essa passagem à luz do que nos conduziu desde a torção do tempo até a pergunta sobre a origem.

Para não nos afogarmos na progressão infinita das possibilidades, é preciso produzir rupturas. A lembrança encobridora de Freud bem o mostra: era preciso furar o plano do *ainda não* e forjar no presente um *já sido*. A fantasia, como dissemos, produz um corte na progressão das infinitas possibilidades, fazendo retroagir um elemento como tendo originalmente tido lugar. No entanto, a fantasia é pura ficção do impossível: se com Freud estaríamos às voltas com encontrar o material que atestasse sua veracidade, Lacan trouxe à pauta que a verdade é por estrutura incompleta, esvaziada de conteúdo, e que na origem do sujeito está um furo.

Das múltiplas incidências do vazio encontradas ao longo do escrito – o corte, o furo, o golpe, a fenda, a descontinuidade, a ruptura – decantou a operação que faz a relação entre a temporalidade e a causação, tal como concebidas aqui – a escansão. Tempo e origem foram postos em jogo para justificar o modo de colocação de uma questão. Só depois, vemos que o trabalho sobre estes dois elementos nos aproxima da primeira premissa sobre a qual a questão se assentava: que para atestar, a posteriori, que a operação do silêncio origina um lugar para a pulsão invocante, era preciso considerar o silêncio como lugar vazio, como furo. Em direção a ele nos precipitaremos.

## 5 O SILÊNCIO

“No início é o silêncio” – assim Theodor Reik intitula um artigo publicado em 1926. O autor propunha que o analista fizesse uso de uma terceira orelha, aquela que se ocuparia de escutar não as palavras, mas o silêncio do analisante. Segundo ele, não seria certo atribuir unicamente às palavras a eficácia da psicanálise; “seria mais exato dizer que a psicanálise prova o poder das palavras e o poder do silêncio” (REIK, 1926, p. 19). Lacan (1964) não aprova a ideia de uma terceira orelha, argumentando que duas, três ou quantas forem não eximem nenhum analista de se ensurdecer; mas valoriza o mérito de Reik ao alertar para a importância de escutar o que escapa ao registro da produção de sentido – atitude que aponta ao aporte freudiano que se perdeu quando se postulou a compreensão no centro da técnica analítica.

Tomar a afirmação de Reik implica dar uma nova volta em nosso trajeto: se o silêncio é e foi desde o começo, posto ser o que sustenta o que Reik chama de início, como conceber uma gênese para o silêncio? Tratemos disso agora, topando-nos reiteradamente com o fato de que remontar a uma origem implica narrar o impossível pelas tramas da ficção.

### 5.1 NO PRINCÍPIO

Considerar qualquer dimensão do inaugural, conforme viemos trabalhando aqui, implica um ponto de corte. Foi ao modo do corte que introduz a pura diferença que Lacan (1961-1962) postulou o traço unário como uma marca primeira que estabelece uma ordem, ao produzir um limite ao que antes estaria como indiferenciado. O traço unário, por ser primeiro, carrega uma diferença radical em relação aos traços que a partir dele se repetirão. Cada repetição do traço diferirá do primeiro, pois o que está em jogo é o valor de cada um pela

posição que ocupa em relação a todos os outros traços – e o primeiro traço é, portanto, ordenador por ser fundador de uma pura diferença.

Assim, na gênese está o corte com o mesmo, o que leva Lacan (1962-1963) a equivaler o verso bíblico “no princípio foi o verbo” a “no princípio foi o traço unário” – posto que a palavra só encontrará vias de operação se estiver sustentada por essa matriz de pura diferença, a dimensão simbólica. Antes de receber a palavra, o sujeito recebe uma marca primeira, sem conteúdo, cuja função é ser um tronco, uma raiz sobre a qual a palavra poderá posteriormente germinar. Assim,

somos conduzidos a reconhecer o traço Unário de Lacan neste tronco original, que concebemos como efeito – não memorável e sim comemorável – de uma inscrição primordial do simbólico no real, sem mediação do imaginário (Didier-Weill, 1997, pp. 239, tradução nossa).

Embora Lacan tenha posto aqueles elementos em equivalência, será apenas para apartá-los depois. Há uma disparidade, uma temporalidade lógica em jogo que separa traço unário e palavra, e que o comentário da passagem da bíblia cristã não fomenta. A tradição cristã, para a qual “no princípio foi o verbo”, considera um começo absoluto a partir do qual a nomeação divina de todas as coisas faria surgir “o mundo humano, dos pés à cabeça (ibid., p. 44, tradução nossa), o simbólico nomeando o real a um só tempo. Em oposição, os primeiros versículos do Gênesis – o mito da origem por excelência, livro inaugural do Antigo Testamento – permitem posteriormente a Lacan (1974-1975) reparar que a incidência do simbólico sobre o real não é única e sim dupla, acontecendo em dois tempos sucessivos – e, mesmo assim, é inacabada. O “Fiat lux”, argumenta, não é uma nomeação de saída; esta é antecedida por uma criação – o real surge do simbólico que, em um segundo tempo, dá-lhe um nome. Vamos a isso.

Assim diz o texto de *Gênesis: No princípio Elohim criou o céu e a terra / Quando a terra não era mais que desordem, as trevas cobriam a face do abismo e o sopro de Elohim pairava sobre as águas / E Elohim disse: Que seja a luz. E*

*houve luz*<sup>29</sup>. Há primeiro um ato de criação, pelo qual uma enunciação, “que seja a luz”, faz o real vir a ser: fez-se a luz, descontinuando as trevas. Depois da criação, há um ato de nomeação pelo qual o real criado (a luz) será nomeado como dia: *E Elohim viu que a luz era boa; e Elohim separou entre a luz e a escuridão / E chamou a luz dia, e a escuridão chamou noite.*

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

Podemos pensar que há uma passagem da criação do real do abismo, disperso na desordem, à criação do real da luz que fundará um primeiro dia e, a partir daí, uma possibilidade de ordenação? Fazer esta pergunta implica conceber esta ordenação como instável, podendo ser abalada em sua presença por um real que irrompe: se há esta passagem, há também a possibilidade de sua desmontagem.

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

---

<sup>29</sup> Dada a variedade de versões e traduções do texto bíblico, optamos por citar os trechos do Gênesis traduzindo a citação feita por Didier-Weill (1997), a fim de mantermo-nos próximos à escolha dos termos utilizados pelo autor – já que acompanharemos alguns dos desenvolvimentos propostos por ele. A citação dos versículos não consta, em Didier-Weill, exposta de forma linear e contínua como o fizemos aqui, e sim distribuídas ao longo de seu texto entre as páginas 42 e 45.

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

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

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

No Seminário *A Lógica do Fantasma*, Lacan (1966-1967) propõe uma diferenciação entre *sileo*, o silêncio das pulsões, e *taceo*, o silêncio do calar-se. *Sileo*, tal como o abismo, é um silêncio estruturante, que se engendra na ausência fundamental da palavra. O abismo designa um ponto real a que nenhuma nomeação alcançará. A ele corresponderá o silêncio engendrado pelo recalque originário, impassível de resgate, para sempre inaudito. Opõe-se a ele *taceo*, o silêncio da palavra suspensa que podemos chamar, com Didier Weill (1997), o silêncio das trevas – ao passo que as trevas são arrancadas do silêncio quando nomeadas como noite, à espera do dia (ou seja, inscritas em uma ordenação significativa). *Taceo* supõe um silêncio noturno na esperança de uma palavra possível – mas, se o ritmo da alternância dia-noite se desencadear, desatando o real do simbólico, a “luz” pode não comparecer, deixando o sujeito emudecido na escuridão.

No primeiro, *sileo*, o silêncio remete a um tempo de passividade infantil do qual nós nunca nos livramos, tal como anota Freud (1919) sobre a impossibilidade de superar a angústia do pequeno ser, jogado ao desamparo no

encontro com o real que o fratura, o pavor inevitável da castração. No segundo, *taceo*, um ato de suspensão da palavra que não libera o sujeito de sua condição de alienação à linguagem, apesar de que é neste ato mesmo em que ele culmina, na medida em que este silêncio implica que haja alguém que fale (LACAN, 1966-1967); trata-se de silenciar na intenção de sustentar o enigma colocado pela espera.

## 5.2 O SILÊNCIO *EX NIHILO*

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

Lacan (1964-1965) havia feito alusão ao precipício da obra *O Grito*, do pintor Edvard Munch. Curiosamente, queria falar sobre o silêncio e não encontrou nada mais apropriado para ilustrá-lo que esta imagem de um grito – um grito que não ouvimos, afirma, e que impõe um reinado do silêncio que ocupa todo o espaço da pintura. Para ele, o grito ao anular o silêncio o produz; engendra o silêncio na mesma medida em que rasga sua homogeneidade: “literalmente, o grito parece provocar o silêncio e, aí se abolindo, é sensível que ele o causa, ele o faz surgir, ele lhe permite manter a nota” (p. 217).

Cabe ressaltar que grito e silêncio não são a face oculta um do outro, não são complementares. Não existe entre eles uma relação de simetria, e tampouco poderíamos dizer que se trata de uma continuidade entre um e outro. O específico da função do grito é abolir-se e fazer-se suporte de um espaço vazio onde o silêncio se instala:

É o grito que o sustenta, e não o silêncio ao grito. O grito faz de alguma forma o silêncio se enovelar, no próprio impasse de onde brota, para que

o silêncio daí escape. Mas já está feito quando vemos a imagem de Munch: o grito é atravessado pelo espaço do silêncio, sem que ele o habite; eles não estão ligados nem por estarem juntos nem por se sucederem; o grito faz o abismo onde o silêncio se aloja (LACAN, 1964-1965, p. 217).

O grito instaurador do silêncio pode ser tomado nos moldes da formulação lacaniana sobre a criação *ex nihilo*. Lacan (1959-1960) nos fala sobre o vaso para introduzir o problema da criação. O oleiro cria o vaso com suas mãos e, ao fazê-lo, produz o vazio que está em causa no contorno das formas do vaso. Este vazio se apresenta “como um *nihil*, como nada” (p. 151), e por isso o trabalho do oleiro, ao criar um objeto a partir do nada, introduz uma representação da existência do furo.

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

Em *O Mal-estar na civilização* encontramos a experiência primordial do grito como primeira experiência de alteridade. O que se destaca aqui é a relação intrínseca dessa experiência com a instauração da possibilidade de acolher uma ausência. Diz Freud (1930, pp. 75-76):

Uma criança recém-nascida ainda não distingue o seu ego do mundo externo como fonte das sensações que fluem sobre ela. Aprende gradativamente a fazê-lo, reagindo a diversos estímulos. Ela deve ficar fortemente impressionada pelo fato de certas fontes de excitação, que posteriormente identificará como sendo os seus próprios órgãos corporais, poderem provê-la de sensações a qualquer momento, ao passo que, de tempos em tempos, outras fontes lhe fogem — entre as quais se destaca a mais desejada de todas, o seio da mãe —, só reaparecendo como resultado de seus gritos de socorro. Desse modo, pela primeira vez, o ego é contrastado por um ‘objeto’, sob a forma de algo que existe ‘exteriormente’ e que só é forçado a surgir através de uma ação especial.

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

Freud (1905, 1915b) conferiu ao conceito da pulsão um estatuto de *entre*, ao situá-lo na fronteira entre o psíquico e o somático. Ele já se ocupava, no *Projeto* (FREUD, 1895/1950), de “estímulos endógenos” que se impunham desde dentro ao organismo vivo, o que preparava o terreno para que começasse a tratar de certa “pulsão sexual” em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, em que não falava mais de um estímulo interno, e sim de um “*representante psíquico* de uma fonte endossomática de estimulação que flui continuamente, para diferenciá-la do estímulo que é produzido por excitações isoladas vindas de fora” (FREUD, 1905, p. 157). É em *Os instintos e suas vicissitudes* que ele se dedica a dar uma formulação de peso ao conceito. Mantendo a ideia de que a pulsão seria o representante psíquico de estímulos endógenos, Freud situa quatro termos que balizem sua operatória. Definido como uma *força* constante, o trabalho pulsional tem sua *fonte* em determinadas zonas corporais que são sedes de excitação sexual – chamadas, por isso, zonas erógenas, tendo como *alvo* sua própria satisfação. Freud destacou de forma específica o papel de algumas dessas zonas, como a boca e o ânus. Mas a pulsão não conta com um *objeto* capaz de satisfazê-la completamente. O que caracteriza o erógeno é antes de tudo sua estrutura de borda, em torno da qual a pulsão faz seu circuito (FREUD, 1915d).

É notável a importância dada por Lacan (1962-1963) ao fato, já presente em Freud, de que a pulsão produza ligação e ao mesmo tempo fronteira ao redor desses lugares do corpo cuja característica em comum é um orifício que comporta um vazio. Aquilo que está ausente, o vazio circunscrito pela borda, designa a especificidade do que é apontado por Le Poulichet (1996) como fora/dentro: o que se escreve como fora, para ganhar existência no exterior do corpo, teve de ser vivido em algum momento como dentro. Por isso, é “de tempos em tempos”, no circuito ausência-presença que se repete entre o grito e o seio, que algo é separado do corpo e ganha existência enquanto perdido. Assim, o objeto da pulsão “já se apresenta a modo de um objeto não apenas parcial, e sim *seccionado*” (LACAN, op. cit., p. 252, grifo nosso). É enquanto perdido, situado do lado do Outro, que o objeto confere eficácia à pulsão; a ação que trilhará um caminho de retorno (ação que encontra no grito sua função paradigmática) está fadada a contornar o objeto sem nunca com ele se satisfazer. “Há apenas a luta para recobrar o que foi perdido / E achado e perdido de novo e reperdido”, nas palavras de Eliot (1966, p. 167); mas é no próprio movimento de retorno e relançamento do circuito que a pulsão irá encontrar satisfação.

A este objeto perdido, que deixa em seu lugar um furo e com cuja perda a pulsão é testemunha de uma relação permanente, Lacan deu o nome de objeto *a*.

Este objeto *a* enquanto cortado presentifica uma relação essencial com a separação como tal. [...] A separação essencial a respeito de uma certa parte do corpo, certo apêndice, se converte em simbólica de uma *relação fundamental* com o corpo próprio para o sujeito doravante alienado (LACAN, 1962-1963., p. 231, tradução nossa, grifo nosso).

Há duas espécies de objetos, diz Lacan – os que se inscrevem no âmbito da partilha com os outros e os que não se inscrevem. Esse objeto anterior à constituição do objeto comum das trocas simbólicas, que entra na roda da cultura, esse é o objeto *a* (SAFOUAN, 2006). Lacan retoma a gama de objetos destacados por Freud – oral, anal e fálico – e os atualiza em seu ensino à luz desse conceito. Desta “relação fundamental” (LACAN, op. cit.) podemos

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

Na origem da dialética lacaniana está o sujeito hipotético (no sentido de que poderá vir a ser sujeito) constituído no campo do Outro, enquanto é este o campo que o recebe no mundo da linguagem e que lhe empresta os significantes que determinam uma posição que lhe é esperado ocupar. Se bem esta posição o mantém alienado, suspenso em posição de passividade em relação ao sentido que lhe é outorgado pelo Outro, ela é necessária para sustentar o ser que, vindo ao mundo em desamparo, não poderia estabelecer por conta própria a entrada na cadeia significante. No entanto, há uma falha no discurso do Outro, que torna o sujeito irreduzível a uma cobertura total do sentido. Nas entrelinhas do discurso do Outro, o sujeito topa com uma falta e apreende um enigma naquilo que não encaixa, nas falhas do discurso. Em lugar do sentido, mensagem unívoca, agora ele encontra um enigma sobre o que causa o desejo do Outro (LACAN, 1964).

A aparição do objeto a aponta para a irreduzibilidade desse assujeitamento. A perda de univocidade implica descompletar-se do sentido do Outro, mas deixa o sujeito sem garantias: o que o Outro quer de mim? – pergunta à qual o sujeito responderá não com seu ser, mas com o objeto que cai como a para responder ao que ao Outro faltaria. O sujeito, então, estará permanentemente barrado da possibilidade de reaver essa “porcaria” que extraviou ao campo do Outro (ibid., p. 266, tradução nossa).

Localizando o objeto a no lugar de resto dessa dialética que engendra sujeito e Outro como faltantes, Lacan ressitua os objetos exonerando-os de uma teoria de estágios do desenvolvimento. Já não se trata, aqui, de uma tensão entre o psíquico e o biológico, como apontara Freud, mas de uma incidência da linguagem sobre o corpo. Também se trata menos de uma passagem gradual do objeto oral ao anal e por fim ao fálico que de uma operação de perda do objeto que o sujeito supõe na causa do desejo do Outro. Isso lhe permite acrescentar ao catálogo freudiano dos objetos pulsionais o olhar e a voz – esta última da qual, segundo Lacan, Freud jamais se ocupou. A ela daremos agora atenção especial.

### 5.3 A VOZ DE YAHVÉ

Lacan (1962-1963) lança mão do *shofar*<sup>30</sup> para dar materialidade à função do objeto *a* no nível da voz, valendo-se da leitura de um artigo publicado por Theodor Reik a respeito do ritual.

O shofar é um instrumento utilizado nos rituais das festas judaicas, nas quais se escuta seu som três vezes repetido. Durante os rituais, aqueles que se emprestam à experiência de escutar o som deste instrumento se encontrarão com seu caráter profundamente comovedor e inquietante, que causa uma emoção incomum, uma afetação auricular misteriosa, à qual ninguém, ao se deixar ouvi-lo, escapa. Essa comoção, afirma Lacan, ressoa por um motivo que está para além da atmosfera de recolhimento, fé ou arrependimento.

Lacan observa, a partir do texto de Reik, que as diversas situações em que o shofar é tocado nas festas anuais presentificam a necessidade de repetir e rememorar a aliança com Deus. Também em ocasiões extraordinárias, por exemplo, na cerimônia da Excomunhão, o soar do instrumento se faz presente. Sob a luz das diversas ocasiões em que ele entra em função na renovação dessa aliança, fica manifesto que “este shofar é – segundo Reik – certamente a voz de Yahvé, a do próprio Deus” (ibid., p. 269, tradução nossa).

O shofar opera em momentos que se apresentam como renovações do pacto da aliança com Deus. Embora ele não articule seus princípios, seus mandamentos, ele é dotado de uma função de apelo à sua rememoração. Esta função de rememoração também intervém nos momentos intermediários às três emissões do shofar. No intervalo entre cada emissão, no momento precedente ao som do shofar, medita-se sobre o pacto que o som do instrumento tem a função de fazer lembrar.

Aqui algo salta à vista: o fiel conhece os termos do pacto, medita sobre ele enquanto o shofar não soa. Ele não precisa que lhe lembrem a

---

<sup>30</sup> O shofar ou chofar pode ser definido como uma “buzina de chifre de carneiro (ou de qualquer animal, exceto a vaca) empregada pelos antigos hebreus em seus rituais e ainda usada nas sinagogas no término do Yom Kippur (dia do perdão), antes e durante o Rosh Hashaná (ano-novo), na proclamação do ano sabático etc” (HOUAISS, 2009, verbete *chofar*).

mensagem. Desse modo, quem é convocado a recordar, se o fiel precisamente acabou de passar certo tempo de recolhimento meditando sobre o pacto? A quem é destinado este apelo do shofar? “Por acaso aquele em que neste caso se trata de despertar a lembrança, de fazer com que se lembre não é o próprio Deus?” (LACAN, 1962-1963, p. 271, tradução nossa). Precisamente.

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

O que há no apelo a Yahvé que sustenta que a invocação chegará ao seu endereço com mais confiança do que a palavra de sua mensagem?

O termo invocação, como havíamos apontado (JERUSALINSKY, 2004), deriva do termo *vox*, que no latim significa tanto vocalizar quanto chamar. Seu derivado *invocação* nos aproxima, justamente, do apelo aos deuses. Agora, dissemos que a voz do Outro manifesta seu desejo ao sujeito, que *isso fala* ao sujeito e que este recebe esse chamado. O que há, no entanto, na passagem de ser chamado a chamar, no apelo que o shofar faz a Deus?

O que ganha relevo em relação ao apelo do shofar é o fato de apresentar a voz ao modo de um objeto separado ou potencialmente separável, e isso se torna importante porque, enquanto separado, esse objeto voz se enlaça na referência ao “campo de enigmas que é o Outro do sujeito” (LACAN, op. cit., p. 272, tradução nossa). Se o sujeito chama, é porque do lado do Outro, ao qual ele apela algum retorno, há silêncio. Há, como apontara Lacan, um vazio, uma falta de garantias. Lembrará o Outro do pacto que me mantém no mundo da palavra?

## 5.4 A PULSÃO INVOCANTE

### 5.4.1 *As vicissitudes da invocação*

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

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

Como lembra Vorcaro (1999), a relação parasitária estabelecida com o seio materno mantém o ser aquém da condição de acolhimento da alteridade, na medida em que o seio está não como parte do corpo do Outro, aqui encarnado pelo agente materno, e sim do seu próprio corpo. Um primeiro registro da alteridade é possibilitado pelo trabalho do Outro materno que, ao antecipar uma condição desejante ao pequeno ser a quem confere cuidados, impõe às suas manifestações orgânicas uma leitura que o aloja na linguagem. Na medida em que antecipa no pequeno ser um sujeito e lê o fluxo vital que se manifesta no grito como demanda, o Outro impõe significação ao automatismo do ritmo vital.

Assim, o grito da necessidade, primeiramente inintencional (posto que é apenas a manifestação de tensões orgânicas), é convertido em grito de demanda, à qual o agente materno responderá – a imposição da alteridade se dá

nessa significação que parte do lado do Outro primordial (VORCARO, 2005). Nesse sentido, é pela imposição de um sentido que arranca o pequeno ser do automatismo do fluxo vital que a voz do Outro lhe chega.

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

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

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

Mas, como nos aponta o mito da gênese, o imundo, apesar de exilado, está sempre na iminência do retorno caso algo da ordem simbólica do mundo que se encadeia a partir da palavra criadora se desenlace. Assim, o sujeito, que expulsa o excesso de real da voz do Outro para poder fazer uso da sua voz, não se vê totalmente isento da possibilidade de ouvir seus ecos sob a forma dos imperativos do supereu.

#### 5.4.2 O canto das sereias

Para ilustrar o que seria a voz do Outro em sua dimensão real desatrelada das amarras simbólicas, Vivès (2009a, 2009b) recorre à *Odisseia* de Homero que, no livro XII, narra o encontro de Ulisses com o canto sedutor e mortífero das sereias. Na obra de Homero, a feiticeira Circe revela a Ulisses os perigos que encontrará nas águas do caminho de retorno a Ítaca:

Pois bem; atende agora, e um deus na mente  
 Meu conselho te imprima. Hás de as sereias  
 Primeiro deparar, cuja harmonia  
 Adormenta e fascina os que as escutam:  
 Quem se apropinqua estulto, esposa e filhos  
 Não regozijará nos doces lares;  
 Que a vocal melodia o atraí às veigas,  
 Onde em cúmulo assentam-se de humanos  
 Ossos e podres carnes (HOMERO, 2009, livro XII).

As sereias da *Odisseia* são monstros marinhos, meio-mulheres, meio-pássaros<sup>31</sup>. Desde a ilha que habitam, elas atraem com seu canto fascinante os marinheiros que cruzam as suas águas. Encantados pela doçura da voz das sereias, os marinheiros aproximam demasiadamente seus navios dos rochedos que circundam a ilha e naufragam, deixando às sereias o deleite de devorar os corpos dos afogados.

---

<sup>31</sup> Diferentemente de como é popularizada atualmente a imagem desses seres míticos, metade mulheres, metade peixes.

Assim, aquele que, por imprudência, escuta o canto das sereias está perdido; enfeitiçado, irá se precipitar em direção às rochas, onde a doçura esconde sua intenção mortífera. Para proteger Ulisses e seus marujos, Circe lhe aconselha que este lhes impeça de escutar o apelo daquelas. Se ele quiser conhecer o enigmático canto, precisará ser impedido de jogar-se no mar.

Surde avante;  
 As orelhas aos teus com cera tapes,  
 Ensurdeçam de todo. Ouvi-las podes  
 Contanto que do mastro ao longo estejas  
 De pés e mãos atado; e se, absorvido  
 No prazer, ordenares que te soltem,  
 Liguem-te com mais força os companheiros (HOMERO, 2009, livro XII).

Curioso em escutar o canto embriagante das sereias mas receoso em deixar-se perder à morte por ele, Ulisses acolhe o conselho de Circe. Ordena à tripulação do barco que o amarrem ao mastro, ao passo que todos os demais tapem seus ouvidos com cera, e que em hipótese alguma obedecem a qualquer ordem de soltura que ele possa vir a proferir enquanto estiver sob os efeitos da entoação das sereias. Não tardou para que o barco se avizinhasse à ilha, e, amarrado ao mastro, Ulisses ouviu chegar das rochas o som sedutor das vozes das sereias, que o chamavam, pedindo para deter seu barco para escutar a voz que lhes saía dos lábios:

Tem-te, honra dos Aqueus, famoso Ulisses,  
 Nenhum passa daqui, sem que das bocas  
 Nos ouça a melodia, e com deleite  
 E instruído se vai.

Ulisses se debateu no mastro, acenou aos companheiros, pedindo que o libertassem, impelido a ir atrás da voz que o enfeitiçava. Como foram ordenados, os outros marujos o mantiveram amarrado ao barco, impedindo-o de mover-se, até que o canto não mais se escutasse.

Importa sublinhar, neste recorte da *Odisséia*, que o canto das sereias, apesar de doce e sedutor, não é agradável. Lembra-nos Vivès (2009a) que seu

canto exprime um desejo absoluto em relação ao sujeito, um apelo incondicional que emudece aquele que o escuta. As vozes das sereias veiculam uma “promessa de gozo e de saber absoluto” (VIVÈS, 2009b, p. 4), remetendo o sujeito a um tempo anterior à entrada da palavra ordenadora, tempo da desordem em que o sopro do Outro se dissipava sobre uma continuidade indiferenciada. Se a voz das sereias é mortífera, é porque a relação com a perda é humanizadora no sentido de permitir ao movimento desejante manter-se vivo no sujeito, não se enredar na ilusão do reencontro com a completude que um dia fora para o Outro. Mas, se o sujeito precisou renunciar ao gozo absoluto do Outro, não é sempre a bons termos que ele se contenta com esta lógica da renúncia, e pode ser ainda seduzido por esta voz de gozo a retornar a este tempo arcaico. Neste sentido a força do canto das sereias está em que não comunica nada, apenas ordena ao sujeito esvanecer-se em gozo – tal como a injunção superegoica. “O supereu é o imperativo do gozo: goze!” (LACAN, 1972, p. 3).

Encurralado pelo mandato que lhe chega pela voz do Outro, o sujeito emudece sua condição de desejante. O enigma se desfaz; ele *sabe* o que o Outro deseja. Nessa dimensão da certeza podemos localizar uma proximidade de estrutura entre a alucinação e o supereu, delimitando-as ao objeto que nos concerne aqui: “é impossível conceber a fenomenologia da alucinação verbal se não compreendermos o que quer dizer o próprio termo que empregamos para designá-la: vozes” (LACAN, 1964, p. 265, tradução nossa).

O supereu se reduz aqui a um fragmento de voz como puro real, ao objeto a em sua condição de presença. Ele se apresenta ali onde deveria estar velado e afunda o sujeito no silêncio do abismo – ou melhor, elimina a distância que antes se instalara entre ambos. O abismo retorna ali onde ele devia estar extraviado ao sujeito, abismo de um tempo mítico de indiferenciação, em que ainda não havia a pulsação entre a presença e a ausência fundada pela palavra<sup>32</sup>.

Neste tempo mítico anterior à palavra, o *infans* lança um grito – que não é de início um apelo, e sim efeito da tensão causada pela cessação das fontes de excitação que experimenta como satisfação. Trata-se de um grito puro,

---

<sup>32</sup> Tanto a palavra criadora que nomeia dia e noite, ordenando a sucessão das coisas do mundo, quando o jogo do *fort-da*, pelo qual o *infans* tramita experiência da perda implicada em sua entrada na linguagem.

uma pura materialidade sonora que convoca o Outro a ler, onde ainda não há, uma intencionalidade e, portanto, uma demanda endereçada pelo pequeno ser. Assim, um grito *puro*, ao ser acolhido no Outro se transforma, como aponta Vivès (2009a, p. 195), em um grito *para*. A voz do Outro aloja o *infans* na linguagem, fazendo com que ele perca permanentemente o acesso direto à materialidade real da voz, que será, a partir de então, inexoravelmente velada pelo processo de significação. Ao consentir despojar-se de seu grito puro, há um silenciamento operante no sujeito que o faz, ao mesmo tempo, perder a voz e encontrar a fala. A voz é, então, o real do corpo que se consente perder para poder falar.

#### 5.4.3 Um ponto surdo

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

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

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

Ponto surdo que congrega uma complexidade a mais em relação ao ponto cego. Ao passo que o sujeito pode desviar-se do olhar do Outro, de nada adianta desviar-lhe as orelhas. É possível fechar os olhos para evitar confrontar-se com algo que se dá a ver, mas os ouvidos, não, já que não possuem esfíncter. “Os ouvidos são, no campo do inconsciente, o único orifício que não pode fechar-se” (LACAN, 1964, p. 262). Talvez disso decorra a preponderância que a voz ocupa no fenômeno da alucinação.

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

Sem este primeiro velamento da dimensão real da voz, aponta Vives (2009a), dificilmente o sujeito se vê muito protegido das injunções superegóicas da voz do Outro, precisando armar alguns artifícios para fazer subsistir sua dimensão desejante. Quanto a isso, o autor cita o exemplo de uma paciente que era musicista profissional e que escolheu tocar órgão como sendo o único instrumento que permitia cobrir a voz materna.

## 5.5 A MÚSICA, UMA RESPOSTA AO IMPOSSÍVEL

Com a música, a voz das sereias havia sido coberta em outra obra que é citada por Vivès (2009a): quando, em *Argonautas*, Jasão e os outros navegantes irão passar pela ilha das sereias, Jasão pede a Orfeu, poeta-cantor, que cante para os tripulantes, a fim de ensurdecer os ouvidos dos companheiros às vozes das sereias. O êxito da empreitada de Orfeu não foi completo; um dos marinheiros deixou-se levar pelo canto daquelas e se atirou ao mar. Nesse sentido, o canto de Orfeu não pôde proteger todos os marinheiros do imperativo mortífero veiculado pela voz das sereias - assim como o real não pode ser

inteiramente apreendido pelo significante. O canto de Orfeu, contudo, permitiu distanciar a maioria dos tripulantes da promessa de um gozo sem limites.

Esta lenda nos mostra, segundo Vivès (2009b), que em alguma medida o canto, enquanto articulação da voz à palavra, permite distanciar o ouvido diante do timbre original do Outro quando este era puro gozo. Nesse sentido, por mais que estejamos falando do *canto* das sereias, este não é da mesma ordem do canto de Orfeu. A voz das sereias corresponde à dimensão do grito que, em sua dimensão inarticulada, remete a um tempo anterior à entrada na linguagem. Assim, de acordo com Vivès, podemos entender que ambos são o que bem pode exemplificar a voz como objeto *a*, enquanto o canto (tal como o de Orfeu, inserido na lógica do significante) seria no máximo a revogação da voz, e não sua evocação. O canto permite velar a voz, mantê-la à distância.

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

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

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

Assim, o poder da música é o de evocar um *além do sentido*, remeter a um ponto zero de significância naquilo que acendeu o sujeito à existência.

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

Então, o apelo invocante do sujeito é advertido de que não virá uma resposta do lado do Outro. Nessa medida, afirma Azevedo (2007), sem nunca receber de volta a resposta que o completaria e lhe traria um gozo pleno, o sujeito se mantém em movimento, às voltas com algum gozo parcial. Como afirma a autora, a música pode comparecer dando a ouvir uma resposta possível diante desse vazio, diante da falta de garantias do Outro – e podemos entender que a singularidade na formulação dessa resposta cifra algo sobre a posição que o sujeito ocupa no circuito da invocação.

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

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

[...] o endereço é o motor do ato, permanecendo inconsciente e somente se fazendo “sentir” pelo retorno de seus efeitos. A dimensão do inconsciente está colocada na medida em que um ato precisa passar

pelo corpo (seja pela voz, num ato de palavra; seja pelo olhar, nas artes, ou mesmo na escrita; etc.). É assim que esse ato *sabe* para além do indivíduo que é interpelado a realizá-lo, na medida em que transpõe ao social a condição de alienação mais radical ao Outro. Isso que diz respeito à inscrição primária que todos compartilhamos (o denominado recalçamento originário), que insiste como um enigma motor da cultura.

Desse modo podemos entender que a obra musical, enquanto formulação singular que cifra a posição de um sujeito frente ao Outro, é passível de produzir efeitos em outro que, posicionado como sujeito, poderá reconhecer ali algo que também o causa. Assim, tanto o intérprete quanto o ouvinte de uma canção, mesmo não a tendo criado, podem ser tocados por ela no ponto em que tramita sua relação com o objeto voz. Retomando as formulações de Azevedo (2007) a respeito da criação musical, ela dirá que o intérprete, ao executar uma obra, não é mero executante; ele precisa posicionar-se diante do incapturável do objeto voz a que a música aponta. Dando-lhe corpo, fazendo-a soar, ele responde a uma convocatória semelhante à do texto de Galáxias – a de produzir uma leitura que cifra sua posição como sujeito.

Do outro lado desta equação está quem escuta a obra musical. Compositor e intérprete, como dissemos, endereçam ao Outro a resposta que cifra sua posição como sujeito através da obra, e ao mesmo tempo supõe que ela será escutada por outros, inclui um ouvinte em sua produção. Como sujeito que escuta a música, o ouvinte poderá ouvir algo que não esperava: tocado pela música, o sujeito ouvinte reconhece, testemunha que ali há esta resposta que fora endereçada pelo outro, compositor ou intérprete, ao Outro. Esta resposta não fora endereçada a ele, mas o incluía, na medida em que o músico inclui a função do ouvinte no ato de criar a música.

O ouvinte é uma função terceira, segundo Azevedo (2007), entre o músico e a obra. Ao escutá-la, o ouvinte pode atestar as ressonâncias que ela lhe causa e reconhecer que ela oferece a ele uma resposta para sua questão como sujeito. Desse modo, ele é também convocado a se posicionar como invocante, produzindo um chamado ao Outro pelo qual toma para si essa resposta. É nesse sentido que podemos entender Didier-Weill (1997, p. 236) quando nos diz que o sujeito, ao escutar a música, consente a uma transmutação que inverte, a cada vez, as posições de ouvinte e ouvido: “com efeito, quando eu me achava

comprometido no ato de escutar a música, eis aqui que descubro, no instante em que ela soa, que ela me ouve”. Assim, o sujeito descobre que, para além de escutar a música, é ela quem escuta nele um apelo ao qual ele (não lembra que) consentiu: um chamado ao vir a ser.

## 6 DO SINGULAR: UM REVÔO SOBRE O CAMPO DA EXPERIÊNCIA

Iniciamos o trajeto perseguindo as possibilidades abertas pela pergunta: *o que é preciso tramitar do silêncio que permeia o som para recolher os efeitos da pulsão invocante?* A pergunta que nos norteou tomou forma a partir das inquietações surgidas na condução de diferentes oficinas de música destinadas a sujeitos em grave sofrimento psíquico. Se as inquietações surgiram dessa experiência, elas de forma alguma abriram um percurso cujos contornos se restringem a uma indagação presente na direção da cura nas psicoses.

O campo aberto pelas perturbações oriundas da experiência extravasa a clínica das psicoses e se trama na equação que coloca em relação: pulsão invocante, silêncio e temporalidade. Foi guiando-se por esses elementos que atestamos, a posteriori, que a operação do silêncio origina um lugar para a pulsão invocante. A armação teórica que permitiu essa proposição colocou em relação uma temporalidade fundante traduzida em uma relação lógica na qual o efeito engendra a causa, esta aparecendo como uma origem que se produz só depois. Tempo e origem foram postos em jogo a partir da escansão, operação que produz uma descontinuidade no terreno onde se arma o lugar do sujeito.

A posteriori, vemos que a escansão que engendra a temporalidade – a partir da qual podemos supor uma origem para o sujeito – nos conduz para além de uma questão de método e faz revolver sobre o conteúdo mesmo da pergunta. Nesse sentido, propus considerar a articulação entre silêncio e pulsão invocante à luz de uma mesma operação de descontinuidade. Para atestar, a posteriori, que a operação do silêncio origina um lugar para a pulsão invocante, propus considerarmos o silêncio como escansão, na operatória que possibilita a fundação de uma zona de silêncio ou um ponto surdo a partir da qual uma ausência faz pulsar o sujeito.

Retornando à pergunta que move esta escrita, daremos entrada à narrativa de algumas cenas do trabalho em oficinas, numa espécie de revôo<sup>33</sup> sobre a experiência – a partir da qual se possa armar um leito por onde se dará

---

<sup>33</sup> Tomo emprestado este termo de Galáxias (CAMPOS, 2004).

conseqüência àquela composição teórica. Penso tratar-se de um *revôo* pois, se foi do trabalho com oficinas de música que se recortou a pergunta, esta será posta à prova, só depois, quando os elementos do vivido se atualizam sobre a construção teórico-clínica para dar-lhe um contorno singular.

## 6.1 TOCAR NO PULSO DO OUTRO: CENAS SOBRE O RITMO

(1) Ao lado do piano, fazemos nosso semicírculo rotineiro e em seu centro depositamos os instrumentos musicais. Entre eles, há um *ganzá*<sup>34</sup>, que Flávio decide pegar. Outros participantes, de posse de instrumentos variados, começam a improvisar algumas batidas e vão articulando-as à melodia recém inventada pelo pianista do grupo. A música vai ganhando forma e perdura por um longo tempo. Flávio, porém, não toca o *ganzá*. Fita-o demoradamente, como se este o interrogasse. Em determinado momento, olha para umaicineira que está ao seu lado e lhe entrega o instrumento.

Advertida de que Flávio a observa, ela começa a balançar o *ganzá* para frente e para trás, devagar, acompanhando a batida da música que é produzida naquele momento. O corpo daicineira acompanha o movimento do instrumento, balançando minimamente com uma batida de pé, um vai-e-vem do torso e um aceno da cabeça que segue o ritmo que imprime ao *ganzá*. Flávio aproxima sua mão e a apoia no pulso daicineira, e ali a deixa por um tempo, sentindo o ritmo da batida e acompanhando o seu movimento. O ritmo que se sente no corpo é sustentado pelo corpo de um outro, e é sobre a materialidade que este lhe empresta que parece ser possível a Flávio manter o movimento.

Podemos pensar que, a modo de suplência, o tocar – em sua dupla acepção, tanto na manipulação de um instrumento musical quanto no contato com

---

<sup>34</sup> O *ganzá* é um instrumento de percussão que consiste em um chocalho feito de um tubo cilíndrico, preenchido com areia, grãos de cereais ou material afim. O som se produz por agitação, sendo o *ganzá* utilizado geralmente para fazer a marcação de um ritmo com tempos de batidas fortes e contratempos de batidas fracas (Biblioteca Virtual do Governo do Estado de São Paulo).

o pulso do outro – opera como um suporte material que produz uma escansão ritmante no corpo, como se permitisse produzir uma descontinuidade em um circuito fechado em si mesmo, num *fim-começo contíguo*. É a partir do empréstimo dos pulsos e acentos do outro que Flávio acede ao movimento que enlaça seu corpo aos sons e silêncios da música feita ali, parecendo produzir-se algo novo pela repetição sustentada na materialidade do corpo do outro. A marcação do pulso da música tendo o semelhante como suporte parece habilitar a introdução de um movimento organizado temporalmente, servindo como um organizador que permite um fazer com outros.

(2) Em outra ocasião, Flávio se acerca ao xilofone<sup>35</sup> e toca indiscriminadamente muitas notas, ininterruptamente e com muita força – algo que talvez se aproxime mais a um bater do que a um tocar. O barulho é ensurdecador. Flávio não parece se importar, mas outros, sim, e por isso ele é reiteradamente solicitado a tocar mais baixo. Ele tenta acolher o pedido dos companheiros, mas não demora muito para que ele volte ao que estava fazendo, fechando-se na direção do instrumento. Ele e o xilofone parecem engolir-se um ao outro. Mais uma vez o chamam, e agora ele busca o olhar do oficinairo que o chamou, e em seguida dirige o olhar ao outro xilofone que está no chão e faz uma pequena pausa, vacila com as baquetas. Parece estar esperando.

Lemos isso como um pedido a que alguém o acompanhe tocando o outro xilofone, e assim uma oficinaira se posiciona diante do instrumento, de frente para ele, e começa a tocar alternadamente duas notas, acompanhando a batida do tempo forte da música. Flávio observa e parece perdido, tenta copiar exatamente o que a oficinaira faz, mas não consegue e vacila. De tocar tudo, passou a tocar nada. Então o outro oficinairo pinça a cena para além do espelho

---

<sup>35</sup> O xilofone é um instrumento musical constituído por uma sequência ordenada de teclas de madeira ou metal, análogas ao teclado de um piano, apoiadas sobre um suporte. O tom de cada tecla é dado pelo seu tamanho, indo do maior (mais grave) para o menor (mais agudo) – correspondendo às notas de uma escala musical. O som se produz pela percussão de baquetas sobre as teclas.

com aicineira, remetendo ao outro canto do salão. Ele diz: “escuta, Flávio, escuta o que o Mateus está tocando no piano e procura uma nota que soe bem com a música. Escolhe duas ou três notas, não precisas tocar todas elas”. A partir dali, Flávio testa algumas notas, sempre pedindo confirmação ao icineiro sobre as combinações que vão surgindo. O icineiro, sem dar muitas respostas, auxilia Flávio a escutar e escolher os sons. E agora, o que fazer com as notas que escolheu? Então ele se volta novamente à icineira que tinha o outro xilofone, vai acompanhando com os olhos o movimento das baquetas que vão em direção às teclas e voltam para cima, e passa a repetir aquele movimento, escutando agora a música, incluindo-se nela.

Podemos localizar ali algo que habilitou Flávio a incluir-se em uma modalidade de ritmo, sustentado pelo olhar do outro que lhe empresta uma imagem, ao tocar em espelho; e também foi necessário que esse espelho fosse retirado em algum momento para que a dimensão sonora se abrisse. Flávio nunca havia prestado atenção no tom de uma nota e feito incursões que incluíssem comparações entre tons e, principalmente, sua seleção. Selecionar algumas notas, nesse sentido, implica uma operação equivalente à renúncia de infinitas possibilidades que encontramos em *Galáxias*, pois requer de seu agente dispor de ferramentas da linguagem.

Nos impasses encontrados em sua estruturação como sujeito, Flávio parece não ter disposto das condições necessárias para enlaçar o corpo ao ritmo significativo, de modo que não pode se servir do cavado de silêncio que suporta a pulsação. A *acupuntura* desejante encontrou entaves; por isso, a instauração de um ritmo, embora possível quando tem um outro como suporte, precisa ser feita a cada vez, não perdura.

(3) No final da oficina, às vezes Flávio canta uma canção – não qualquer, já que escolhe um tema em inglês, o idioma que falava de criança, quando morava nos Estados Unidos. Ele repete sem parar o mesmo fragmento, o mesmo estribilho, como um “disco arranhado”. Tem todo o tempo do mundo, no sentido de que não há registro temporal que lhe permita um intervalo. Com um

pequeno gesto e algum humor, as mãos de umaicineira e alguns oficineiros (que já reconheciam o *timing* do gesto, depois de algumas repetições daquela situação) fazem as vezes de maestro e se coordenam em um movimento de fechamento – tal como o regente de orquestra, com sua batuta ao final de uma peça. Não sabemos como Flávio interpreta o gesto; mas ali se produz um fim que parece apaziguá-lo. Ele encerra o estribilho e sorri.

Via de regra, é tendo um outro como suporte que Flávio consegue produzir algum ritmo, que só perdura enquanto mediado pelo olhar, pela imagem ou pela palavra de um outro. Assim, nos encontros da oficina de música, vê-se Flávio empreender a cada vez um trabalho custoso de conferir algum ritmo ao seu fazer, tentando produzir uma suplência ao cavado de um vazio que não se deu ao longo de sua constituição. Contudo, enquanto suplência, esta é uma construção frágil e precisa ser sustentada a cada vez.

## 6.2 A MÚSICA TEM SONÍFERO

Cláudio é assíduo freqüentador da oficina de música. Praticamente não falta aos encontros e comenta quando há pouca gente, em certo tom de cobrança aos que estão ausentes.

Cada participante tem seu modo particular de circular na oficina. Alguns apenas cantam, outros tocam algum instrumento de percussão ou o violão. Há também os que apenas escutam, os que fazem brincadeira com a música e os que a levam muito a sério, tocando, cantando e trazendo cifras para complementar o repertório. Já Cláudio dorme. Senta-se em uma cadeira da roda, pega para si a cópia de algumas das canções que cantamos e aos poucos vai caindo em sono. Acorda geralmente quando a oficina está se aproximando do fim.

Não é raro que seu sono seja percebido pelos demais e gere comentários e risos, que atestam a graça e o incômodo que este sono público gera, seguidos de um apelo a que Cláudio desperte. Para os outros, parece

inconcebível que alguém possa adormecer com a música, que desperta o corpo e faz vibrar. Quando isso acontece, Cláudio abre os olhos, olha para os companheiros de oficina e volta a adormecer na cadeira, eventualmente falando alguma coisa em sua defesa. Em uma ocasião, disse que a música descansa; que a música tem sonífero.

Como alguém pode descansar a ponto de dormir em meio ao som alto de violão, percussão e vozes? Isso chama a atenção por ir de encontro, justamente, a esse saber compartilhado por seus companheiros de oficina – de que a música põe o corpo em movimento, faz vibrar e acender os sentidos. Então, em meio ao som, Cláudio ouve um apaziguador silêncio?

Podemos dizer que não é apesar da música que Cláudio dorme; e sim que é ela que ele busca. Nossa hipótese é que, nesse caso, a sonoridade da música faz a função referida por Vivès de distanciar o real da voz. Articulada ao ritmo alternante de sons e pausas, ela convoca o sujeito a um embalo, tal qual o *infans* ao ser embalado pelo Outro materno, fazendo o contorno de uma zona de silêncio.

O som da música contorna o silêncio e permite que esse não se apresente como um abismo que eventualmente claudique perto demais. Se a vigília requer um trabalho incessante para manter-se surdo à voz do Outro, ao ouvir a música este se pacifica. *Em O Mal-estar na civilização*, quando Freud (1930) está às voltas do embate entre as pulsões de vida e de morte, afirma que o trabalho civilizatório pode ser descrito como a elaboração da luta pela vida, que se trava nesse embate. A isso ele acrescenta: “e é essa batalha de gigantes que nossas babás tentam apaziguar com sua cantiga de ninar” (p. 81).

A cantiga que embala para o sono pode prescindir de um texto, bastando sua melodia entoada e ritmada – tal qual o silêncio da noite que se alterna com a luz do dia, cuja regularidade assegura um fundo de duração que se engendra na separação.

### 6.3 FORA DA RODA

Nos escritos semanais compartilhados com um colega oficinairo, este passa a introduzir no texto impressões sobre uma nova participante da oficina. Esta vem alcunhada como “a senhora cujo nome desconheço”, que se senta fora da roda e nunca diz nada. Chama-se Bete. A pergunta recorrente é: por que ela vem, se não participa do que se faz ali? Sempre sai antes que terminemos o encontro e parece indiferente ao que acontece, nunca tomando a iniciativa de ocupar uma cadeira do círculo junto aos outros. Apenas nos dirige o olhar a cada tanto, e depois retorna a um olhar distante e contemplativo desde o lugar onde se senta, perto da porta.

Certa feita, quando paira sobre a roda uma falta de inspiração para o repertório do dia, Bete sugere prontamente uma música. Fica evidente que ela não estava indiferente ao que se passava ali. Depois disso, um dos oficinairos lança a possibilidade de efetivarmos melhor um convite: era o momento de chamá-la para dentro da roda? Com o qual fazemos retornar sobre nós outra pergunta: E por que isso seria necessário?

O silêncio de Bete faz com que nos perguntemos novamente sobre o estatuto do silêncio. Se ela se recusava a tocar e cantar conosco, era porque estava ali para escutar. Ao menos era o que atestava seu olhar distante e contemplativo, como se subtraísse o olhar da cena da produção musical para reduzi-la à sua dimensão sonora. De fato, é notável que um efeito muito comum a quem escuta uma música que o comove é fechar os olhos, como se pudesse assim dar máxima nitidez à ressonância da música. Mais precisamente, ainda, poderíamos dizer: como se pudesse assim dar máxima nitidez à ressonância daquela *nota* que o inaugurou como sujeito, em um tempo tão remoto que ele não dispunha da função do olhar.

## 6.4 SEM ESPAÇO

Felipe é um rapaz que visita a cada tanto a oficina. Causa certo contraste quando entra, com um olhar assustado, vestindo muitas roupas sobrepostas. Enquanto está conosco, parece partilhar muito pouco do que conversamos cotidianamente sobre bandas, cantores, músicas. Seu interesse é outro. Interpelou algumas vezes um oficinairo a respeito de uma canção de uma série de televisão japonesa; discretamente insistia, embora ninguém a conhecesse, para que o oficinairo a tocasse. Estando aquele oficinairo encerrando seu tempo de passagem pelo serviço (e também, portanto, de participação na oficina), proponho a Felipe que trouxesse aquela música para me mostrar, se tivesse vontade, e assim eu poderia tentar acompanhá-lo com o violão. Felipe fica muitas semanas sem aparecer na oficina; quando volta, diz sentir que os outros não lhe dão espaço – ao que alguém lhe retruca: *bem, estamos te dando espaço agora*. Ele, então, retira de sua mochila uma agenda, onde havia escrito a letra da música do programa japonês de que nos falara. Ele propõe ler a letra, dizendo estar acanhado para cantá-la. No entanto, mesmo lê-la se torna impossível; a disposição das letras, sobrepostas e sem espaço entre si, impedia que ele pudesse ler o que havia escrito. Felipe desiste de levar a cabo a leitura naquele dia, dizendo que irá pedir ajuda à sua mãe para reescrever a letra da música e a trará em outro momento. Ele volta a ausentar-se da oficina por muitas semanas.

Quando retorna, Felipe tem em mãos um punhado de folhas brancas xerocadas. Pede licença para distribuí-la entre os colegas. Nelas, reescrevera a letra da canção que queria compartilhar conosco. Pôde distribuir as letras na folha, agora com mais espaço, o que tornou possível a ele (e a nós) decifrar o que escrevera. Arma-se um silêncio para escutá-lo cantar a canção do *Kamen Rider Black RX*<sup>36</sup> – e qual não é a surpresa quando ouvimos, pela primeira vez, a voz imponente, grave e forte de Felipe! Era difícil antecipar que aquela voz tímida que jamais ouvíamos cantando emergiria com tanto investimento, não apenas em

---

<sup>36</sup> Título da série de televisão japonesa que dá nome à música trazida por Felipe.

canto, mas em uma performance. Aos poucos, conforme a melodia vai se repetindo, alguns começam a acompanhá-lo no canto e na percussão. Terminada a oficina, devolvemos a Felipe as cópias com as letras escritas, as quais ele guarda com muito cuidado, certificando-se de que nenhuma tivesse sido levada por outro companheiro de oficina.

Um adendo a esta cena se passa no intervalo entre seus dois tempos – as duas ocasiões em que Felipe traz a letra da música. Conversando com a técnica de referência de Felipe sobre sua participação na oficina (referia-me ao momento em que Felipe se dizia sem espaço), ela associa esta fala à relação invasiva que a mãe estabelece com Felipe, o que se manifesta de modo pungente na organização caótica da casa, onde não existe possibilidade de guardar algo íntimo e de separar as coisas de cada um. A falta de espaço próprio é também uma falta de espaço para que Felipe se situe como sujeito.

Este episódio abriu para Felipe uma nova possibilidade de circulação no espaço da oficina. Antes, era frequente que nas discussões com outros oficinairos surgissem, em relação a ele, ponderações a respeito de sua participação apagada e do alheamento em relação ao que acontecia à sua volta. As canções que eram interpretadas ali a partir do interesse dos companheiros de oficina não lhe despertavam interesse. Como ouvinte, a música que ouvia do outro não o tocava, não lhe oferecia uma resposta que possa cifrar sua posição frente ao Outro – pois não havia espaço para formular uma questão como sujeito. As letras contíguas e sobrepostas davam testemunho da impossibilidade de servir-se de alguma marca de separação que cavasse um silêncio do lado do Outro. Sem silenciar o Outro, um enigma não poderia fazer ressoar seu lugar de sujeito. No momento em que ele se reconhece sem espaço na oficina, reconhece também a ausência de espaços na sua escrita – algo aí parece já estar se tramitando, e Felipe toma seu tempo. Retorna depois de conseguir, pelo traçado no papel, produzir uma distância que lhe possibilita enunciar aquela música pela qual recebe o reconhecimento de sua voz, antes nunca escutada. Talvez pela fragilidade com que este espaço está armado – podendo ser eliminado quando da próxima incursão invasiva do Outro – ele precise ter certeza de que ninguém lhe tome as folhas, seu único garante.

É possível supor, então, que no espaço da oficina Felipe vem dar testemunho de um trabalho de sustentar, como sujeito, uma posição invocante. Com efeito, depois desse episódio uma ligeira mudança se dá a ver em relação àquelas músicas que os companheiros gostam. Quando as cópias das letras circulam de mão em mão, Felipe aceita a oferta, dizendo um “sim!” vigoroso, de modo que passa a acompanhar sua letra enquanto outros cantam. Como quem, reconhecendo que se inclui na música que um outro endereça ao Outro, atesta o valor estruturante dessa resposta.

## 7 DO COMUM: O FIM DA VIAGEM

O horizonte ao qual alçamos os achados pinçados de uma experiência singular diz respeito a algo que pertence a um campo comum, que implica o sujeito na produção das condições de sua emergência. O campo aberto pela experiência, então, é uma dobradiça que possibilitou a abertura de uma questão, o trânsito conceitual para dar conta dela por um arranjo entre a pulsão invocante, o silêncio e a temporalidade e, por fim, uma manobra singular sobre esta equação.

Portanto, fazendo um giro pela experiência, incidimos um contorno singular à equação na qual pusemos em relação a pulsão invocante, o silêncio e a temporalidade, tendo a música como um ponto para onde converge um modo possível de abordar a relação do sujeito ao Outro, “do qual a novidade extrema consiste em que, nele, reina o poder do inaudito” (DIDIER-WEILL, 1997, p. 249) em cuja incidência o sujeito está implicado, e com o qual ele precisa se haver para poder fazer uso de sua voz.

Todo processo de criar ou tocar uma música parte do encontro com um vazio, que coloca em jogo o circuito pulsional visando contornar o objeto voz, de forma que a música criada ou interpretada será uma resposta singular do sujeito que comporta a cifra de sua posição frente ao Outro. Deste vazio Flávio não pode servir-se, e por isso cada tentativa para imprimir alguma escansão ao seu corpo parte da marca escansiva portada por um outro. Felipe pôde vislumbrar com ele um encontro talvez mais promissor, no sentido de que o fiador de sua negociação com o campo do Outro pôde ser pinçado nas folhas de papel – em um objeto material, manipulável, que pode ser distribuído e novamente guardado – pelo tempo em que puder operar o espaçamento que lhe permitiu fazer uso de sua voz. Cláudio e Bete, cada qual a seu modo, encontram pela via da escuta uma fruição no emudecimento, que permite deixar-se afetar pela evocação de algo irreduzível ao sentido, que se transmite na nota musical que inscreve uma pura diferença, arrancando o sujeito da desordem do mundo. O sujeito, ao se deixar embalar pela nota musicada, atualiza na evocação desta inscrição que o

trouxe à existência o exílio de um excedente da desordem, que teve seu destino inaudito. É, portanto, ao ouvir a nota que ele recebe a ressonância deste silêncio.

As cenas da experiência se deram sobre um denominador comum que acompanhou, em maior ou menor grau, o percurso desta pesquisa a partir da experiência em oficinas. Da diacronia dos sucessivos encontros, decanta um elemento sincrônico que se atualiza a cada vez: a pluralidade nos modos de participar de sua produção. A invenção de um lugar a ocupar nesta composição é singular e só se dá ao longo do tempo, já que os lugares não estão dados de antemão. No entanto, para que seja reconhecida esta ocupação singular do espaço de produção da oficina, é preciso que a pluralidade já esteja como condição de entrada.

A pluralidade em si pode ser pensada como um elemento comum a muitas oficinas no campo da saúde mental. Uma oficina parte de uma oferta que é igual para qualquer um dos seus participantes, a oferta de um espaço onde se dá uma produção; no caso destas oficinas, um convite a tocar ou cantar música. Mas o acento dessa oferta, no acontecer da oficina, está posto na singularidade das produções que são compartilhadas, na escuta que busca dar lugar aos possíveis efeitos, que nem sempre acontecem, ou nem sempre conseguem ser lidos, mas que são singulares. Assim, uma oficina não pressupõe uma direção de antemão; a eficácia não está dada em sua estrutura, mas é possível em uma leitura *a posteriori* dos efeitos de sua operação.

Se bem que esta é uma condição constitutiva de uma modalidade de produção em oficina, nesta pesquisa esta condição de pluralidade ganha uma coloração específica, atualizando uma particularidade do objeto em torno do qual ela se movimenta: a música requer outra relação entre a produção e o compartilhamento do que se produz. Ela impõe uma diferença em relação a outras práticas em que, tradicionalmente, há uma diacronia entre o tempo de produção – levada a cabo individualmente – e o tempo de compartilhamento, quando a produção é endereçada a um plano coletivo, onde é reconhecida como tal. Por exemplo, podemos escrever solitariamente, mesmo em companhia, para só depois compartilhar com os outros nosso escrito, se assim o quisermos. Da mesma forma, podemos ler, desenhar, pintar, cerzir ou nos ocuparmos da

produção de qualquer objeto, estando em companhia de outros que da mesma forma o fazem, sem que seja necessário compartilhar de nossa produção. Com relação à música, esta é uma impossibilidade: não há um som que possa ser feito em companhia de outros sem que seja ouvido.

Esta característica particular do objeto sonoro nos leva a reconsiderar tal pluralidade, enquanto condição para a produção em oficina, à luz desta especificidade: seu compartilhamento resulta e, a mesmo tempo, dá as condições de sua produção, na medida em que a música seja feita em companhia – ou seja, contanto que àqueles que ali estão lhes chegue algum efeito.

Assim, a pluralidade que inicialmente destacamos do campo das oficinas passou a ter outro contorno pela particularidade do objeto sonoro: a de uma produção que faz laço com o outro, por implicar um *impossível de fechar* uma vez que se possa fazer uso dos ouvidos. Um caráter particular da pulsão invocante que nos interessa diz respeito a que a borda sobre a qual se sustenta é o único orifício do corpo que não se fecha (LACAN, 1964). Por isso, podemos argumentar que algo na qualidade da experiência sonora, este “impossível de fechar os ouvidos”, nos leva a um ponto de desvio, de abertura do circuito. De fato, o fechamento do circuito pulsional não aponta ao mesmo lugar de onde partiu; ele vai em direção ao outro, perfaz a borda do laço com ele. Nisso está implicado o fato de que, quando o sujeito causado pelo inaudito do Outro lhe endereça através da música uma resposta, ele não deixa de considerar que no retorno deste lançamento ela chega a um campo comum, em que sua resposta poderá ser escutada por um terceiro. Se a pulsão invocante é a mais próxima à experiência do inconsciente, é porque ela perfaz as condições de sua incidência enquanto aquilo que pertence ao sujeito mas “só se realiza fora, ou seja, nesse lugar do Outro que é o único onde o sujeito pode adquirir seu estatuto” – tal como afirma Lacan (ibid, p. 153, tradução nossa) a propósito da extimidade da posta em ato do inconsciente.

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

situa o inaudito da voz do Outro enquanto enigma que desliza na cultura, que diz respeito ao que constitui o humano.

“No início é o silêncio”, dizia-nos Reik (1926). Entre o poder das palavras e o poder do silêncio encontramos o furo onde habita o impossível de ser dito; a voz do Outro. A voz, como objeto a, nunca é própria; está sempre perdida no abismo do Outro; talvez por isso costuma ser tão problemática a experiência de escutarmos nossa voz gravada, como um objeto destacado, a ponto de não nos reconhecermos – por ser incorporada como alteridade.

A possibilidade de emudecer - a suspensão voluntária da palavra, do gesto, do traço – a produção de uma hiância no tempo e no espaço, equivale ao deixar-se afetar pelas circunstâncias que perfazem o solo de experiência no qual um sujeito emerge (POLI, 2008, p. 373).

*Deixar-se afetar pelo encontro com o impossível de dizer* implica o sujeito em uma experiência de reconhecer que o lugar de inacessibilidade do Outro é também um lugar inacessível no tempo, pois o que fertiliza o campo de emergência do sujeito o precede; ex-siste, tal qual o mar que nos encharca de silêncio, o “marouço que é e foi desde o começo” (ELIOT, 1966, p. 173), que nosso tagarelar procura sempre amansar pelo encadeamento de um tempo linear, na expectativa de domesticar um tempo que não é próprio, mas é Outro.

Se fazemos tanto ruído, tagarelamos tanto, ouvimos música mais alto que o vizinho, emendamos conversas intermináveis – e sobrepostas, aceleradas e recheadas de informação – é para não ouvir o badalar do sino que irrompe num tempo que para e não finda, tempo Outro; é para exorcizar o silêncio do impossível de dizer; para recusar a ressonância disso que estamos chamando de voz.

Lacan teve o mérito de propor à voz um lugar no arsenal das formas do objeto a. De todas as manifestações humanas, a voz é a que mais se aproxima da experiência do inconsciente por ser, dentre os objetos pulsionais, aquele que está implicado mais imediatamente no nível do desejo, posto que, se o desejo se funda no desejo do Outro, este desejo enquanto tal vem manifesto ao sujeito através da voz. “Tudo o que o sujeito recebe do Outro através da

linguagem, a experiência ordinária é que o recebe em forma vocal” (LACAN, 1962-1963, p. 296, tradução nossa). Portanto, podemos dizer que a voz que vem do Outro não é só objeto causa do desejo, mas ela também se faz instrumento através do qual o desejo do Outro tramita enquanto causa quando *isso fala*.

Para tratar disso, ao modo de uma analogia, Lacan recorreu à fisiologia do ouvido. Na organização de nosso ouvido, encontramos o caracol, uma caixa de ressonância em forma de tubo, análogo aos instrumentos de sopro como a flauta ou o órgão, e que funciona fazendo ressoar os estímulos que vibram ao longo do espaço fechado de suas paredes.

É um tubo que seria, por assim dizer, um tubo com teclas, no sentido de que, ao que parece, é a célula posta em posição de corda, mas que não funciona como uma corda, a que está implicada no ponto de retorno da onda, e se encarrega de conotar a ressonância em questão (ibid., p. 297, tradução nossa).

O recurso à fisiologia não é o caminho por onde Lacan pretendeu dar consequência à questão, senão que ele permite, no resgate da anatomia do ouvido, atualizar que algo da forma orgânica se emparelha com a questão topológica também presente no que antes citávamos a respeito da constituição “criada e criadora de um vazio, a que encarnamos apologeticamente na história dos vasos, porque é também um tubo e pode ressoar” (ibid., p. 297, tradução nossa). A questão do vazio, no entanto, só pode ser tomada aqui em seu valor de metáfora, pois não é do vazio espacial (como no aparelho acústico ou no vaso) que se trata na voz. Trata-se de fazer ressoar um vazio que é o vazio do Outro, o vazio do *ex nihilo*, e de incorporar a voz como alteridade do que se diz. “Corresponde à estrutura do Outro constituir certo vazio, o vazio de sua falta de garantia” (ibid., p. 297, tradução nossa) – e é esse vazio, onde ressoa a “aliança” com o Outro, que confere à voz sua condição de *a*, por sua inapreensibilidade silenciosa. Neste sentido, tão acertadamente nos chega a afirmação de que o silêncio inaugurado pelo grito é o tecido sobre o qual se desenha a mensagem do sujeito (LACAN, 1964-1965) onde o que é impresso é inaudito; silêncio que deixa aparecer o que é do *Isso* (o silêncio das pulsões) e o que é do desejo (do Outro) enquanto causa. A voz não se confunde com o som; não está no registro do

sonoro, e sim no registro do silêncio. Não é algo do qual nos servimos; ela é justamente aquilo que não se pode dizer – e, por isso, impele a que se digam tantas outras coisas.

“Nenhum som teme o silêncio que o extingue”, aprendemos com John Cage (apud WISNIK, 1989, p. 18). Não teme por saber que subsiste no seu interstício o impossível que o relança aos novos encadeamentos. Assim, o escrito chega ao fim desta viagem com a pretensão de ter chamado o leitor para perto deste fio: na dobra da viagem, fazer ouvir esse silêncio requer acolher o risco da falta de garantias e, no mesmo passo, um chamado a vir a ser.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRÉ, J. O acontecimento e a temporalidade: o après-coup no tratamento. **Ide**, São Paulo, v. 31, n. 47, pp. 139-167, dez. 2008.

AZEVEDO, R. M. **Vestígios do impossível**: refletindo sobre música a partir da psicanálise. 2007. 175f. Dissertação (Mestrado em Cognição e Linguagem) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Campo dos Goytacazes.

BIBLIOTECA VIRTUAL DO GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Dicionário de instrumentos musicais**. São Paulo. Disponível em: <http://www.bibliotecavirtual.sp.gov.br/especial/docs/200712-dicionariomusica.pdf>. Acesso em 14 fev. 2012.

CAMPOS, H. **Galáxias**. São Paulo: Editora 34, 2004.

COSTA, A. **A ficção do si mesmo**: interpretação e ato em psicanálise. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.

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

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

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

ELIOT, T. S. Quatro Quartetos. In: **Crime na Catedral / Quatro Quartetos**. (Marques, O. Trad.). Rio de Janeiro: Delta, 1966.

FREUD, S. [1886]. Relatório de meus estudos em Paris e Berlim. In: **Obras Completas**, ESB, v. I. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. [1892]. Esboços para a comunicação preliminar de 1893. In: **Obras Completas**, ESB, v. I. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

- \_\_\_\_\_. [1893-1895]. Estudos sobre a histeria. Caso 4. In: **Obras Completas**, ESB, v. II. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- \_\_\_\_\_. [1895/1950]. Projeto para uma psicologia científica. In: **Obras Completas**, ESB, v. I. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- \_\_\_\_\_. [1896a]. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess: Carta 52. In: **Obras Completas**, ESB, v. I. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- \_\_\_\_\_. [1896b]. A etiologia da histeria. In: **Obras Completas**, ESB, v. III. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- \_\_\_\_\_. [1897a]. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess: Rascunho M. In: **Obras Completas**, ESB, v. I. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- \_\_\_\_\_. [1897b]. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess: Carta 69. In: **Obras Completas**, ESB, v. I. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- \_\_\_\_\_. [1899]. Lembranças encobridoras. In: **Obras Completas**, ESB, v. III. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- \_\_\_\_\_. [1900]. A interpretação dos sonhos. In: **Obras Completas**, ESB, v. IV-V. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- \_\_\_\_\_. [1905]. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: **Obras Completas**, ESB, v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- \_\_\_\_\_. [1914/1918]. História de uma neurose infantil. In: **Obras Completas**, ESB, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- \_\_\_\_\_. [1915a]. Reflexões para os tempos de guerra e morte. In: **Obras Completas**, ESB, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- \_\_\_\_\_. [1915b]. O inconsciente. In: **Obras Completas**, ESB, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. [1915c]. Um caso de paranóia que contraria a teoria psicanalítica da doença. In: **Obras Completas**, ESB, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. [1915d]. Os instintos e suas vicissitudes. In: **Obras Completas**, ESB, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. [1915/1916]. Sobre a transitoriedade. In: **Obras Completas**, ESB, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. [1916-1917a]. Fixação em traumas – O inconsciente. In: **Obras Completas**, ESB, v. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. [1916-1917b]. Os caminhos da formação dos sintomas. In: **Obras Completas**, ESB, v. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. [1919]. O estranho. In: **Obras Completas**, ESB, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. [1920]. Além do princípio do prazer. In: **Obras Completas**, ESB, v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. [1924]. Uma nota sobre o bloco mágico. In: **Obras Completas**, ESB, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. [1930]. O Mal-estar na civilização. In: **Obras Completas**, ESB, v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

GALEANO, E. **As palavras andantes**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

GONDAR, J. **Os tempos de Freud**. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

GUERRA, A. M. C. Oficinas em saúde mental: percurso de uma história, fundamentos de uma prática. In: COSTA, C. M.; FIGUEIREDO, A. C. (Org.). **Oficinas terapêuticas em saúde mental: sujeito, produção e cidadania**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

HOMERO. **Odisseia**. (Mendes, M. O. Trad.). São Paulo: Atena, 2009.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

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

KEHL, M. R. **O tempo e o cão**: A atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

LANGENSCHIEDTS **Universal Wörterbuch: Portugiesisch**. Berlin: Langenscheidt, 1978.

LACAN, J. [1953]. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. [1957]. La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud. In: **Escritos 1**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

\_\_\_\_\_. [1959-1960]. **El seminario, libro 7**: la ética del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós, 2007.

\_\_\_\_\_. [1960]. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. [1961-1962]. **Seminario 9**: La Identificación. (Pujó, M.; Scavino, R. Trad.). Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires. (publicação não comercial).

\_\_\_\_\_. [1962-1963]. **El seminario, libro 10**: La Angustia. Buenos Aires: Paidós, 2007.

\_\_\_\_\_. [1963]. **De los nombres del padre**. Buenos Aires: Paidós, 2007.

\_\_\_\_\_. [1964]. **El seminario, libro 11**: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós, 2007.

\_\_\_\_\_. [1964-1965]. **Problemas cruciais para a Psicanálise**. (Lemos, C. et al Trad.). Recife: 2006. (publicação não comercial exclusiva para os membros do Centro de Estudos Lacanianos do Recife).

\_\_\_\_\_. [1966]. El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada: un nuevo sofisma. In: **Escritos 1**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

\_\_\_\_\_. [1966-1967]. **Seminario 14: La Lógica Del Fantasma**. (Kaina, P. G. Trad.). Buenos Aires: Escuela Freudiana de la Argentina. (publicação não comercial).

\_\_\_\_\_. [1969-1970]. **O Seminário, livro 17: O Averso da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

\_\_\_\_\_. [1972]. **El seminario, libro 20: A ún**. Buenos Aires: Paidós, 2001.

\_\_\_\_\_. [1973]. **Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

\_\_\_\_\_. [1974-1975]. **Seminário 22: R. S. I.** (Ponte, R. E. R. Trad.). Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires. (publicação não comercial).

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J-B. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

MILLER, J-A. **A erótica do tempo**. Rio de Janeiro: EBP - Rio de Janeiro, 2000.

POLI, M. C. Os tempos do sujeito e do outro: Narração, discurso e pulsão. **Estilos da Clínica**, São Paulo, v. 8, n. 15, jun. 2003.

POLI, M. C. O psicanalista como crítico cultural: o campo da linguagem e a função do silêncio. **Revista Mal-estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. 8, n. 2, jun. 2008.

PORGE, E. **Psicanálise e tempo**: o tempo lógico de Lacan. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.

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

SAUSSURE, F. **Curso de Lingüística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

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

\_\_\_\_\_. O silêncio das sereias de kafka: uma aproximação literária da voz como objeto pulsional. **O Marrare**, Rio de Janeiro, n. 11, jul./dez. 2009.

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

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.