

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

Carolina Mousquer Lima

DO ENLACE ENTRE PSICOSES E MÚSICA:

aquilo que pode dar voz ao sujeito

Porto Alegre

2010

Carolina Mousquer Lima

DO ENLACE ENTRE PSICOSES E MÚSICA:

aquilo que pode dar voz ao sujeito

Dissertação de Mestrado 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 a obtenção de título de Mestre em Psicologia Social e Institucional.

Orientadora: Maria Cristina Poli

Porto Alegre

2010

*À memória de minha avó
Norma Legendre Lima,
porque a existência do fim
nos leva a recomeçar.*

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pelos 10 anos de parceria.

À Clínica de Atendimento Psicológico da UFRGS, pela formação. Em especial, à Profa. Martha Brizio.

A José Angel Zuberma, pela acolhida e transmissão.

À Maria Cristina Poli, pelos “novos itens” que possibilitaram a criação dos intervalos necessários. E por ter não só me orientado, mas também permitido que eu (me) perdesse nos momentos necessários.

Às colegas Ana Virginia Canani e Fabiana Zanchett, pelo apoio e por tudo que tenho aprendido.

Àqueles que inspiraram a escrita da dissertação, pelas “questionages” que me colocaram a trabalhar.

Aos amigos com quem descobri o valor essencial da amizade, Fernanda Aldabe, e aos que compartilhando muito mais que uma transferência de trabalho, transformam em leveza os pesos da vida. Em especial à Marília Jacoby e Priscilla Machado que compartilharam comigo, além de um kitnet, um mergulho no estrangeiro. E a Ana Carolina Simoni, pela coragem inspiradora e por deixar uma parte sua em tudo que faz.

Ao Fabrício Baldo Faerman, Tato, pelo feliz e improvável encontro e pela música nova que trouxe para minha vida.

À minha família, pelo amor dedicado às pessoas e pelo espaço aberto a muitas diferenças. Em especial a meus irmãos: os de verdade e os “anotados”.

E, finalmente, aos meus pais, por permitirem e ensinarem que o acaso pode ser transformado sempre em outra coisa.

*Sente-se, bom homem.
O senhor encontrou aqui o mais vivo interesse.
Quero dizer que nos interessamos verdadeiramente pelo seu caso.
O senhor falou com seus psiquiatras. Muitas coisas se tornaram mais claras.
Me fale de você.
(Silêncio do Sr. Primeau).
Não vejo porque não lhe dar a palavra;
o senhor sabe muito bem o que lhe passa³.*

Jacques Lacan dirigindo-se a um paciente, Sr. Gérard Primeau.

³ Tradução sob minha responsabilidade do original em espanhol “Una psicosis lacaniana: Presentación de caso”, publicado no primeiro volume de “El Analicón”: “Siéntese, buen hombre. Usted ha encontrado aquí él más vivo interés. Quiero decir que nos hemos interesado verdaderamente en su caso. Ha hablado con sus psiquiatras. Se han aclarado varias cosas. Hábleme de usted. (Silencio del señor Primeau.) No veo por qué no darle la palabra; usted sabe muy bien lo que le ocurre”.

RESUMO

A presente dissertação é resultante da experiência em distintos espaços clínicos com pacientes psicóticos e, em especial, em oficinas terapêuticas de música. A escrita busca investigar os possíveis efeitos do trabalho com a música na clínica da psicose. Para tanto, a primeira parte do trabalho trata de entrar em compasso com o leitor, situando-o com relação àquilo que entendemos por estruturação psicótica desde a perspectiva psicanalítica. É desde essa mesma perspectiva que situamos o campo de experiência e o método da pesquisa. Nesse sentido partimos de duas questões principais: uma delas diz respeito à narração, enquanto possibilidade de transmissão da experiência do inconsciente; a outra, ao caráter ficcional do que se produz a partir da experiência clínica. Apoiados em Freud, principalmente através do texto *Construções em Análise*, de 1937, é que sustentamos a forma de apresentação do que intitulamos “Memórias da Clínica”. Três fragmentos da experiência clínica colocam em relação as questões centrais do trabalho: a clínica da psicose e a música. A primeira memória acontece em uma oficina de música, inserida em um CAPS da cidade de Porto Alegre. No dilúvio de palavras de Julia escutamos o aprisionamento à palavra do Outro e a possibilidade de que, através da música, o sujeito possa tomar a palavra, colocando-se mais em consonância com o tempo do Outro e dos outros. A segunda, surgida em um acompanhamento terapêutico, nos coloca a seguinte pergunta: como calar o Outro? Aqui também foi através da música que essa possibilidade surgiu. E, finalmente, a terceira memória cujo contexto é a escuta individual de uma paciente em uma clínica-escola. Nessa cena a voz, enquanto puro objeto, assegura uma função de presença. As memórias nos levaram aos caminhos da constituição do sujeito. Tendo a psicose e a música como guias, nos aventuramos por um percurso de pesquisa que reuniu operadores conceituais essenciais na aposta de que um sujeito pode advir, tais como: pulsão invocante, o *fort-da*, o espelho, alíngua. Trabalhar com a espera e com a abertura de intervalos é um desafio constante na escuta de psicóticos. Em nossa experiência, a música mostrou-se uma via potente nesse trabalho de criar intervalos. Através das variações do objeto da pulsão invocante que a música coloca em jogo, a palavra pode voltar a circular. Dar a palavra ao sujeito: não é disso que se trata na psicanálise? E que efeitos pode ter a música nessa operação? Dessa análise decanta a questão do silêncio, enquanto um elemento essencial na direção do tratamento nas psicoses.

Palavras-chave: Psicanálise. Psicoses. Música. Pulsão Invocante.

ABSTRACT

The present dissertation is the result of trials in different clinical spaces with psychotic patients and, especially, in therapeutical music workshops. The writing seeks to investigate the possible effects of the work with music in the psychosis clinic. For such, the first part of the work tries to explain the reader, what we understood as a psychotic structuring under the psychoanalytic perspective. It is from that same perspective that we explain the field of experience and the research method. In that sense, we start from two main subjects: one of them concerns the narration, as a possibility of transmission of the unconscious experience; the other, the fictional character that is produced starting from the clinical experience. Based on Freud, mainly through the *Constructions in Analysis* text, from 1937, we sustain the presentation form entitled "Memoirs of the Clinic." Three fragments from the clinical experience which relate the central subjects of the work: the psychosis clinic and music. The first memory happens at a music workshop, inserted in a CAPS (Psycho-social Service Center) of the city of Porto Alegre. In the flood of Julia's words we heard the imprisonment to the word of the Other and the possibility that, through music, the subject may take the word, becoming more in consonance with the time of the Other and the other ones. The second, appeared in a therapeutic assistance, places the following question: how to silence the Other? Here it was also through music that this possibility appeared. And, finally, the third memory whose context is the individual listening of a patient in a school clinic. In that scene, the voice, as a pure object, takes a presence function. The memoirs took us to the paths of the constitution of the subject. Taking the psychosis and the music as guides, we ventured in that primordial operation, through subjects as the invoking pulsion, *fort-da*, the mirror, the language: essential concepts and operations in the hope that a subject may come. To work with the waiting and with the opening of intervals is a constant challenge in the listening of psychotics. In our experience, the music has appeared as a potent path in that work of creating intervals. Through the variations of the object of the invoking pulsion that the music turns on, the word circulates again. To give the word to the subject: isn't that dealt with in psychoanalysis? And what effects may the music have in that operation? From that analysis upsurges the subject of silence, as an essential element in the direction of the psychoses treatment.

Keywords: Psychoanalysis, Psychoses, Music, Invoking pulsion.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| NOTAS DE ABERTURA | 8 |
| 1 EM BUSCA DE UM COMPASSO: DE QUE OUTRO PARTIMOS? | 12 |
| 1.1 DOS DESCOMPASSOS: A PSICOSE E O LAÇO SOCIAL..... | 21 |
| 1.2 A VOZ DO DELÍRIO SCHEREBIANO..... | 24 |
| 1.3 O SUJEITO DO CIRCUITO PULSIONAL..... | 28 |
| 2 TUDO O QUE NÃO INVENTO É FALSO: SITUANDO O CAMPO DE EXPERIÊNCIA E O MÉTODO DE PESQUISA..... | 33 |
| 2.1 O CAMPO DE EXPERIÊNCIA..... | 33 |
| 2.2 O MÉTODO DE PESQUISA: COMO NARRAR UMA EXPERIÊNCIA?..... | 36 |
| 2.2.1 Narrar é fazer decantar um estilo..... | 42 |
| 2.2.2 Do que é feita a narração: Memórias são inventadas?..... | 47 |
| 3 MEMÓRIAS DA CLÍNICA..... | 54 |
| 3.1 O DILÚVIO DE PALAVRAS..... | 54 |
| 3.2 O RUÍDO SUFOCANTE..... | 55 |
| 3.3 A VOZ QUE FAZ PRESENÇA..... | 57 |
| 4 MÚSICA E UM POUCO DE SILÊNCIO: DA(R) VOZ AO SUJEITO..... | 58 |
| 4.1 DA VOZ AO SUJEITO..... | 63 |

| | |
|---|-----------|
| 4.2 OS PRIMÓRDIOS DA MÚSICA: ALÍNGUA..... | 72 |
| 4.3 A MÚSICA E O SUJEITO: ENTRE A ANTECIPAÇÃO E A ESPERA..... | 76 |
| 4.4 A FUNÇÃO DO SILÊNCIO..... | 85 |
| | |
| PRELÚDIO..... | 88 |
| | |
| REFERÊNCIAS..... | 93 |

NOTAS DE ABERTURA

A escrita da presente dissertação nasce do encontro com a clínica psicanalítica e, mais especialmente, de encontros com a clínica da psicose. Produzidos em múltiplos espaços – que se estendem do turbilhão das ruas, no acompanhamento terapêutico, passando pelo espaço entreaberto de uma oficina de música até chegar ao espaço reservado do consultório – tais encontros tiveram como efeito a elaboração de algumas perguntas. Em outras palavras, isso significa que nos deixamos afetar pela clínica, pelos efeitos do inconsciente: em nossa própria análise, nos encontros com a loucura, nas leituras... Essa abertura resultou em questões às quais tentamos dar voz com a presente escrita.

Na primeira parte do trabalho buscamos entrar em compasso com o leitor, situando-o com relação àquilo que entendemos por estruturação psicótica. Nossa aposta é que esse compasso permitirá entrever os pressupostos de nossa prática clínica. Mas, para além de situar o leitor, o capítulo também teve o objetivo de possibilitar àquele que escreve um tecido a partir do qual recortará seu objeto. Esse tecido já é feito de uma pergunta: De que Outro partimos no tocante à psicose? Será a partir do que foi tecido como resposta a essa pergunta que chegaremos à outra, e talvez principal, questão: na psicose se trata de produzir uma falta ou uma reparação no Outro?

A forma de narrar a clínica foi aparecendo aos poucos, durante o processo de escrita e não antes dele. Acreditamos que a passagem do vivido ao escrito, na situação de pesquisa psicanalítica, não é sem uma abertura ao inconsciente. Abertura que produz um compartilhamento muito particular e implica, necessariamente, uma mudança no estado inicial das coisas. Não se chega ao final exatamente como se partiu. Escrever é dar testemunho de uma clínica e, ao mesmo tempo, construí-la. Em uma dupla-via, objeto e pesquisador emprestam efeitos de estilo um ao outro, já que, na pesquisa psicanalítica, eles compõem o avesso e o direito de uma fita moebiana. Assim, a forma de narrar a clínica vai estar impregnada pela mesma clínica que carrega. Disso trata o segundo capítulo, no qual também

situamos o campo de experiência. Nele partimos de duas questões principais. Uma delas diz respeito à narração enquanto possibilidade de transmissão da experiência do inconsciente; a outra, ao caráter ficcional do que se produz a partir da experiência clínica.

Entendemos que essa forma de escrita, especialmente no que diz respeito às cenas clínicas, está em relação com as questões centrais do trabalho: a clínica da psicose e a música. Tanto uma quanto a outra jogam com a contração e a distensão do tempo, com a criação de intervalos, seja entre as notas, seja entre o sujeito e o Outro. Assim como a transferência em jogo na psicose é feita de um tempo que não se desenrola, mas que irrompe, também a escrita da dissertação tornou-se, por vezes, maciça, una, indivisível.

A narrativa foi produzida a partir de alguns fragmentos da clínica. A sua costura nos permitiu criar a base da nossa pergunta. Passamos ao terceiro ponto da dissertação, quando apresentamos três cenas, sob o título de memórias da clínica. A primeira delas acontece em uma oficina de música, inserida em um CAPS da cidade. No dilúvio de palavras de Julia escutamos o aprisionamento à palavra do Outro e a possibilidade de que, através da música, o sujeito possa tomar a palavra, colocando-se mais em consonância com o tempo do Outro e dos outros; podendo vir à tona para respirar, livrando-se, por alguns instantes, do afogamento. A segunda, surgida em um acompanhamento terapêutico, nos coloca a seguinte pergunta: como calar o Outro? Aqui também foi através da música que essa possibilidade surgiu. E, finalmente, narramos a terceira e última cena cujo contexto é a escuta individual de uma paciente em uma clínica-escola. Sempre ultrapassando os muros da clínica, o sofrimento de Beatriz exigia, em especial no início do tratamento, que pudéssemos atendê-la por telefone. Ela precisava escutar a nossa voz para contrariar as palavras da mãe de que estava sozinha. Nessa cena a voz, enquanto puro objeto, assegura uma função de presença.

Ao longo do processo de escrita, nos encontramos com a seguinte dificuldade: encontrar o momento de corte, encontrar o momento em que um título ou subtítulo deveria cortar a massa escrita e lhe dar uma forma mais trabalhada, mais acessível, menos una. Certamente, esse trabalho foi operado pela orientação, o que não nos impediu de seguir com a suposição de que, entre outras hipóteses,

como a dificuldade de operar um olhar estrangeiro quando se está tão mergulhado em um processo, essa dificuldade estaria em relação ao tema de pesquisa. Ou seja, que o modo de transmitir forma parte do que se transmite.

A criação de subtítulos foi o que sugerimos a uma paciente que, dentro do projeto de escrever um livro sobre a sua vida, lia, a cada sessão, cada um dos capítulos. Eles seguiam uma ordem temporal e eram separados por acontecimentos marcantes, como nascimentos e perdas. No entanto, a leitura nos causava uma angústia difícil de nomear. Talvez por ser uma escrita quase desprovida de sujeito, como se a vida dessa paciente fosse uma seqüência de fatos. Também porque esses fatos não eram cobertos por nenhum disfarce, eram fatos crus, que expunham a sua verdade sem nenhum recobrimento. E ainda, porque eram fatos emendados por um fio cronológico que não previa a possibilidade de jogá-los para trás ou para frente na narrativa; eram fatos que iam colando-se uns aos outros, não havia um espaço em branco entre eles, não havia um espaço de espera no qual o outro, ou o próprio sujeito, pudessem confortavelmente instalar-se. A sugestão de que fossem criados subtítulos causou muita irritação na paciente, colocando em jogo na transferência esse trabalho tão necessário quanto árduo de abrir um espaço de espera na seqüência metonímica.

Trabalhar com a espera e com a abertura de intervalos é um desafio constante na escuta de psicóticos. Desafio que leva os analistas a criarem outros dispositivos clínicos, como as oficinas terapêuticas. Em nossa experiência, a música mostrou-se uma via potente nesse trabalho de criar intervalos. Enquanto um material que costura diferentes elementos, como a voz e o som, a música convoca corporalmente. Através das variações do objeto da pulsão invocante que ela coloca em jogo, a palavra pode voltar a circular. Dar a palavra ao sujeito: não é disso que se trata na psicanálise? E que efeitos pode ter a música nessa operação?

A pergunta nos levou aos caminhos da constituição do sujeito. Tendo a psicose e a música como guias, nos aventuramos em um percurso de pesquisa que reuniu operadores conceituais essenciais na aposta de que um sujeito pode advir, tais como: a pulsão invocante, o fort-da, o espelho, alíngua. Não é justamente essa aposta que devemos manter sempre em jogo na escuta?

Dessa análise, decanta a questão do silêncio, enquanto um elemento essencial na direção do tratamento nas psicoses. De qual silêncio estamos falando? Do silêncio que dá voz ao sujeito. Do silêncio que é um elemento essencial à alteridade, quando sustenta o lugar do outro. Do silêncio de que também é feita a música: o ritmo não é justamente esse fazer com os tempos do silêncio, entre uma nota e outra?

1 EM BUSCA DE UM COMPASSO: DE QUE OUTRO PARTIMOS?

O presente capítulo procura situar um ponto de partida, dentro da teoria psicanalítica, para aquilo que entendemos enquanto estruturação psicótica. Ou seja, busca apresentar os pressupostos de nossa prática clínica, através das formulações psicanalíticas, ou melhor, através do entendimento que, nesse momento, fazemos dessas formulações. Para tanto, nos guiaremos através da seguinte pergunta: de que Outro estamos falando no tocante à psicose? Apesar da aparência simples, essa é uma questão complexa e que não gera consenso entre os psicanalistas.

Há psicanalistas que abordam a psicose em referência à neurose. Quer dizer, que fazem uma leitura da psicose tendo a neurose como base. Poderíamos dizer que, nessa via de aproximação, a singularidade da estruturação psicótica fica colocada à margem e cria-se um discurso de déficit. Nesse prisma, faltaria à psicose a possibilidade de circular pelo universo simbólico, como fazem os neuróticos. Portanto, será necessário inicialmente situar o ângulo desde o qual estamos recortando o tema da psicose.

De acordo com Foucault (1997) tal recorte, no campo social, é iniciado no século XVIII. Antes disso, no século XVII, os loucos - assim como criminosos, ociosos, doentes, libertinos - ocupavam os espaços de confinamento que desde a Idade Média eram reservados aos leprosos. Os leprosários, porém, estavam vazios desde o século XV. Isso significa que foram necessários dois séculos para que os loucos fossem confinados, pois a imagem da Nau dos Loucos, produzida na Renascença, ocupava até então um espaço fundamental.

A Nau era uma espécie de embarcação que dava aos alienados uma existência errante. Embarcados na Nau, partiam os loucos sem saber para onde estavam sendo levados. Foucault (1997) interpreta a Nau dos Loucos não apenas como uma forma de livrar-se daquilo que seria um incômodo para a *polis*, mas como o símbolo de uma inquietude com relação à loucura. Isso diferenciaria a experiência da Nau dos Loucos da experiência posterior do confinamento, uma vez que tal inquietude era símbolo de certo fascínio exercido pela loucura à época do Renascimento.

O interesse pela loucura estaria conjugado a uma imagem do louco que o dotava de certa capacidade de revelação. Ocupando o centro do teatro renascentista, o alienado revelava verdades sobre a vida, o amor, etc. e apontava a desordem e tudo aquilo que havia de ridículo no humano. Assim, a imagem da loucura estava ligada ao triunfo da razão².

O que se segue, no entanto, é uma desmistificação da figura do louco, que passa a ser visto como perturbador da ordem social. Segundo o autor, o espaço compartilhado por toda espécie de excluídos foi uma invenção própria do século XVII, que servia a interesses de cunho econômico e social, sustentado pelo ideal burguês de que os assuntos privados também seriam responsabilidade do Estado. Ou seja, era necessário varrer das ruas toda espécie de ociosidade que fizesse entrave ao desenvolvimento industrial das cidades. É nesse contexto que surge a internação, não como um estabelecimento médico que visasse à cura, mas como uma estrutura semi-jurídica que vai decidir, julgar e executar. Um lugar de confinamento para corrigir e afastar quaisquer efeitos da loucura na cidade (FOUCAULT, 1997).

A imagem mais recente do louco começa a desenhar-se a partir do momento em que é destacada pelo discurso médico do até então homogêneo campo dos excluídos que havia sido produzido na idade clássica e do qual faziam parte os pobres, criminosos, etc. A partir de então a loucura passou a ter um estatuto próprio, o de enfermidade, tornando-se objeto da psiquiatria positivista e ocupando um espaço exclusivo de confinamento. Naquele momento, em lugar da ociosidade e da desrazão, o discurso médico colocava na cena principal as “vozes da doença”.

² Embora qualquer aproximação revele uma leitura rasa, não podemos deixar de perceber uma certa semelhança com uma imagem contemporânea que pode vir a produzir-se a respeito da loucura. Hoje, passamos do teatro ao cinema com Estamira, cuja missão, além de “ser Estamira”, é revelar verdades contundentes sobre o “além dos além que nenhum cientista viu ainda”. E, de fato, Estamira revela muitas verdades. Mas, será que não corremos o risco de, fascinados pela lente da loucura, enclausurá-la novamente, deixando de escutar o sofrimento que tal posição implica? A repercussão do lindo documentário de Marcos Prado nos revela a linha tênue que separa a experiência de dar voz ao sujeito – de revelar sua missão, como pediu Estamira a Marcos Prado – e o enclausuramento da loucura em um ideal neurótico de liberdade.

Poderíamos pensar que Freud propõe um descaminho na esteira do que vinha sendo constituído pela psiquiatria: o de dar voz ao sujeito. Foi justamente o estudo das afasias que conduziu Freud à Psicanálise. Àquilo que os psiquiatras não conseguiam decifrar, Freud ofereceu seus ouvidos, supondo outra causa – não somente orgânica – para o sintoma afásico das histéricas. Isto significa que a origem da psicanálise está intimamente ligada a essa suposição de que, através de um sintoma, o sujeito neurótico revela cifradamente aquilo que para ele está em causa.

Os primeiros textos, nos quais Freud ([1894] 1996; [1896] 1996) se aventura pelo tema das psicoses, colocam em causa a possível relação entre a formação delirante e a história do sujeito, abrindo a possibilidade de encontrarmos nessa formação mais do que palavras sem sentido. Através do estudo dos sintomas afásicos, das neuropsicoses de defesa ou das formações inconscientes, Freud demonstrou que todos estão expostos aos efeitos do inconsciente, independentemente da estrutura em causa ou do quanto esses efeitos nos afastam ou aproximam de uma realidade compartilhada. Mas, mais que apontar a loucura de todos – como o fez Simão Bacamarte, o mais louco personagem machadiano –, colocando-a no rol indiferenciado das cotidianidades esquecidas, trata-se de sustentar um lugar para a loucura que não seja o da diferença apagada ou excluída.

Dentro desse contexto da loucura, a psicanálise considera a psicose como uma estrutura clínica específica, funcionando de acordo a uma lógica própria. Da loucura – no sentido mais amplo – à psicose – no sentido mais diferencial de uma estrutura psíquica – a Psicanálise tomou para si a função de escutar os sujeitos. Foi em função disso que, dentro do campo da psicanálise, a psicose sempre esteve pautada por outro estatuto, que não o da enfermidade – na abordagem médica do termo. Freud ([1894]1996) situava o delírio não como signo de doença, mas como outra possibilidade de defesa do sujeito, distinta da neurose, com relação ao exterior.

O mecanismo de defesa em ação na neurose seria o recalque, inicialmente descrito por Freud ([1894]1996) como uma retirada de afeto de uma determinada representação vivida como desagradável pelo sujeito. A soma de excitação, retirada da representação, necessitaria ganhar outro curso, ser utilizada de outra forma e aí entraria a formação dos sintomas. Enquanto isso, na psicose, tratar-se-ia de um

mecanismo distinto, considerado por Freud “mais poderoso e bem sucedido”, o rechaço da realidade. O eu rejeitaria uma representação juntamente com seu afeto e se comportaria como se a representação jamais lhe tivesse ocorrido. Nesse sentido, o delírio estaria entendido como uma possibilidade de defesa frente ao intolerável para o sujeito. Importa-nos aqui realçar a definição de Freud dos fenômenos elementares como resultantes de um processo de defesa que é “bem sucedido”, inclusive.

Três anos depois, Freud ([1896] 1996) retomou os estudos sobre as psiconeuroses de defesa. A partir da análise de um caso de paranóia crônica, ele a reafirmou enquanto uma neurose de defesa originada da repressão de recordações intoleráveis para o sujeito. O caso a partir do qual sustentou sua argumentação foi o de uma senhora de trinta e dois anos, tratada a partir do mesmo método utilizado para o tratamento das histéricas. A única diferença era, segundo Freud, que essa paciente escutava interiormente, como uma alucinação, o que provinha de seu inconsciente. Freud situou as vozes que a paciente escutava como originadas pelo processo de recalçamento de representações. A partir da comparação dos dados obtidos no caso com um esquema de classificação de alguns sintomas da neurose obsessiva, concluiu que em ambas o mecanismo psíquico em ação é a repressão e que os sintomas paranóicos podem ser classificados analogamente à neurose obsessiva. Porém, na paranóia as recriminações seriam projetadas ao mundo exterior – transferindo a desconfiança para outras pessoas –, enquanto na neurose obsessiva elas continuariam resguardadas no mundo interior.

Em 1911, ao escrever o caso Schreber, Freud ([1911]1996) percorre um longo caminho até retomar o que havia pensado como projeção. Inicialmente, recorta do delírio a questão homossexual e a entende como causa do delírio, de forma que sua teoria das psicoses foi sendo formulada analogamente à teoria das neuroses. Isto é, seguindo a hipótese anterior: o delírio como causado pelo mecanismo da repressão. Sabendo que a confirmação da hipótese – de que a paranóia nos indivíduos do sexo masculino era causada pela fantasia de desejo homossexual de “amar um homem” – dependeria da investigação de um grande número de casos, Freud acrescenta ao argumento o fato de que muitas formas de paranóia poderiam ser representadas como contradições de uma proposição: “eu

(um homem) o amo (um homem)” (FREUD [1911]1996, p.71). Das quatro formas de contradição da frase que o autor nos apresenta, sublinharemos a primeira: os delírios de perseguição – eu não o amo, eu o odeio -, seguida da projeção “ele me odeia”. Antes de elevar a projeção ao lugar de processo mais importante na formação dos sintomas paranóicos, Freud nos lembra que ela não desempenha o mesmo papel em todas as formas de paranóia e, tampouco, é característica apenas da paranóia, fazendo-se presente em outras condições psicológicas.

É retornando ao texto de Schreber que Freud ([1911] 1996) se encontra com o que considera o “clímax” da moléstia schrebiana: a certeza de uma grande catástrofe, o fim do mundo anunciado pelas vozes que lhe diziam restar apenas 212 anos de vida à Terra. O autor interpreta esse anúncio como uma projeção da catástrofe interna de Schreber, o fim do seu mundo subjetivo. Nesse ponto, Freud introduz uma bonita passagem de Fausto que nos fala da reconstrução, no próprio seio, de um mundo destruído. É assim que chegamos ao ponto chave da elaboração freudiana:

E o paranóico constrói-o de novo, não mais esplêndido, é verdade, mas pelo menos de maneira a poder viver nele mais uma vez. Constrói-o com o trabalho de seus delírios. A formação delirante, que presumimos ser o produto patológico, é, na realidade, uma tentativa de restabelecimento, um processo de reconstrução (FREUD [1911] 1996, p.78).

Em relação ao mecanismo da projeção, o autor conclui que essa é a operação em voga na paranóia. Contudo, não se trata de uma representação reprimida internamente que tenha sido projetada, senão de uma representação abolida que retorna desde fora. O giro que tal entendimento produz na teorização freudiana assegura à psicose um mecanismo específico de estruturação. Esses pontos serão retomados por Lacan e é, a partir deles, que ele construirá seu argumento com relação às psicoses.

Freud ([1937]1996) escreveu em um texto muito posterior, “Construções em Análise”, que ainda não fora dada atenção suficiente ao mecanismo de formação dos delírios e que sua hipótese sobre o assunto, portanto, não evoluíra significativamente. As alucinações são explicadas como fragmentos de experiências da infância que depois de esquecidos retornariam de forma deslocada e deformada, em razão de forças que se oporiam a tal retorno. Parece-nos que nesse artigo Freud

é capaz de sintetizar de maneira exemplar a premissa que situa o lugar desde o qual o psicanalista deve escutar o louco: assim como as construções de uma análise são eficazes na medida em que remontam um fragmento da experiência perdida, também o poder convincente do delírio deve-se ao elemento de verdade histórica que ele carrega e que reaparece no lugar da realidade rejeitada.

Os delírios são situados como equivalentes às construções erigidas ao longo de uma análise, ambos entendidos como “tentativas de explicação e de cura”. Portanto, mesmo não tendo elaborado uma nova teoria no que diz respeito aos mecanismos de formação dos fenômenos elementares, Freud, em “Construções em Análise”, nos lega a proposição de que há na loucura, além daquilo que ele chamou de “método”, um elemento de verdade histórica. O pai da psicanálise esperava que essa idéia tivesse como efeito o abandono do “vã esforço de convencer o paciente do erro de seu delírio e de sua contradição da realidade e, pelo contrário, o reconhecimento de seu núcleo de verdade permitiria um campo comum sobre o qual o trabalho terapêutico poderia desenvolver-se” (FREUD [1937]1996, p.286).

Encontramos na obra freudiana indicações importantes sobre lugar do psicanalista na escuta da loucura: o de reconhecer a verdade do sujeito. Quando se escutava a loucura como a voz da desrazão, Freud veio dizer que o delírio carregava uma verdade histórica. Lacan ([1957-58]1998) seguiu nessa linha, aportando à psicanálise um estatuto ético que dá lugar ao sujeito em sua forma singular de laço ao Outro, nos auxiliando a sustentar alguma possibilidade com relação ao tratamento. “[...] sustentamos que convém escutar aquele que fala, quando se trata de uma mensagem que não provém de um sujeito para-além da linguagem, mas de uma fala para-além do sujeito” (LACAN [1957-58]1998, p.581).

Essa forma singular de enlace ao Outro tem como efeito que em alguns pontos as palavras não remetam a novas significações; e, além disso, provoca outras possibilidades de endereçamento e de relação ao tu, que não necessariamente implicam a alteridade simbólica da neurose. Portanto, a psicose, até então abordada pela psiquiatria como a sede de fenômenos elementares, passa a ser pensada, no ensino de Lacan, como a sede de fenômenos de linguagem.

No seu terceiro seminário, Lacan ([1955-56]1985) introduz a questão da psicose, propondo uma releitura da proposição freudiana. Ali onde Freud

([1911]1996) estabelece o mecanismo psicótico, a partir da análise do caso Schreber, da seguinte forma: “Foi incorreto dizer que a percepção suprimida internamente é projetada para o exterior; a verdade é, pelo contrário, como agora percebemos, que aquilo que foi internamente abolido retorna desde fora” (FREUD [1911]1996, p.78), Lacan propõe que se leia: “o que é recusado na ordem simbólica ressurgue no real” (LACAN, [1955-56] 1985, p. 22).

Toda formulação lacaniana a respeito das psicoses dar-se-á em torno desse conceito que ele propõe no lugar do “internamente abolido” freudiano: a forclusão. O termo forclusão faz parte do vocabulário jurídico e designa aquele processo no qual o sujeito perde a faculdade de fazer valer um direito pela não observância de um prazo legal, o que equivaleria no português à prescrição. Não é por acaso que Lacan se utilizará de um termo jurídico, pois é na relação com o significante Nome-do-Pai que ele situará todo o drama daquele que sofre os efeitos de uma estruturação psicótica. A indicação lacaniana de considerar a forclusão do Nome-do-Pai como o mecanismo em jogo na psicose acentua, de saída, um mecanismo distinto do retorno do recaiado e das formações inconscientes daí resultantes em causa na neurose. Será a partir dos impasses da transmissão da lei paterna que Lacan abordará o tema em questão.

“O que é recusado (forcluído) na ordem simbólica ressurgue no real”, assim Lacan situa a alucinação – essa percepção sem objeto tão característica da psicose. Para Lacan ([1955-56]1985), o que está em voga na alucinação não é sua realidade, nela o sujeito não crê, mas a certeza de que aquilo que foi escutado lhe concerne; e, ainda, o sentido unívoco em que essas palavras são escutadas:

[...] em nome do fato manifesto de que uma alucinação é um perceptum sem objeto, essas posições contentam-se em pedir ao percipiens justificativa desse perceptum, sem que ninguém se dê conta de que, nesse pedido, um tempo é saltado: o de interrogar se o perceptum em si deixa um sentido unívoco no percipiens aqui requisitado a explicá-lo (LACAN, [1957-58]1998, p.538).

Lacan ([1955-56]1985) denomina “uma pequena revolução” o fato de Séglas³, no livro Lições Clínicas, apontar que a palavra escutada na alucinação era, muitas

³ Psiquiatra francês que trabalhou no hospital Salpêtrière e foi assistente de Jean-Martin Charcot. Produziu extensa pesquisa a respeito da relação entre linguagem e doença mental.

vezes, articulada pelo próprio sujeito, embora ele não pudesse reconhecê-la. Perceber que a fonte da alucinação não estava no exterior logo levou a um entendimento de que a fonte era, então, interior. A partir disso, o autor problematiza a questão do fenômeno da palavra, frente ao qual o outro nunca é o único que escuta o sujeito, pois o emissor é sempre, ao mesmo tempo, receptor de sua mensagem.

Fazendo uso dos conhecimentos da lingüística, portanto, Lacan ([1955-56]1985) inicia uma distinção entre o mecanismo neurótico – cujo efeito é o retorno no plano simbólico das formações inconscientes – e o psicótico – no qual o retorno acontece no plano real. A partir do exemplo de uma apresentação de paciente, quando a mulher entrevistada produz um neologismo – galopinar – é que ele introduz a diferença entre dois tipos de falas.

Tratava-se de uma paciente paranóica. Lacan ([1955-56]1985) nos conta que durante mais de uma hora a paciente o colocou em dificuldades, pois levou todo esse tempo para que ela empregasse o termo galopinar. Até então a paciente tratava de enganá-lo, não mostrando a parte delirante de sua personalidade. Para o autor, a parte sã da personalidade a que se referem os psiquiatras baseia-se apenas no fato de que a paciente existe como sujeito, isto é, fala ao outro e é capaz de engrupi-lo. No entanto, ao falar de si, ela fala um pouco mais do que gostaria e, principalmente, não fala sobre qualquer coisa, mas sobre isso que para ela é muito interessante e que a compromete de todas as maneiras. Quando a paciente dá testemunho, só aí é possível perceber que ela delira.

Há uma fala que demonstra a equivocidade a que está sujeito o inconsciente, ou seja, a possibilidade de uma significação remeter a outra significação. Isso quer dizer que a realidade é sempre recoberta por um sistema, o da linguagem, que não nos permite acessar diretamente o que está designado em um ou outro ponto.

A partir dessa apresentação de pacientes, Lacan chama atenção para um outro tipo de fala, para essa linguagem “de sabor particular e freqüentemente extraordinário do delirante” (LACAN [1955-56] 1985, p.42). Em relação ao significante, o delírio se distingue por esse caráter de invenção que carregam os neologismos, de ruptura com o comum da linguagem. No que diz respeito à significação, diferencia-se por não remeter a outra significação, como a fala que

abordamos anteriormente, senão a ela mesma. Apoiando-se na “língua fundamental” de Schreber, Lacan recorta essa fala na qual o neologismo é a “alma da situação” e tem função de “palavra-chave”, de palavra reveladora de uma nova dimensão e que remete a uma compreensão inexprimível.

Por outro lado, ainda dentro desse tipo de fala, a significação pode não remeter a outra significação e nem a ela mesma. A significação pode remeter a nada. A essa fórmula, Lacan chamou ritornelo, uma vez que as palavras repetem-se com uma insistência estereotipada⁴. Schreber nos descreve muito bem:

Nos primeiros anos meus nervos simplesmente tinham que continuar a pensar, responder às perguntas feitas [...] só mais tarde é que, pouco a pouco, consegui fazer meus nervos (meu ‘subsolo’) se acostumarem a ignorar o estímulo que os obrigava a continuar pensando, mediante a simples repetição das palavras e locuções, transformando-as assim em pensamento-de-não-pensar-em-nada [...] repito essas palavras pelo maior tempo possível, sem tentar completar o sentido, procurando ligá-las ao que eu havia pensado antes (SCHREBER, 1985, p.174)

Em ambas situações – na palavra-chave e no ritornelo – a significação está detida. Elas funcionam como “uma espécie de chumbo na malha, na rede do discurso do sujeito” (LACAN [1955-56]1985, p. 44). Lacan propõe que na abordagem clínica tal característica estrutural do discurso é o que permitiria reconhecer a marca do delírio. O delírio entendido, portanto, como a produção de uma significação para o que não foi possível de ser representado simbolicamente ou, ainda, como um efeito daquilo para o que não há representação possível.

Situar a psicose dessa forma, como uma “ordem do sujeito”, implica uma igualdade de planos entre as diferentes estruturações – e sustentar que aí há sujeito é, para além de uma posição clínica, uma posição ética de oposição às formas de segregação. Essa forma de abordagem impede que a consideremos como um fenômeno orgânico ou uma desordem do imaginário e supõe que há algo nesse desconhecido que pode nos ensinar sobre isso que Lacan denomina a “ordem do sujeito” (SOLER, 2007).

⁴ Ritornelo é sinônimo de estribilho. A palavra estribilho, originalmente, referia-se à repetição dos verbos iniciais de um poema ao fim de cada estrofe restante. No entanto, de acordo com Massaud Moisés (2004), hoje existe uma correspondência entre a palavra estribilho e a palavra refrão.

“Ordem do sujeito” é uma expressão que Lacan ([1957-58] 1998) introduz no artigo “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose” e significa que a psicose não é um caos ou uma desordem, mas “uma ordem decerto subvertida em relação ao que é a ordem do sujeito neurótico. [...] Essa tese lacaniana implica a igualdade de planos do psicótico e daquele que o estuda [...]” (SOLER, 2007, p.12). No texto em questão, Lacan, referindo-se ao símbolo do Papai Noel, enquanto uma psicose “compatível com a chamada boa ordem”, nos diz que essa boa ordem, na qual está inserido o analista, não o autoriza “a se fiar em sua própria compatibilidade com essa ordem para se acreditar de posse de uma idéia adequada da realidade, da qual seu paciente se mostraria discrepante” (LACAN [1957-58]1998, p.583).

1.1 DOS DESCOMPASSOS: A PSICOSE E O LAÇO SOCIAL

Uma ordem do sujeito que, ao mesmo tempo em que implica uma igualdade de planos entre as estruturações, resulta, também, em diferenças em relação àquilo que seria a ordem do sujeito neurótico, em especial no que diz respeito à forma de enlace do sujeito ao coletivo. Esse enlace está baseado na linguagem, que estrutura e tece diferentes formas de relações entre o sujeito e os outros. A relação com os outros, pautada pela linguagem, implica uma renúncia pulsional. Desde cedo, as crianças aprendem que é necessário aguardar a hora do “parabéns” para só depois “atacar” a mesa de doces, embora estejam famintas e desejantes. Isso significa que as relações sociais implicam uma renúncia. Para estar com outros, damos lugar à alteridade, enquadrando aquilo que diz respeito ao pulsional a atitudes socialmente viáveis. Há nesse enquadramento da pulsão, inerente a todo laço social, uma perda de gozo inevitável (QUINET, 2006).

Essas distintas formas de relações entre o sujeito e os outros, Lacan as chamou de discursos. Os discursos são modalidades de estabelecimento dos laços sociais entre o sujeito e o Outro. Aqui temos uma tentativa de Lacan de encontrar, para além das palavras, o que ele chama de uma estrutura necessária a todo discurso, “um discurso sem palavras” (LACAN [1969-70] 1992, p.11). Ou seja, algo

que subsiste além das palavras e dentro de certas relações estabelecidas a partir da linguagem.

Podemos entender, portanto, os laços sociais como formações discursivas – os enunciados que regem cada um dos discursos podem estar implícitos – que estruturam o campo do gozo em direção à coletivização. Ou seja, diferentemente da estrutura da linguagem, há na estrutura dos discursos um elemento para além do significante: o gozo. O caráter real do gozo nos aponta o retorno no campo dos laços sociais daquilo que é não simbolizável. Os laços sociais se definem como possibilidades diante do impossível de ser representado, permitindo ao sujeito neurótico situar-se através desses discursos, ora em um, ora em outro, dialetizando suas relações com os outros. (QUINET, 2006).

No que diz respeito à relação entre psicose e discurso, há uma definição trazida por Lacan uma única vez em seu ensino, em “O Aturdido”, mas bastante trabalhada por autores que o seguiram. Trata-se da psicose como o “fora do discurso” (LACAN, [1972] 2003, p.492).

Lacan, nessa passagem, esclarece que o inconsciente é estruturado como uma linguagem e não pela linguagem, o que o faz sujeito à equivocidade, ou seja, a diferentes interpretações. É nesse ponto que o autor nos fala do embaraço que deixa transparecer o campo do “fora-do-discurso” da psicose. Entendemos que o embaraço está situado justamente no efeito de univocidade do mecanismo psicótico, quando em alguns pontos uma significação não remete a outras, mas a ela mesma.

Embora não seja retomada, tal concepção permite-nos situar uma impossibilidade lógica e estrutural no trabalho com a psicose, tendo em vista que o “fora do discurso” – Lacan não disse que os psicóticos estão “fora da linguagem” – aponta para um modo de circulação pelos laços sociais que não dá conta de transformar o gozo. Não que o seja completamente eficaz na neurose, mas é verdade que, no manejo do gozo, os neuróticos encontram mais possibilidades. Essa impossibilidade diz respeito, então, a uma circulação pelos discursos muitas vezes impedida, trancada em certos pontos. Uma impossibilidade de entrar por completo em algum dos discursos. Esse ponto faz entrave para o psicanalista, uma vez que diz respeito também à não entrada no laço transferencial, ao menos, como pensado inicialmente a partir da clínica com a neurose (QUINET, 2006).

De acordo com Colette Soler (2007) a questão que a psicose nos coloca, com relação aos laços sociais, é a de saber:

[...] como é que os corpos, que são imaginários na forma, reais enquanto vivos e desnaturados pelo simbólico, mas sem uma ligação natural entre si, ou seja, sem um vínculo instintual, podem, mesmo assim, entrar num vínculo social, isto é, num discurso que nodula, o termo é esse, os elementos da coletividade ou do par. (SOLER, 2007, p.253)

A psicose nos coloca frente a um desafio, na medida em que propõe outras formas de estar/habitar o laço social. Entendemos que por não estar regida pela norma fálica, orientadora do funcionamento dos contratos sociais, a psicose circula de uma maneira distinta da neurose pela coletividade. Nesse sentido, nos questionamos se os termos estar/habitar não são demasiadamente conclusivos a respeito dessa circulação, uma vez que ainda não está definido para nós como essa movimentação acontece. Ou seja, podemos dizer que o psicótico está no laço social? E, se está, de que forma?

Quinet (2006) utiliza os termos incursão e excursão para referir-se à forma de relação estabelecida pelo psicótico aos laços sociais. Incursão e excursão podem significar tanto a invasão de um terreno 'inimigo' quanto um passeio, uma viagem, por determinada região. São termos que permitem fazer referência a um modo de circuito pelos laços que não requer que o sujeito entre neles.

Metaforicamente, incursão e excursão podem remeter a um modo de estar/habitar como aquele dos turistas, pessoas que circulam pelas cidades, fazendo parte momentaneamente da paisagem, sempre mantendo, no entanto, certo distanciamento, uma determinada quota de não-pertencimento, uma certa estrangeiridade. Quando passeamos com um turista por nossa cidade descobrimos paisagens e detalhes que na rotina nos passam despercebidos. O turista nos ajuda a estranhar tudo aquilo que nos parece natural.

Os loucos, enquanto turistas dos laços sociais, nos interrogam sobre a forma como nos relacionamos uns com os outros e, inclusive, com os que se diferenciam dentro de uma suposta homogeneidade neurótica. É próprio da estruturação psicótica um modo de relação ao saber que não se dirige a uma alteridade, que não passa pela referência a um sujeito suposto saber. Sem a ilusão neurótica de que há

ao menos um que saiba, o saber psicótico tenta produzir a si mesmo, isto é, sem partir de uma referência. Essa relação particular com o saber produz efeitos na transferência e exige que o psicanalista ocupe não o lugar de semblante, mas o lugar de quem testemunha a verdade em causa para o sujeito ou, até mesmo, o lugar daquele que secretaria o sujeito na construção de sua verdade.

Nessa transferência tão particular, o outro não é suposto saber. Por isso não é possível que nos ocupemos, principalmente da loucura, enquanto uma terra colonizável:

A loucura, com efeito, não é uma terra incógnita que se pode, com a ciência de sempre, colonizar, isto é, percorrer a passos largos, cegamente, sem nada mais ver senão aquilo que já sempre foi sabido: lagos, ventos, distâncias, marés. O que ela coloca em causa é precisamente essa visão dita natural e as relações recíprocas que se enlaçam com o sujeito na medida em que um ao outro podem falhar (INTRODUÇÃO CRÍTICA AO ESTUDO DA ALUCINAÇÃO, [1968] 2003, p.40)⁵

A imagem deixa transparecer a impossibilidade de percorrer o tema da loucura como um campo desde sempre conhecido ou sobre o qual é possível criar, com nossas ferramentas de medição, mapas permanentes ou, ainda menos, fazê-lo caber em um mapa já existente. A loucura resiste à padronização, impondo àquele que por ela se aventura uma visada especial aos detalhes e uma permanente reorientação.

1.2 A VOZ DO DELÍRIO SCHEREBIANO

À própria psicanálise foi preciso reinventar-se para dar lugar à psicose. Foi com o trabalho de escrita de Freud ([1911] 2003), acerca do testemunho – isso que Lacan ([1955-56]1985) situou como “falar do Outro” – registrado nas memórias de Daniel Paul Schreber, que a psicose marcou efetivamente seu espaço no campo da

⁵ Artigo publicado no primeiro número da revista *Silicet* da Escola Freudiana de Paris, dirigida por Jacques Lacan. Os artigos da revista não eram assinados, apenas constando o nome dos autores em uma lista coletiva. A versão em português, com tradução de Analice Palombini, foi publicada no *Correio da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, conforme consta na Referência.

Psicanálise. Sabemos que inicialmente a psicanálise fora entendida como não sendo terapeuticamente viável no que tange essa estruturação e que esse ponto foi posteriormente retomado e questionado por Lacan. O autor reabriu a discussão a partir do texto “De uma questão preliminar a todo tratamento da psicose” ([1957-58]1998). Podemos nos perguntar então o que justificaria o interesse de Freud pela obra de Schreber. Além de sua curiosidade por tudo o que concerne a psique humana, a escolha pelo tema parece nos indicar que a psicose teria algo a dizer à psicanálise. A julgar por toda produção posterior a respeito e o conseqüente desenvolvimento da psicanálise nos campos da investigação e da terapêutica, entendemos que a indicação freudiana pôde ser escutada por aqueles que o seguiram.

Porém, aquilo que inicialmente poderia tratar-se de uma necessidade particular de Freud – escrever sobre as memórias – a partir de seu efeito na cultura adquire um estatuto outro. Ao abordar as memórias de Schreber como uma produção interrogante, ele supõe que o louco tem algo a nos dizer. Não se trata mais de um exercício de leitura e escrita que se fazem no âmbito do individual, mas de algo que diz respeito ao campo de enlace do sujeito ao coletivo. Conferindo valor à palavra do louco, até então desconsiderada, a escrita freudiana permite uma outra possibilidade de inscrição da psicose no código compartilhado, através da pergunta: o que tem a loucura a nos dizer? Em contrapartida, reinscreve a psicanálise na cultura a partir de uma outra questão: o que pode dizer a psicanálise sobre a psicose?

Temos dois textos cujo entrelace relança um enigma na cultura. A escrita das memórias de Schreber produz um interrogante para a psicanálise, mas isso apenas acontece a partir da leitura freudiana. É na medida em que o pai da psicanálise retoma o escrito de Schreber, que essas memórias adquirem um estatuto de valor no âmbito psicanalítico.

De acordo com Zuberma⁶, foi porque os delirantes falam como escrevem e escrevem como falam, que Freud autorizou-se a analisar Schreber através de seu

⁶ ZUBERMAN, José. **Avatares de la letra y el significante: el sueño y el delirio (II)**. In: Reunión Lacanoamericana, Montevideu, 1991.

escrito, sem conhecê-lo pessoalmente. Para demonstrar como o psicótico fala como se escreve, o autor recorre a um texto freudiano, “O inconsciente”. Ali Freud ([1915]b1996) comenta o caso de uma jovem paciente de Victor Tausk. Na etapa inicial de seu quadro esquizofrênico, a jovem teria sido levada à clínica após uma discussão com o namorado. Sua queixa era de que seus olhos “não estavam direitos, estavam tortos”. Sua explicação para o fato era a seguinte: o namorado “era um hipócrita, um entortador de olhos⁷”, ele tinha entortado os olhos dela e agora ela via o mundo com olhos diferentes. Para Freud, as associações da paciente, a partir de sua observação ininteligível, “têm o valor de uma análise, pois contêm o equivalente à observação expressa numa forma geralmente compreensível. Lançam luz ao mesmo tempo sobre o significado e sobre a gênese da formação de palavras esquizofrênicas” (FREUD [1915]b 1996, p.203).

Freud acrescenta ainda que, na mesma situação, uma paciente histérica teria de fato, em lugar do delírio, retorcido convulsivamente os olhos, sem poder expressar de forma consciente a razão da conversão. Assim, a paciente esquizofrênica carrega explicitamente na fala algo de uma verdade, mas não pode apropriar-se dessa verdade. Ali onde a histérica cifraria o sintoma para ser lido, a jovem dos olhos torcidos fala esse sintoma, demonstrando de forma clara o método que sustenta a formação do delírio. Dito de outra forma:

O louco, claro, sabe mais sobre si-mesmo do que o sujeito do conhecimento mas, infelizmente, ignora esse saber em função da eclipse do sujeito [...] o sujeito do conhecimento carece, necessariamente, de loucura, e o louco, tendo conhecimento, carece, necessariamente, de sujeito para sabê-lo (INTRODUÇÃO CRÍTICA AO ESTUDO DA ALUCINAÇÃO, [1968] 2003, p.40)

O delírio é uma construção que expõe claramente, sem ciframentos, o que está em causa para o sujeito. E, se na loucura não há a possibilidade de ler outra coisa em “entortador de olhos”, é fundamental que haja um outro para quem o sujeito possa enunciar essa verdade. No caso em questão, por exemplo, talvez tenha sido necessário que alguém perguntasse “como foi que isso aconteceu com os teus olhos?”, para que aquilo que estava antes – namorado entortador de olhos – pudesse aparecer na fala, dando existência à construção delirante “namorado

⁷ O termo alemão “Augenverdreher” é literalmente traduzido por “Entortador de olhos”. Na língua original possui o sentido figurado de enganador, de acordo com a nota de tradução.

entortador de olhos : olhos entortados”. Nesse sentido, a presença do analista funcionaria como um suporte para que o sujeito pudesse construir uma passagem entre aquilo que seria da ordem do fato e da perplexidade – “meus olhos estão tortos” – e o que seria um pouco mais da ordem de uma narrativa – “meu namorado é um entortador de olhos”.

Essa construção supõe um primeiro tempo de ruptura do suporte simbólico. No caso de Schreber, parece que essa ruptura está ligada à sua nomeação para um cargo muito importante do sistema jurídico alemão e diz respeito a uma determinada idéia que, na seqüência dessa construção e, portanto, só-depois, veremos que se trata de um dos suportes do delírio de transformar-se em mulher e conceber com Deus uma nova geração de homens.

Esse processo iniciou-se muito antes, no momento em que surgiu seu primeiro sinal em Schreber, sob a aparência de uma dessas idéias hipnopômicas que, em sua fragilidade, apresentam-nos uma espécie de tomografias do eu, idéia cuja função imaginária é-nos suficientemente indicada em sua forma: como seria belo ser uma mulher na hora da copulação. (LACAN [1957-58] 1998, p.550)

Schreber ainda assim assumiu o cargo para o qual havia sido nomeado. No entanto, no momento em que superou as dificuldades de adaptação com a mudança, passou a enfrentar um problema de insônia. “Durante várias, noites nas quais eu não conseguia conciliar o sono, fazia-se ouvir em nosso quarto um estalo na parede, que se repetia com pausas mais ou menos longas, e que me despertava toda vez que eu estava a ponto de adormecer” (SCHREBER, 1985, p.61). No início Schreber pensou serem ruídos de algum rato,

Mas depois de ter ouvido ruídos semelhantes inúmeras outras vezes – e os ouço ainda hoje dia e noite –, ruídos que já reconheci indubitavelmente como milagres divinos –, tanto que as vozes que falam comigo os designam como os chamados ‘distúrbios’ – posso, sem querer com isto fazer uma afirmação absolutamente precisa, ao menos não afastar a suspeita de que também naquela ocasião já se tratava de tal milagre, isto é, que desde o começo se manifestou a intenção mais ou menos determinada de impedir meu sono e mais tarde minha cura da doença causada pela insônia [...] (SCHREBER, 1985, p.61).

Gostaríamos de salientar que essa primeira construção faz-se através de um ruído, um som, que é repetido. De acordo com Santner (1997), essa parece ter sido a primeira vivência de Schreber acerca de uma conspiração divina. Além disso,

escutar as vozes se tornará um dos sinais principais de sua doença e elas chegarão a um grau tão baixo de significação que, em alguns momentos, Schreber as ouvirá como uma espécie de som regular, como o assobio.

As vozes intervirão de modo fundamental, em nome de Deus, na ordenação de que Schreber transforme-se em mulher. Podemos entender que, nesse momento, elas terão como efeito o fim de um delírio mais sofrido para o sujeito e, passada uma etapa blasfematória, o resultado será uma espécie de reconciliação. Nesse sentido, a função das vozes para Schreber pode ser entendida como uma via de reparação do Outro. A ordem dada pela voz surge como uma resposta à questão colocada desde o início – seria belo ser uma mulher na hora da copulação (ASSOUN, 1999). Ficamos, nesse momento, com a seguinte questão: por que a voz é esse objeto pulsional privilegiado no que diz respeito às alucinações e, inclusive, ao delírio? E, antes disso, que circuito pulsional está em causa na psicose?

1.3 O SUJEITO DO CIRCUITO PULSIONAL

O conceito de pulsão foi diversas vezes retomado pelo pai da psicanálise. Ele a define como um conceito limite entre o somático e o psíquico nos “Três ensaios sobre a sexualidade”. Em 1915, Freud ([1915]a1996) trabalha a partir da proposta de dividi-las em dois grupos: as pulsões do eu (Ich triebe) e as pulsões sexuais. Já em “Além do princípio do prazer”, Freud ([1920]1996) reformula essa divisão, trabalhando com os conceitos de pulsão de morte e pulsão de vida. Interessante notar que o autor deixa essa primeira divisão em aberto e comenta sobre a possibilidade de que o trabalho com as psiconeuroses narcisistas – esquizofrenias – imponha uma modificação dessa fórmula. De fato, anos mais tarde, Lacan ([1964-65]1998) reformula essa divisão, reservando o termo pulsão exclusivamente às pulsões sexuais e afastando, assim, as Ich triebe, que estão relacionadas à conservação do organismo, do campo pulsional. Tal reformulação implica um novo conceito de pulsão. De acordo com Laznik-Penot (1994), a partir da leitura lacaniana, a pulsão deixa de ser apenas um conceito de articulação entre o biológico e o psíquico e passa a articular o significante e o corpo.

Lacan empenha-se em distinguir aquilo que diz respeito à pulsão da necessidade. Em relação à questão da fonte – elemento diferenciador para Freud das pulsões sexuais –, Lacan salienta que um estímulo interno não está ligado à noção de necessidades do organismo, como fome e sede, simplesmente, porque não é de um puro organismo que se trata, senão do corpo submetido ao simbólico. Ou seja, que a pulsão escopofílica, por exemplo, embora também a princípio seja parte do próprio corpo do sujeito, não é o olho em si. Além disso, o fato de tratar-se de uma atuação que imprime uma força constante e não apenas momentânea, nos impediria de “qualquer assimilação da pulsão a uma função biológica, a qual tem sempre um ritmo” (LACAN [1964] 1998, p.157).

Portanto, os caminhos que conduzem à satisfação pulsional podem ser diversos e não são naturais ou dados biologicamente, senão que são caminhos inventados, produzidos na dialética pulsional. Dito de outro modo, a boca que se abre no registro da pulsão não se satisfaz apenas pelo alimento, mas pelo prazer da boca. Esse caminho em busca da satisfação “passa entre duas muralhas do impossível” (LACAN [1964] 1998, p.158). Impossível, categoria do real – cuja economia não está baseada no princípio do prazer – e, ao mesmo tempo, pertencente a outro campo, como essencial. Esse caminho que o circuito pulsional deve percorrer é, inicialmente, trabalhado por Freud ([1915]a1996) a partir de pares antitéticos sadismo-masochismo e escopofilia-exibicionismo. A dialética em três tempos – ativo, passivo e reflexivo – dá a característica de circularidade ao percurso da pulsão. Característica ressaltada por Lacan: “o que é fundamental, no nível de cada pulsão, é o vaivém em que ela se estrutura” (LACAN [1964] 1998, p. 168); “seu alvo não é outra coisa senão esse retorno em circuito” (LACAN [1964] 1998, p. 170).

Segundo Laznik-Penot (1994), o surgimento do sujeito da pulsão seria o mais interessante e inaudível elemento da teorização das pulsões. A partir dos pares antitéticos propostos por Freud, Lacan demonstra como a introdução do outro no circuito ativo - passivo é fundamental na estrutura de retorno da pulsão. É através desse movimento de retorno que o sujeito atinge a dimensão do Outro, lugar do significante primordial. Assim, Lacan ressalta do par freudiano “ver - ser visto” o surgimento desse “novo sujeito diante do qual a pessoa se exhibe a fim de ser

olhada”(FREUD [1915]a1996,p.135). No entendimento lacaniano, na pulsão escopofílica tratar-se-ia de “fazer-se ver”.

Esse novo sujeito, que é propriamente o outro, estaria situado nesse terceiro tempo, resultante do fechamento do circuito pulsional. Fazer-se objeto do outro, sujeito da pulsão, pressuporia dois tempos anteriores: um ativo - em direção ao objeto - e um reflexivo - quando uma parte do próprio corpo é objeto (LAZNIK-PENOT, 1994). Percebe-se, portanto, que o termo passivo já não pode ser escutado de forma literal, uma vez que fazer-se objeto supõe uma ação do próprio sujeito.

A representação de uma temporalidade da pulsão poderia ser pensada com a condição de que o Outro entrasse no circuito, pois será a partir dele que se poderá operar um retorno, um fechamento. Teríamos, assim, a idéia de um tempo circular que vai do sujeito ao Outro. Além disso, o tempo implícito na noção de circuito e retorno institui a idéia de um depois, mas que retornaria ao ponto anterior, ao que era antes. Para sustentar essa hipótese, no entanto, teríamos que trabalhar com a condição de uma reversibilidade. Seria possível voltar a um mesmo ponto, a um ponto anterior, que só é instituído no *après-coup* da entrada do Outro? Seria possível retornar ao mesmo lugar? Estamos falando de um tempo circular no qual o caminho de vaivém se repetiria sempre da mesma forma?

Freud ([1920]1996) se pergunta sobre a compulsão à repetição em relação ao princípio do prazer. O que faria com que os neuróticos de guerra sonhassem repetidamente com o momento do trauma? Ou, o que causaria a repetição, no jogo, do momento desprazeroso de saída da mãe? A partir da proposta de um “além do princípio do prazer” o autor anuncia um giro no conceito de compulsão à repetição. Ao invés de algo que deve ser eliminado, a fim de que o conteúdo recalçado se torne manifesto, a repetição passa a ser pensada como uma obrigação do sujeito: repetir algum traço do conteúdo reprimido como um sucesso atual ao invés de recordá-lo.

Outro giro no conceito de repetição é proposto por Lacan ([1964] 1998). Ele nos aponta o fato de que, já em Freud, repetir não é o mesmo que reproduzir. Há, em toda repetição, uma impossibilidade de repetir exatamente o mesmo. E é justamente aí que ele aponta o caráter prazeroso da repetição, no sentido de que traz sempre uma novidade, não indo de encontro ao princípio de prazer. A essa

repetição Lacan chama *Autômaton*. Mas ele ainda retoma a importância da categoria de Real, expressa pela repetição significante; repetição de um ato, não de um comportamento. A *Tiquê*, traduzida como encontro do real, está para além do retorno e da insistência dos signos comandados pelo princípio de prazer, se funda na impossibilidade de representação do Real, daquilo que não há significante que recubra.

Destacamos, então, dois aspectos: a impossibilidade de não repetir e, por outro lado, a impossibilidade de repetir o mesmo. Retomando a questão da temporalidade implicada no circuito pulsional, estamos diante de um tempo que, apesar de ser em circuito, não retorna ao mesmo lugar – é circular, mas não reversível. Gondar (1995) – utilizando-se da tese de Edgar Morin sobre o tempo nos sistemas ativos – propõe a “imagem de um tempo em espiral, onde a repetição nos conduz a uma mesmidade, e o recomeço se faz sempre a partir de um novo momento” (GONDAR 1995, p.86).

O caminho da pulsão, de ida ao Outro e retorno sobre si mesmo, nos fala de um movimento circular de vaivém. Mas, quando se refere ao sujeito da pulsão, Lacan ([1964]1998) coloca a possibilidade de que esse sujeito da pulsão não apareça. Poderíamos entender essa possibilidade pensando na clínica da psicose?

O fechamento do circuito pulsional é o caminho de abertura ao simbólico. O novo sujeito que surge no terceiro tempo do circuito é esse bebê que respondeu à demanda do Outro. Quando a resposta à demanda materna se instala, o bebê pede o seio à revelia dos horários estabelecidos pela mãe. Oferece-se ao outro materno, esticando o pé para que a mãe o toque, chorando para ter o seio não pela fome, mas pelo prazer de mamar. É a pulsão contornando os objetos.

Nesse percurso em que tentamos encontrar um compasso, a partir da pergunta “de que Outro partimos?”, a questão da alucinação e dos fenômenos de linguagem nos leva, necessariamente, ao estudo da pulsão invocante, esse registro primitivo do Outro, relacionado também à música.

A voz é esse objeto que concerne menos à demanda que ao desejo do Outro. O grito do recém-nascido não é, desde sempre, apelo. É a expressão de um sofrimento, seja ele a fome, a dor... A voz do Outro é que pode transformar esse

grito em chamamento. A pergunta da mãe “o que você quer?” apela ao sujeito e para que esse sujeito exista é preciso que o Outro o chame. A partir de então, o grito se tornará “grito para”. Também a partir de então, a materialidade do som será velada pela significação. Ou seja, a palavra cala a voz. Sem esse velamento o sujeito ficará assujeitado às injunções da voz do Outro (VIVES, 2009).

Poderíamos dizer que na psicose não há fechamento do circuito: o corpo do psicótico é uno, todas as suas partes são equivalentes. Talvez também por isso lhes seja possível falar palavras obscenas, sem nenhum constrangimento. Apoiamo-nos em Zuberma⁸ para sustentar a hipótese de que na psicose, ainda que não aconteça um fechamento do circuito pulsional, existe uma possibilidade de movimento pulsional. Lembramos de um paciente que participava da oficina de música e que não conseguia acompanhar o ritmo dos outros. Era preciso que o acompanhássemos batendo com as mãos em suas costas, no ritmo da música; só assim ele conseguia esperar pelo tempo de “entrar” na música. Para Campanário e Pinto (2006), a musicalidade, o ritmo e a entonação da voz são peças fundamentais no tratamento de crianças autistas, sendo quase impossível tratá-las sem os recursos que a música oferece. Que relação é essa que existe entre o ritmo corporal e o ritmo simbólico da música?

⁸ ZUBERMAN, Jose Angel. Comunicação pessoal. Buenos Aires: Grupo de estudos, 2007.

2 TUDO O QUE NÃO INVENTO É FALSO⁹: SITUANDO O CAMPO DE EXPERIÊNCIA E O MÉTODO DE PESQUISA

O capítulo que segue tratará de buscar alguns aportes iniciais em relação ao método de pesquisa, da forma como o entendemos na Psicanálise, além de situar o leitor com relação ao campo de experiência desde o qual recortamos nosso objeto. Para tanto, nos guiaremos através de duas perguntas: a primeira refere-se à questão da narração, enquanto possibilidade de transmitir a experiência do inconsciente, sustentáculo da clínica psicanalítica; a segunda, à estrutura de ficção inerente a qualquer traço de verdade que se produza desde essa mesma experiência. Portanto, a escrita que segue busca sustentar a possibilidade de apresentar uma clínica através de alguns recortes, pequenos fragmentos que, costurados, fazem a base da nossa pergunta; além de, através da exploração das relações entre verdade e ficção, encontrar uma metodologia que suporte a especificidade do trabalho de pesquisa psicanalítico com a psicose.

2.1 O CAMPO DE EXPERIÊNCIA

A pergunta que foi sendo elaborada ao longo da dissertação tem sua origem em distintas vivências que produziram uma espécie de encontro desencontrado com a clínica da psicose. Tal (des)encontro se produziu em múltiplos espaços e enquadres, que gostaríamos de situar nesse momento. O campo de experiência que recortamos nesse trabalho é a clínica da psicose. Os enquadres nos quais situamos esse vasto campo alastram-se desde o turbilhão das ruas da cidade, no acompanhamento terapêutico, passando ao espaço entreaberto das oficinas terapêuticas e àquele reservado do consultório.

⁹ BARROS, Manoel de. Memórias Inventadas. A terceira infância. São Paulo: Planeta, 2008.

As cenas narradas representam alguns dos momentos nos quais, na nossa clínica cotidiana, nos surgia uma espécie de inquietação que resultava, posteriormente, em uma pergunta que deslizava silenciosa pelo pensamento. Resolvemos, então, dar voz a essas perguntas. As cenas aqui narradas foram escolhidas porque parecem representar, na medida do possível, nossa inquietação com essa clínica tão particular da psicose. Por isso elas estão destacadas do texto pelo uso do itálico, que dá essa forma de escrita que desliza, como um pensamento.

O trabalho de escrita da dissertação resulta, em especial, de algumas vivências:

1. O Acompanhamento Terapêutico, supervisionado pela professora Analice Palombini, que nos propunha o desafio de, no nosso primeiro estágio na graduação de psicologia, acompanhar pacientes do que se chamava Centro de Atenção Integral à Saúde Mental, o CAIS da Vila Cruzeiro, hoje transformado em Centro de Atenção Psicossocial. E, mais que propor o desafio, nos ajudava a sustentar alguns desatinos, como ir com todos os pacientes comprar enfeites de natal na Avenida Azenha, em pleno dezembro.

2. As oficinas terapêuticas, que aconteceram em distintos espaços. Inicialmente na cidade de Buenos Aires, onde integrávamos as equipes de Hospital Dia e de Urgencias, do Centro de Salud Mental Arturo Ameghino. Não por acaso foi a partir da experiência de sermos estrangeiras que a clínica da psicose começou a tomar para nós um contorno mais definido. Na ocasião, nós éramos as turistas. Transitávamos pela cidade, um pouco à deriva, estranhando seus costumes, hábitos, sotaques, aromas e cores. Entre o fascínio e a repulsa, nada nos era indiferente. Também não passávamos despercebidas: algum detalhe sempre tratava de apontar, “são de fora”.

Vivíamos essa estranha condição de estar incluídas e, ao mesmo tempo, ser de fora. Encontramos, assim, uma forma de acolhida, mas que nunca deixou, no entanto, de respeitar as pequenas, mas contundentes, diferenças. E quando – ao invés de nos mimetizarmos com a cidade e com seus hábitos – damos lugar à diferença, dificilmente deixa de produzir-se uma pergunta. Questão que ora é acolhida, ora é endereçada ao outro: de onde vens? Porque isso funciona assim aqui? Foi nessa espécie de mergulho no estrangeiro que nos aproximamos ainda

mais da clínica com a psicose, através da participação em distintas oficinas, assembleias, supervisões, atendimentos e no convívio diário com pacientes, compartilhando nosso tempo.

O acolhimento foi possível a partir de um traço comum entre nós, “as de fora”, e a cidade: a psicanálise. Escolhemos a palavra cidade porque, embora encarnada em cada uma das pessoas que lá nos recebeu, a psicanálise estava incrustada na cidade. Ela, a psicanálise, não era restrita a algumas instituições ou a algum público, mas era algo de que todos estavam, de alguma forma, apropriados. Ela estava nas propagandas, nas matérias do jornal, na fala dos motoristas.

Depois do mergulho, não podia ser diferente. Nossa cabeça fervilha de idéias e, no retorno do estrangeiro, aterrissamos na Clínica de Atendimento Psicológico da UFRGS. Lá encontramos um espaço aberto ao trabalho e à invenção. Foi nesse contexto que propusemos a criação de uma Oficina de Música. Éramos três oficinairos, todos muito engajados na instituição. A proposta da oficina partia de nosso gosto especial pela música. O espaço caracterizava-se por não ter um roteiro pré-estabelecido para os encontros, nem uma fórmula sobre como cada um deveria participar. O que parecia dar consistência a esse espaço era a posição transferencial de cada um dos integrantes com a forma artística privilegiada nessa oficina, a música. Alguns tocavam violão, outros tocavam a percussão com o próprio corpo, escreviam letras de músicas, faziam a “questionage”¹⁰ da letra... Paralelamente a esse espaço, iniciamos nossa participação em uma oficina, também de música, do CAPS Cais Mental Centro.

3. E, finalmente, os espaços de escuta individual, em nossa clínica particular ou em instituições como a Clínica de Atendimento Psicológico da UFRGS, que também sustentam a escrita da dissertação.

¹⁰ “Questionage” é um termo inventado pelo “pequeno poeta”, como gosta de ser chamado, um dos pacientes que era grande colaborador da oficina de música da Clínica de Atendimento Psicológico da UFRGS. A “questionage” equivaleria a uma pergunta, mas com a pequena, mas fundamental, diferença: nenhuma resposta era suficiente para responder à “questionage”. O “pequeno poeta” nos fazia a “questionage” que trazia a letra de cada música, geralmente relacionada ao amor ou à solidão.

2.2 O MÉTODO DE PESQUISA: COMO NARRAR UMA EXPERIÊNCIA?

O poeta Manoel de Barros já estava velho quando recebeu um convite para escrever sua autobiografia. Mas por onde começar? Como contar a história de uma vida? Àquilo que conseguiu escrever, Manoel deu o nome de “Memórias Inventadas”. Brincando com as palavras, o poeta tencionou a relação entre o verdadeiro e o falso, entre ficção e realidade, colocando em relevo a diferença entre a escrita que (d)escreve o eu e a escrita que escreve o outro – o menino de quem o poeta sente saudade por não ter sido.

Ainda no solo das autobiografias, sob o provocativo título de “Histórias reais”, a artista francesa Sophie Calle combina textos e imagens que narram suas experiências, ou melhor, como nos diz o editor, as experiências de uma mulher que Sophie inventa baseada na mais delirante das ficções: a realidade. Entre histórias corriqueiras e extraordinárias, não conseguimos situar os papéis de autor, narrador e personagem, ao mesmo tempo em que estamos sempre acompanhados por uma desconfiança: isso realmente aconteceu? É como se o livro nos colocasse uma exigência, um pré-requisito para ser lido: aceitarmos a experiência de pisar em um terreno arenoso, um litoral feito de realidade e ficção, de cuja combinação resultam memórias.

A partir das leituras iniciais poderemos situar duas questões que nos auxiliarão na apresentação e na sustentação de nosso método psicanalítico de pesquisa. A primeira delas: como narrar uma experiência?

Embora existam distintos enquadres para situar o tratamento, a investigação e a metapsicologia, assim como uma experiência de análise, a pesquisa psicanalítica não é uma experiência de comunicação, mas uma experiência narrativa. Apoiados em Benjamin (1987) propomos que essa diferenciação entre comunicar e narrar indica que na segunda há algo que está para além de uma enumeração de fatos ou acontecimentos de uma clínica e que, portanto, permitiria uma abertura à transmissão. Enquanto a comunicação estaria a serviço da produção de uma informação, a narração incluiria o outro, convidando-o a um compartilhamento. Poderíamos dizer que esse “algo que está para além” nada mais

seria do que o ato de dar lugar ao inconsciente. Ao incidir na transferência do vivido ao escrito, o inconsciente traça uma espécie particular de laço, de possibilidade de compartilhamento, e implica, necessariamente, uma modificação no estado inicial das coisas. Ou seja, narrar implica a produção da própria experiência: construímos uma clínica ao mesmo tempo em que damos testemunho dela, perante os outros. Por isso a pergunta acerca da narração nos auxiliará na exposição do método de pesquisa psicanalítico, uma vez que a propomos como uma potente via de transmissão e, conseqüentemente, de formação.

A questão “como narrar uma experiência?” desdobra-se em algumas outras. Se a pergunta a que tentamos dar destino em nossa escrita nasce na experiência da clínica – esse encontro com o outro, que dá lugar ao inconsciente – como transformá-la em uma linguagem compartilhada, que suporte o indizível? Como dar lugar aos impasses advindos do encontro com a alteridade sem apagá-la? Como tornar pública a experiência da clínica de forma que a pesquisa produza, para além de um relato subjetivo interminável, algum laço com essa clínica de onde partiu? Como operar essa passagem de forma que a escrita resultante carregue em si o gérmen da transmissão de uma experiência clínica?

Essa operação de passagem do vivido ao compartilhado nos levará em busca de um método. Baseados em Porge (2009) partiremos da hipótese de que existe na clínica psicanalítica um método de transmissão, no qual reside a especificidade dessa clínica. Lacan (*apud* PORGE, 2009, p.13) nos diz que “A clínica é o real na medida em que é impossível de suportar”¹¹. Trata-se de uma indicação preciosa, na medida em que nos aponta para a função do real na tarefa de transmitir uma clínica.

A transmissão da clínica, nesse sentido, supõe que algo passe para além de tudo o que pode ser dito sobre ela. É nesse sentido que o real ocupa um lugar importante, já que a idéia de transmissão comporta a aspiração de transferir não um relato subjetivo, mas o desejo que está em causa, produzindo um laço com aqueles que se sentem convocados a dela participar. A função do real na transmissão talvez seja justamente esse: convocar o sujeito a partir do que para ele está em causa e que comporta um indizível.

¹¹ LACAN, Jacques. Ouverture de la section clinique. *Ornicar?* Paris, n.9, 1977.

O real que aí está em jogo não se traduz em uma perda, mas em uma possibilidade de invenção. “[...] o intransmissível está no coração do desejo de transmitir, não como inefável perdido nas areias do deserto, mas como soleira para invenção” (PORGE, 2009, p.15). E sobre a invenção que se produz na tentativa de transmitir a clínica, há um escrito de Georges Gusdorf¹² (*apud* KEHL) que merece ser transcrito:

O sujeito que toma a si mesmo como objeto não opera como um pescador com sua linha, que traz à superfície significações preestabelecidas; ele intervém como operador que faz passar o vivido informe ao estado de forma (...). A transferência do vivido ao escrito não é simples decalque de um dado imediato da consciência, percebido em sua transparência, na inocente nudez de seu ser, em um desdobramento no qual o sentido inicial se mantém intacto.

A experiência de leitura das autobiografias inicialmente citadas deixa a impressão de que os autores não *escolheram* tais passagens, mas de que foram fisgados por elas – como se o acontecimento lhes acontecesse no momento da escrita, como se o pensamento fosse tomado por essa ou aquela lembrança. Os escritores nos ajudam a introduzir a experiência do inconsciente em jogo nessa operação de passagem do vivido ao compartilhado, operada, na situação de pesquisa, pela escrita. Nessa aparente escolha do tema, das cenas, dos acontecimentos clínicos estaremos, na verdade, mais para peixe que para pescador.

Se retomarmos do capítulo anterior a distinção entre a compulsão à repetição, enquanto insistência significativa – o *autômaton* – e a repetição, enquanto encontro com o real – a *tiquê*, veremos que tal diferenciação permite que se dê destaque à incidência do acaso na cadeia significativa. A idéia de considerar a incidência do real na repetição, isto é, da contingência que não é significativa, daquilo que não está *a priori* e que, de certa forma, nunca poderá ser apreendido na cadeia significativa, nos ajuda a delimitar alguns de nossos pressupostos. Nem todas as vivências são significantes *a priori*: o acaso teve e tem um papel fundamental no aparecimento dessas vivências na clínica e, posteriormente, na sua escolha para figurar entre aquelas que se tornaram significantes – seja por sua insistência¹³, seja por

¹² GUSDORF, George. Les écritures du moi. Paris: Odile-Jacob, 1991.

¹³ Algumas das cenas apresentadas ao longo da dissertação já foram objeto de outros trabalhos, entre os quais os seguintes já publicados: Lima, Carolina Mousquer. **Oficinas terapêuticas : ateliês**

representarem, através de uma imagem, uma determinada cadeia associativa. E, ainda: que a narração de tais vivências introduz, a cada vez, uma diferença e, mesmo assim, nunca dará conta de tudo o que a experiência clínica é capaz de produzir.

Uma escrita, assim como uma cadeia associativa, não se produz por puro acaso, senão regida pelas leis do significante; porém, àquilo a que essa escrita busca dar forma foi produzido a partir do acaso e estará sempre resguardado de ser completamente dizível. Propomos, portanto, que o acaso seja entendido na nossa pesquisa como uma fonte possibilitadora do surgimento de cenas que circunscrevem um acontecimento que, através da posta em relato, tornou-se significante.

Talvez a idéia de nomeação, sobre a qual Lacan nos fala no seu segundo seminário (1985), nos ajude a pensar essa escrita transformadora da vivência em experiência. Lacan nos fala em termos de passagem à existência: o ato de nomeação teria essa capacidade de fazer surgir uma presença no mundo – na medida em que sua existência não seria anterior a esse ato – e, ao mesmo tempo, de cavar uma ausência – considerando o limite do dizível, a existência mesma do caráter inarrável da vivência. Entendendo que o sujeito da pesquisa psicanalítica constitui-se como efeito de verdade na temporalidade da produção do ato analítico, poderíamos pensar que a função de nomear, cumprida pela escrita, deveria ser capaz de resguardar esse caráter de inapreensível. Trabalhamos na clínica e na pesquisa psicanalítica com um sujeito evanescente que, se não pode ser capturado, pode ser lido nos efeitos da experiência – no a posteriori dessa experiência cujos efeitos poderão ser vistos na própria escrita.

Transpondo a questão da nomeação para o campo da metodologia de pesquisa psicanalítica, poderíamos pensar que a escrita – ato de dar nome aos acontecimentos clínicos – dá existência à própria clínica, mas, justamente pelo fato deles tornarem-se consistentes através da palavra, é que eles carregam o impossível de ser dito. Nesse sentido, a metodologia de pesquisa psicanalítica não

visa à produção de um saber absoluto que informa sobre o vivido – pois está advertida de que o real é sempre acessado através da mediação do simbólico, da nomeação – mas de um saber que surge como efeito da possibilidade de narrar a experiência e que resguarda um lugar a esse resto impronunciável.

A partir da idéia de hospitalidade, desenvolvida por Derrida (2003), Rickes e Simoni (2008) propõe que o pesquisador, no (des)encontro¹⁴ com o outro/Outro, possa estar na condição de hóspede e anfitrião. Pensando a função do estrangeiro, o autor propõe a seguinte dobra: quando entra, o hóspede permite àquele que abre a porta, chegar a sua própria casa. “Assim se entra do interior: o senhor do lugar está em seu lar, mas ele também acaba de entrar em casa graças ao hóspede – que vem de fora. O senhor, então, ‘entra de dentro’ como se viesse de fora” (DERRIDA, 2003, p. 111). Entrar de dentro significa que será permitido estranhar aquilo que nos é familiar e cotidiano. Receber um estrangeiro nos dá a oportunidade de fazer o exercício de desnaturalizar aquilo que, aos poucos, foi tornando-se uma obviedade. Talvez a clínica com pacientes psicóticos, justamente por sua posição tão peculiar na linguagem, também nos permita um interessante exercício de alteridade, que nos ajuda a reordenar nossa prática, nos resgatando de uma burocratização da situação analítica.

Estendendo a dobra ao lugar do pesquisador, na relação com seu campo de experiência, temos que enquanto anfitrião ele acolheria o outro/Outro, em sua língua estrangeira, endereçando-lhe perguntas. Já enquanto hóspede, ele deveria ser capaz de pedir acolhida, recebendo as perguntas que lhe são endereçadas. Desde essa posição de quem “entra de dentro” o pesquisador será capaz de nomear o seu objeto, suportando, ao mesmo tempo, o que desse objeto resiste à nomeação. (RICKES e SIMONI, 2008).

Nesse sentido, é a própria nomeação o que dá existência à experiência clínica, diferentemente das metodologias científicas, cujo caminho já está dado de

¹⁴ O (Des)encontro proposto no artigo em questão nos é uma expressão cara. Nos valeremos dela para destacar a impossibilidade de um encontro sem faltas, tendo em vista que o exercício permanente de encontro e desencontro inerente à clínica psicanalítica. Nesse caso, mais especificamente, encontro desencontrado entre as representações da loucura que vamos construindo ao longo do caminho e que vão *de* encontro ao novo e surpreendente com que nos deparamos no cotidiano de nossa clínica.

antemão; na psicanálise não temos hipóteses a serem corroboradas. Ao contrário: o caminho é construído ao longo do caminhar. Escrever, a partir do que nos interrogamos desde o (des)encontro entre a teoria e a clínica, é nosso método. Um percurso que não leva a uma estação final, mas a outros caminhos. Seguindo a indicação de Lacan ([1959-60]1997), a partir da célebre frase de Picasso “Eu não procuro, acho”, de que o achar toma a dianteira do procurar, entendemos que um método de pesquisa não está dado *a priori*, mas aparece assim como o papel que, ao ser recortado, “deixa em nossas mãos o objeto de nosso trabalho e faz restar no chão o método que sustentou aquele recorte” (RICKES e SIMONI, 2008).

A imagem do operador, como contraponto do pescador, parece nos indicar o seguinte: para produzir o efeito de laço, no nosso caso com a clínica, é necessário que a escrita inclua o sujeito do inconsciente. É através dele que a operação de dar consistência ao vivido pode acontecer de uma forma que ressoe em nossa clínica e na própria teoria.

Para Porge (2009) a estrutura romanceada dos casos clínicos freudianos respondeu, inicialmente, a uma necessidade de reconhecimento científico. No caso Dora – a partir do qual Lacan (1998 [1951]) trabalhará os tempos da transferência, a experiência analítica como uma experiência dialética – Freud haveria encontrado uma maneira particular de incluir-se no caso, já destacando a complexidade dos lugares enunciativos ocupados pelo analista em um relato de caso: autor, narrador, personagem, etc. (PORGE, 2009). Ele partiu de uma identificação ao romance clássico, com papéis definidos, como apontou Laurent (1998), mas inovou ao realizar um trabalho de romancear a observação clínica para atingir a verdade do caso. De que maneira? Incluindo-se na escrita do caso – transmitindo a complexidade dos lugares enunciativos – e incluindo o próprio leitor – ao intervir em posição terceira sobre o relato que está escrevendo, convocando-o a entrar no texto e tomar posições.

2.2.1 Narrar é fazer decantar um estilo

Para Porge (2009), o método é aquilo que constitui o laço entre a clínica e o que se transmite dela. Inicialmente, o autor busca em Freud a questão da transmissão e demonstra como o pai da psicanálise enfrentou-se com essa, terminando por resolvê-la através da construção do caso. Já Lacan, ao não publicar casos, com exceção de sua tese, enfrentou-se com a questão da transmissão de outra maneira: colocando o acento no estilo de transmitir.

Qualquer retorno a Freud que dê ensejo a um ensino digno desse nome só se produzirá pela via mediante a qual a verdade mais oculta manifesta-se nas revoluções da cultura. Essa via é a única formação que podemos transmitir àqueles que nos seguem. Ela se chama: um estilo (LACAN [1957]1998, p.460)

Ao passo em que, para Freud, o relato transmitiria a verdade do caso, nesse sentido entendida como ficção, para Lacan, a transmissão passa por um trabalho sobre o estilo, que vai modificar, inclusive, o estatuto da verdade. Também se poderia dizer que a escrita de casos teria um valor fundador para a psicanálise, enquanto o estilo teria um caráter formador, como apontado pela obra lacaniana. Dessa diferença resultaria que, enquanto para Freud a referência maior é o romance, para Lacan passará a ser a poesia (PORGE, 2009). Entendemos que o caráter fundador ou formador da psicanálise não se tratam de uma exclusividade de Freud ou Lacan, mas de formas distintas de transmitir que colocam o acento em um ou outro efeito.

Desde o início de seu ensino, Lacan estabeleceu que a verdade tinha estrutura de ficção, situando-se em consonância com Freud. Para sustentar essa idéia lançou mão de distintas obras literárias, em especial, o conto de Edgar Allan Poe, “A Carta Roubada”. Ao longo de seu ensino, muitos outros aforismos foram responsáveis por inscrever essa lógica, segundo a qual o que está em jogo é certa (in)adequação entre o que se fala e o modo como se fala disso. Incluímos o (in) porque aquilo de que se fala é a verdade, mas se “não se pode dizer o verdadeiro sobre o verdadeiro” ou se a verdade fala naquilo que é essencialmente o menos verdadeiro, então há um desajuste radical entre a palavra e a coisa, entre a fala e aquilo de que se fala. Em Lacan, a referência à ficção vai afastar-se, ao longo de

seu ensino, da forma literária do romance, para aproximar-se da forma poética, centrando-se na questão do estilo. Qualquer aproximação da clínica deverá considerar a justa medida dessa inadequação, transmitindo a incomensurabilidade inerente à verdade do caso. A contribuição de Lacan estaria, justamente, em demonstrar que o estilo permitiria garantir essa transmissão problemática, atravessada por esse descompasso entre o que se fala e de que se fala (PORGE 2009).

Retomemos, por um instante, os artistas inicialmente citados. Manoel de Barros vale-se de pequenos títulos; Sophie Calle, de fotografias. Isso para introduzir algumas passagens, pequenos fragmentos de uma existência, já que não é possível escrever tudo... Como contraponto a essa forma de escrita que contrai o tempo em pequenas pílulas, está o romance “Viver para Contar” de Gabriel García Márquez. Já no prefácio o autor nos lembra do trabalho operado pelo inconsciente entre a vida que se viveu e àquela que registramos: “A vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la”. Em uma ou outra escolha pela forma de narrar uma experiência – na condensação de uma imagem ou em um romance de 500 páginas – está colocada uma lida particular com o tempo.

Uma lembrança de Éric Laurent (1998), do início de sua análise com Lacan, condensa de forma preciosa a relação entre a forma de contar e a questão do tempo. Éric buscara análise para livrar-se de identificações confusas e contraditórias. Sentia-se perdido. Depois de apresentar todo emaranhado ao analista, pediu para que ele não o tomasse em análise, já que era muito jovem, desorientado e, de certa forma, privilegiado se comparado àqueles que não podiam buscar análise. Mas Lacan conclui as entrevistas preliminares lhe dizendo que tanto a idade quanto a desorientação eram perfeitas para iniciar uma análise e, com relação ao privilégio, Éric não tinha a menor idéia do que estava dizendo. Até aí concluimos apenas que Éric não era tão jovem nem tão privilegiado quanto pensava. O que interessa, no entanto, é uma fala do analista que teria vindo em seguida, cujos múltiplos sentidos revelaram-se aos poucos para o analisando. Lacan teria dito que todos nós acabamos nos tornando um personagem do romance que é nossa vida e que, para isso, não seria necessário fazer uma análise. A operação da análise seria comparável à relação entre o conto e o romance. Assim como a contração do

tempo possibilitada pelo conto produz efeitos de estilo, a análise também possibilita ao sujeito perceber efeitos de estilo que podem ser úteis.

Tornar-se personagem de seu próprio romance – a visada, bela e precisa, dá uma idéia da relação que existe para Lacan entre a obra e o autor. É a obra que vem antes e fica à espera do autor. E o autor é aquele que talvez encontre o lugar à sua espera. Equivale a dizer que a psicanálise não é uma experiência de comunicação, mas uma experiência narrativa (LAURENT, 1998, p.36)

Entre o romance e o conto, duas lidas com o tempo que resultam em experiências narrativas diferentes: ora a busca exaustiva de explicações causais e a insistência na recuperação de memórias – tão característica da neurose –, ora a contração e a sustentação de um enigma. Laurent (1998) interpreta que estava aí uma indicação preciosa de Lacan: algo de essencial da psicanálise ligava-se à contração do tempo. Para o autor, enquanto o inconsciente freudiano caminharia próximo à forma narrativa do romance goethiano – o que implica uma forma de relato específica, com definição clara dos personagens e separação entre a conversa pública e o monólogo interior –, o inconsciente em Lacan seria contemporâneo de uma estrutura narrativa distinta, subvertida pelas contrações do tempo, do dentro e fora, dos personagens...

Em “Estudos sobre a histeria”, é o próprio Freud ([1895]1996) quem constata, com certa surpresa, que seus casos sejam lidos como novelas. O mais interessante é que ele consola-se com a idéia de que o caráter novelesco é atribuível à própria natureza do tema tratado, aproximando a forma e a temporalidade nela implicada (romance) do tema em questão (neurose).

E se a transmissão de Freud caracteriza-se por uma temporalidade que, assim como o romance, se desenrola lentamente – como um fio de tempo que vai, aos poucos, sendo tecido em uma certa continuidade, costurando perguntas – a transmissão lacaniana, sempre enigmática, coloca o acento no estilo de transmissão, e, mais do que tecer, cria uma certa ruptura. Enquanto a preocupação de Freud podia ser a de sustentar um caráter científico para a psicanálise, a de Lacan talvez fosse sustentar a ética de uma psicanálise que se opunha à psicologização do sujeito. Quem sabe, assim como a escrita de Freud estava impregnada do estilo romanceado, tão próximo à neurose, a transmissão lacaniana tenha sido impregnada pelo fato de sua entrada na psicanálise ter acontecido

através da clínica com pacientes psicóticos – cujo laço transferencial costuma se fazer muito mais como um rompante temporal do que como uma tessitura de tempo.

Depois de ter escrito os primeiros casos de histeria, Freud encontrou-se com a forma novelesca de seu escrito e, sabiamente, percebeu que essa forma não era separável do seu objeto de estudo. E não poderia ser diferente. Afinal, *a priori* existiam os acontecimentos, as “paralisias histéricas” para as quais a medicina não encontrava resposta. As formas de tratamento, de entendimento e de apresentação dos casos foram sendo construídas por Freud à medida e em consonância com o que lhe diziam seus pacientes. Frente à pergunta sobre o que eram os sintomas histéricos, o pai da psicanálise foi construindo e desconstruindo – ao longo da empreitada e não antes dela – um método de investigação, de tratamento e uma metapsicologia.

Portanto, não se trata de um método escolhido de antemão, mas de uma forma que, em uma dupla-via, vai sendo constituída pelo analista e constituindo o analista, ao longo do escrito e não previamente. Tampouco poderíamos dizer que é o objeto quem define antecipadamente o estilo resultante, pois, nesse caso pensaríamos o objeto como definido *a priori* e, além disso, a pena do autor estaria excluída. Talvez a forma que interesse à psicanálise por carregar uma possibilidade de transmissão seja resultante de uma combinação na qual há lugar para todos: desejo do sujeito e objeto em questão. Assim seria como se o objeto de estudo e o pesquisador emprestassem efeitos de estilo um ao outro, de maneira que estilo de escrever a clínica estaria sempre impregnado pela mesma clínica que carrega.

Lamento, não há nada que eu possa fazer – meu estilo é o que é. [...] sejam quais forem as deficiências de minha lavra que possam aí intervir, há também, nas dificuldades desse estilo [...] algo que corresponde ao próprio objeto que está em questão. Uma vez que se trata, com efeito [...] não simplesmente de falar da fala, mas de falar no fio da fala [...] talvez haja necessidades internas de estilo que se impõe – a concisão, por exemplo, a alusão, ou até a ironia [pointe], que são elementos decisivos para entrar no campo em que as funções da fala dominam não somente as avenidas, mas toda a textura (LACAN [1957-58]1999, p.33).

A necessidade de falar no fio da fala impunha à Lacan um estilo enigmático. Nesse sentido, a decantação de um estilo não se faz por uma escolha do sujeito. Na abertura dos Escritos, Lacan ([1966] 1998) retoma a frase de Buffon “O estilo é o

homem” e propõe que acrescentemos a ela o seguinte: “a quem nos endereçamos”. Nessa abertura o autor não só relacionava a questão do estilo a um endereçamento, mas também à questão do objeto. “A carta roubada”, texto com o qual inicia a coletânea, coloca em evidência a divisão na qual é possível encontrar o sujeito “pelo fato de um objeto o atravessar sem que eles em nada se penetrem” (LACAN [1966] 1998, p.10). O objeto ao qual ele faz referência é aquele que será destacado no final da coletânea sob o nome de pequeno a. Dizer que o sujeito é atravessado pelo objeto a, sem que, no entanto, ambos se penetrem, o coloca em uma condição de exclusão interna ao objeto que lhe diz respeito. Lacan nos dirá ainda que é esse objeto a, atravessando o sujeito sem penetrá-lo, que responderá à proposta: “o estilo é o homem... a quem nos endereçamos”.

A esse lugar que para Buffon, era marcado pelo homem, chamamos de queda desse objeto, reveladora por isolá-lo, ao mesmo tempo, como causa do desejo em que o sujeito se eclipsa e como suporte do sujeito entre saber e verdade. Queremos, com o percurso de que esses textos são os marcos e com o estilo que seu endereçamento impõe, levar o leitor a uma consequência em que ele precise colocar algo de si (LACAN ([1966]1998, p.11).

A proposta de situá-lo em relação à queda do objeto coloca em destaque o que decanta da precipitação de um estilo: de um lado, a causa do desejo, de outro, o suporte entre saber e verdade. Essa divisão na qual é possível situar o sujeito deixa transparecer o estilo enquanto uma externação da dobra do sujeito. Assim, a escrita, enquanto forma de externar uma questão, estará sempre marcada pelo objeto ao qual se endereça. Acrescentaríamos ainda a leitura de Porge (2009), para o qual o estilo seria essa dimensão suplementar ao sentido que, em Lacan, constitui-se em um operador situado entre a verdade da cura e o saber que se pode transmitir dessa verdade.

A questão do estilo nos leva a retomar a passagem do romance ao conto, enquanto efeito da experiência de análise. Kehl a define como uma operação estética, que se torna possível quando o sujeito abandona a pretensão neurótica de tudo saber e tudo dizer sobre si. A operação estética do romance ao conto resulta em uma modificação do estilo narrativo: a dilatação do tempo, a busca de explicações causais para os incidentes da vida e a insistência exaustiva na recuperação da memória dão lugar à contração temporal e à sustentação de elipses e enigmas. “A operação de simbolização da castração [...] libera o sujeito da

compulsão de tentar deter no tempo o movimento errático da vida podendo criar, a partir de sua falta-a-ser, uma ficção mais imprecisa, cheia de elipses, que suporte os enigmas em vez de tentar esclarecê-los todos” (KEHL)¹⁵.

Dissemos, inicialmente, que a narração implica a produção da própria experiência e que, nesse sentido, construímos uma clínica ao longo do escrever. Lançamos mão de ferramentas como o acaso – importante para o nascimento das vivências clínicas –, a nomeação – operação que através do movimento de presença-ausência dá uma existência compartilhável ao vivido –, e a hospitalidade – enquanto exercício de alteridade que reordena nossa prática. Talvez agora possamos pensar que narrar uma clínica implica, através de diferentes lidas com o tempo, a decantação de um estilo.

Dissemos também que uma experiência narrativa supera uma experiência de comunicação, na medida em que vai além de uma informação sobre fatos. Para que fatos, puramente informativos, tomem a dimensão de acontecimento é preciso que esses fatos carreguem uma verdade sobre o sujeito nele envolvido. Um fato é aquilo sobre o que não há dúvida nem espaço para discussão – “isso é fato”. Enquanto um acontecimento é aquilo que toma uma ou outra forma dependendo de quem conta, de quem está escutando, etc. Diferentemente do fato, o acontecimento pode ser contado de distintas maneiras e cada uma delas cria uma verdade. O acontecimento deixa uma marca e cria um corte que separa o antes e o depois. A seguir colocaremos o acento naquilo que faria o recheio de um acontecimento: sua estrutura de ficção.

2.2.2 Do que é feita a narração: Memórias são inventadas?

Na obra freudiana, o caso clínico teve papel fundador e garantidor do laço que unia as três instâncias que definiam a psicanálise: método de tratamento, de investigação e doutrina. Na construção do caso, ele privilegiou, nessa passagem ao

¹⁵ Consta nas Referências. Artigo disponível em meio eletrônico, sem referência ao ano e à paginação.

domínio público, a verdade em lugar da exatidão. Entendendo a análise como uma experiência de palavras, descontínua, cujos efeitos estavam ligados ao tempo, Freud aportou numerosos argumentos contra as anotações durante a sessão: uma reprodução linear e cronológica não daria conta dos efeitos de verdade que se produzem no sujeito. Não se trata de dizer que o autor rechaçava a exatidão de alguns elementos da história e do desenrolar do tratamento; mas, embora tivesse muitas vezes um conhecimento exato e literal das falas de seus analisandos, não os interpretava em função de uma estrita correspondência aos fatos, pois a verdade produzida em análise tinha outra exatidão, que não a dos fatos (PORGE, 2007).

Assim como o poeta brinca de inventar memórias, o psicanalista trabalha operando a construção de recordações, como parte do processo analítico. No texto *Construções em análise*, Freud (2003[1937]) nos diz que a tarefa do psicanalista não é recordar o que foi reprimido pelo analisante, mas ajudá-lo a completar lacunas; e compara o seu trabalho ao do arqueólogo, na medida em que ambos (re)constróem histórias a partir de fragmentos. A construção feita pelo psicanalista deveria ser transmitida ao paciente e operaria recuperando um fragmento da experiência perdida. O autor pontua que os elementos essenciais da lembrança estão sempre preservados, ainda que inacessíveis ao sujeito, e que é trabalho da análise fazer aparecer o que estava oculto.

É verdade que, assim como pontua Rickes (2006), o texto produz um desconforto no leitor, na medida em que a recuperação de fragmentos perdidos nos inclina a uma idéia de que o inconsciente funcionaria como um “depósito de memórias cujo caminho de retorno o analisante perdeu” (RICKES 2006, p. 227). Porém, se a recuperação de fragmentos e a construção de histórias a partir deles é a finalidade do trabalho do arqueólogo, para o psicanalista o trabalho não se encerra aí. Para o psicanalista, tal construção seria apenas um trabalho preliminar. Freud ainda toma o cuidado de pontuar que o termo preliminar não significaria a necessidade de que o trabalho de construção estivesse completo antes de iniciada a etapa seguinte. Ou seja, que se trataria de trabalhos que ocorrem em tempos superpostos e não em uma seqüência temporal. Mas, nos fica a pergunta: qual seria a etapa seguinte?

Parece que a aposta de Freud é de que o analisante pudesse, nessa etapa seguinte, produzir associações e formações inconscientes a partir da construção feita pelo analista. É a partir desse prisma que Rickes (2006) propõe a construção como o trabalho que se faz necessário sempre que “[...] para o analisante, escape a condição de seguir narrando sua existência” (RICKES 2006, p.229). A construção, por parte do analista, seria uma intervenção possível diante de uma interrupção na cadeia narrativa, ou seja, diante dos efeitos do real na trama discursiva e operaria como uma tentativa de abrir caminho ao inconsciente, restituindo um campo propício à narração; como se, na falta de palavras o analista pudesse, situando a ficção de seu lado, funcionar como um suporte simbólico, emprestando “ao paciente significantes que podem lhe permitir dar seqüência ao trabalho analítico” (RICKES 2006, p.230).

Nesse texto, Freud ([1937] 1996) faz uma relação entre o delírio e as construções erigidas ao longo de uma análise, como tentativas de cura e explicação. Trabalhando com a hipótese de que as alucinações funcionariam como uma espécie de retorno deformado de uma experiência vivida na tenra infância, Freud coloca em primeiro plano que “não há apenas método na loucura como o poeta já percebera, mas também um fragmento de verdade histórica” (FREUD [1937] 1996, p.285). Trabalhamos a idéia de verdade histórica associada aos fenômenos elementares no capítulo anterior. Nesse momento, gostaríamos de ressaltar que as construções estão baseadas em um método – são produzidas em transferência – e carregam um elemento de verdade histórica, o que talvez equivalesse a dizer que elas são legitimadas por seus efeitos, ao mesmo tempo em que legitimam aquilo que as segue como uma produção capaz de ser transmitida.

Retornemos por um momento àquilo que foi trabalhado sobre o caso de Víctor Tausk, da jovem do “entortador de olhos”. A partir dos recentes apontamentos, talvez pudéssemos pensar que a construção simbólica, que permitiria fazer a ligação entre um significante “entortador de olhos” e uma formação delirante daí advinda, permaneceria do lado do analista, sem retornar ao sujeito pela via simbólica; porém, que o analista a suponha talvez seja condição para que, do lado do paciente, alguma narrativa seja construída. Como se, na clínica da neurose, a construção tivesse a função de ler para o paciente aquilo que está cifrado, de ler aquilo que não

está ali, mas em outro lugar; enquanto, na clínica da psicose, o suporte sustentado pelo analista à construção delirante permitirá, do lado do sujeito, a construção de uma verdade.

Assim, nessa clínica em particular, talvez a construção opere mais do lado do paciente que do lado do analista, como se fosse necessário que o analista sustentasse uma suposição de que a partir da queixa “olhos entortados”, algo vai poder se desenrolar. Nessa função de testemunhar aquilo que faz padecer o sujeito, o analista sustentaria uma possibilidade de que o paciente fosse capaz construir alguma ligação a partir desse significante; uma construção que viabilizasse alguma possibilidade de ancorar minimamente esse significante que estava à deriva.

A temática da construção, evidentemente, não se restringe ao texto em questão. A própria clínica freudiana já dera testemunho de que a memória seria fruto de uma construção, muito mais que de um resgate de fragmentos esquecidos. A respeito do caso do Homem dos Lobos, nos diz Freud ([1918] 1996):

Cenas, como as do meu paciente no presente caso, que datam de um período tão prematuro e exibem um conteúdo semelhante, e que apresentam depois um significado tão extraordinário para o histórico do caso, não são, via de regra, reproduzidas como lembranças, mas têm que ser pressentidas — construídas — gradativa e laboriosamente a partir de um conjunto de indicações (FREUD [1918] 1996, p.62).

No primeiro de seus seminários, Lacan ([1951-52]1985) retoma o caso do Homem dos Lobos e nos diz: “A história é uma verdade que tem como propriedade que o sujeito que a assume depende dela em sua constituição mesma de sujeito e esta história depende também do sujeito, pois ele a pensa e repensa à sua maneira” (LACAN [1951-52]1985, p.9)¹⁶. Para Lacan, na análise do Homem dos Lobos, a busca freudiana esteve todo tempo centrada sobre a existência ou não de acontecimentos traumáticos na primeira infância. O curioso é que Freud nunca tenha encontrado a reminiscência propriamente dita de realidade no passado da cena ao redor da qual girou toda análise.

¹⁶ Tradução sob minha responsabilidade da versão em espanhol: “La historia es una verdad que tiene como propiedad que el sujeto que la asume depende de ella en su constitución misma de sujeto, y esta historia depende también del sujeto mismo, pues él la piensa y la repiensa a su manera”.

O que dá relevância à discussão freudiana acerca do acontecimento traumático é não a realidade do acontecimento (se a cena teria acontecido ou não), mas aquilo que Lacan chama “a historicidade do acontecimento”, uma impressão do sujeito que dominou a análise e que se fez necessária para explicar aquilo que se seguiu. Este acontecimento traumático, reconstituído através do sonho, permitiu ao homem dos lobos compreender tudo o que sucedeu e tudo o que foi por ele assumido, a sua história (LACAN [1951-52]1985).

Será então por isso que Freud, em 1937, dá ao fragmento de verdade a qualidade de histórica, uma vez que ela permite ao sujeito narrar a sua história? Por outro lado, salientamos a latente oposição entre a realidade e a historicidade do acontecimento, ou seja, a possibilidade de sustentar a legitimidade do que aconteceu, não a partir de sua relação com a realidade, mas a partir daquilo que o acontecimento, resguardado seu caráter de ficção, é capaz de narrar. Nesse sentido, nossa proposta é de que as cenas que apresentamos ao longo do trabalho sejam relevantes não pelo seu caráter de realidade, mas pela potência de historicizar uma clínica.

Embora possamos situar cada uma das cenas que são relatadas ao longo da dissertação a partir de diferentes enquadres, assim como as construções que faz o analista, propomos que as cenas sejam lidas enquanto ficções, que nos ajudam a dar forma à nossa pergunta. Temporalmente, as cenas talvez funcionem como contrações do conto, que “fixaram-se como ‘imagem do pensamento’ de uma determinada problemática clínica em jogo [...]” (PALOMBINI, 2007, p.16), operando, cada uma delas, como um corte no tecido que a experiência clínica compõe. Corte que vai dando forma a um objeto.

Em “Imagens do pensamento”, Benjamin (1993) nos diz que a memória não é um instrumento de rememoração do passado, mas o “próprio meio onde se deu a vivência” (BENJAMIN 1993, p.239). Esse entendimento da memória realça uma temporalidade que não está fixa em passado e presente, mas que atualiza o acontecimento através da lembrança, como dissemos anteriormente, como se ele se produzisse no momento da escrita. A verdadeira lembrança, para o autor, deve, mais que informar, “indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas” (BENJAMIN 1993, p.239). Propomos que no relato das cenas possamos encontrar

não exatamente o ponto em que nos apoderamos delas, mas o ponto em que fomos tomados pela cena, já que uma “lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra” (BENJAMIN 1993, p.239).

Muitos anos antes de escrever sobre o homem dos lobos, no texto “Lembranças Encobridoras”, Freud ([1899]1996) já nos dizia que nossas lembranças da infância não reproduzem os acontecimentos exatamente como eles foram, senão que são formadas a posteriori, no momento em que são evocadas. A proposta do autor é que as lembranças encobridoras seriam produzidas quase como uma obra de ficção, colocando o acento muito mais na via da construção, do que na idéia de recuperação de um acontecimento. Com relação à idéia de ficção, Lacan ([1953]1998), retornando à técnica inicialmente utilizada por Freud, também salienta o caráter ficcional daquilo que se representa através da fala:

A rememoração hipnótica é, sem dúvida, reprodução do passado, mas é sobretudo uma representação falada e, como tal implica toda sorte de presenças [...] Tampouco se trata de que ela seja mentirosa. É que ela nos apresenta o nascimento da verdade na fala e, através disso, esbarramos na realidade do que não é nem verdadeiro nem falso [...]. Pois a verdade dessa revelação é a fala presente, que a atesta na realidade atual e que funda essa verdade em nome dessa realidade. Ora, nessa realidade, somente a fala testemunha a parcela dos poderes do passado que foi afastada a cada encruzilhada em que o acontecimento fez uma escolha. (LACAN [1953]1998, p.256).

Com o aporte de Lacan podemos entender que não se trata de retirar um véu que recobriria uma verdade já existente, mas da possibilidade de ela ser fundada através da fala. Se seguirmos adiante na obra lacaniana, veremos que Lacan pontua que a verdade não é em si uma ficção, mas que ela só “progride por uma estrutura de ficção” (LACAN [1971]2009, p. 124). Para Lacan, a estrutura de ficção seria a essência da linguagem, através da qual se promove a verdade.

Estendendo à nossa questão metodológica, poderíamos pensar que a escrita, quando resulta em uma experiência narrativa, possibilita, através de um rearranjo das cenas e das falas que constituem nossas memórias da clínica, a criação de uma verdade, ainda que precária e transitória. Mas, a possibilidade de verificar os efeitos de nossa clínica na escrita, e vice-versa, só será feita em um tempo posterior, em um tempo de concluir.

Esse rearranjo é operado através de uma temporalidade particular: memórias do passado quando narradas no presente “são ressignificadas pelo tecido textual no qual emergem, delatando um mecanismo de retroação na produção de sentido que vai do hoje ao ontem” (RICKES e SIMONI, 2008, p.100). Será nesse tempo do só-depois, portanto, que aquilo que foi escutado passará a compor um tecido temporário e precário onde será recortado o objeto de pesquisa (RICKES e SIMONI, 2008).

3 MEMÓRIAS DA CLÍNICA

3.1 O DILÚVIO DE PALAVRAS

Saída de um longo período de internação, Julia começou a participar da oficina de música. Um dilúvio de palavras, um desajuste no tempo. Assim é como podemos descrever a imagem. Dançava e cantava freneticamente em meio à roda, pedia que lhe batessem palmas, falava em um ritmo que sua boca e nossos ouvidos não podiam acompanhar. Os outros pacientes começavam a mostrar-se incomodados com aquela presença tão fora de compasso. E Julia tampouco podia nos escutar, nada que dizíamos parecia ter efeito. Um dos oficineiros, já agastado com a situação, inventou uma música e começou a cantar assim: “A Julia não pára de falar, não pára de falar, não pára de falar. A Julia tem coisas a dizer, o que será que a Julia vai contar?”. E Julia, por alguns instantes, entrou no ritmo, improvisando: “A Julia quer arranjar um namorado que seja legal e bem tarado”.

Julia, até esse momento, falava sem fazer pausas. As palavras nos chegavam emendadas e o silêncio – se o pensarmos como necessário para construir o ritmo da fala e o sentido das palavras – estava impossibilitado de cumprir sua função. As palavras eram significações que não remetiam a nada, se repetiam com uma insistência estereotipada, como aquilo que Lacan (1985[1955-56]) chama de estribilho. Essa foi uma das poucas vezes que Julia participou da oficina. Participação suficiente, no entanto, para nos dar testemunho do aprisionamento à palavra do Outro.

O mito de Eco, uma espécie de representante cultural acerca do aprisionamento à palavra do outro, talvez seja uma bela imagem para acompanhar a cena de Julia. Eco era uma das ninfas amantes de Zeus. Hera, esposa de Zeus, suspeitava das ausências constantes do marido e decidiu flagrá-lo. Eco tentou despistar a esposa ciumenta, falando com ela ininterruptamente, assim as outras ninfas teriam tempo de escapar. Quando percebeu que Eco tentava enganá-la, Hera decidiu puni-la. Desde então Eco ficou condenada a repetir, para sempre, o que os outros diziam.

Embora não se trate exatamente da experiência do vazio da significação, nos pareceu que seria interessante resgatar brevemente o mito de Eco, por algumas razões: o primeiro ponto é que Eco adorava escutar a própria voz. O segundo ponto é que Eco não tenta despistar Hera a partir disso que Lacan ([1955-56]1985) chama de fala enganosa – retomando a história judia destacada por Freud do personagem que diz: “Por que você me diz que vai a Cracóvia? Você me diz isso para me fazer crer que vai alhures” – e que nos faria reconhecer uma relação de sujeito a sujeito, na medida em que aquilo que estivesse sendo dito poderíamos supor que tivesse a função de nos enganar. A estratégia de Eco é fazer Hera escutar infinitamente, sem fazer um corte nessa fala ininterrupta. Hera, no entanto, não se deixa envolver pela voz da ninfa e a interrompe. Então chegamos ao terceiro ponto, a condenação a repetir de forma automática a palavra que escuta do outro.

Jogado na experiência do sem-sentido da língua, o oficinairo improvisou e, curiosamente, foi através da música que uma pausa, um silêncio, se produziu no refrão de palavras repetidas. A música, esse encontro entre o som produzido pelo violão e as palavras cantadas pelo oficinairo, produziu o efeito de liberá-la, ainda que por um instante, do aprisionamento à palavra do Outro, restabelecendo um princípio de ordem temporal. As palavras deixaram de ser inconciliáveis e Julia encontrou na criação de uma música alguma possibilidade de descolamento, produzindo um falar-se, em terceira pessoa. É como se na criação da música Julia pudesse ter encontrado alguma forma de mediação com o Outro. Talvez pudéssemos dizer que antes disso, no refrão, ela estava em conexão direta com o Outro. Portanto, nos perguntamos que efeito é esse que a música é capaz de produzir e que chamamos de “mediação”?

3.2 O RUÍDO SUFOCANTE

Depois de longas caminhadas pela cidade, André me convidava para ir até sua casa. Sentávamos exaustos no sofá e compartilhávamos de uma espécie de sufocante excesso de ruído, vindo de sua mãe. A cena era sempre essa, modificavam-se os detalhes. Dessa vez, um desses detalhes era a música do

vizinho que invadia a janela do barraco. O gesto nasceu de forma espontânea. A música alegre que tocava provocava aquele efeito de balançar-se de acordo com o ritmo. Primeiro o pé, em um movimento ainda comedido, mas prestes a disseminar-se para o resto do corpo. Em seguida, naturalmente, as mãos se ensaiavam para entrar na dança. Enquanto isso, a mãe de André seguia em pé, de frente para nós, falando, falando, falando. Porém, também atenta a essa espécie de praga que se alastrava pelo corpo. Por fim escutávamos outra coisa. E quando se produzia a mínima pausa na falação, aproveitávamos para cantar. O balde que estava ali perto acabou virando pandeiro e a música do vizinho ajudava André no trabalho de cantar seu próprio repertório.

O tratamento, quando estamos situados no campo de uma estruturação psicótica, muitas vezes requer intervenções e dispositivos específicos e inventados, para que o sujeito, sufocado por um Outro absoluto, encontre alguma possibilidade de emergir. A Psicanálise nos ajuda a sustentar um caminho guiado pela ética e menos pela técnica prescrita. Acompanhando André, encontramos na música essa possibilidade de intervalo. Possibilidade de calar o Outro, encarnado na mãe que não pára de falar, para dar lugar a um Outro que fala no sujeito e não do sujeito. A música, então, está situada nessa cena como potência capaz de criar um silêncio, uma pausa, uma escansão, na qual o sujeito, através do objeto pulsional recolocado no circuito, pôde advir. A experiência do que pode dar voz ao sujeito recorta a voz nesse plano em que se pode fazer a articulação do sujeito com o Outro.

Ambos recortes clínicos colocam em destaque a potência da música na criação de um intervalo de silêncio que torna possível a passagem do ser falado para o ato de falar. Quando o bebê ainda não fala e a mãe diz que ele conversa, há aí uma antecipação do sujeito que ali pode advir. O bebê responde aos seus apelos, faz pausas, entonações. Entre a repetição cadenciada de sons e o silêncio da espera pela resposta do outro, produz-se a música, que a mãe nomeia como conversa. Mais que música, cria-se o campo do sujeito, uma e outra vez. Assim como o silêncio entre as notas cria a música, o intervalo entre as falas cria a espera pelo outro.

Também, de outra maneira, poderíamos dizer que as cenas clínicas nos falam da passagem de uma voz à outra. O que nos leva a outra questão: a dimensão de

fronteira na qual a voz pode aparecer: ora ao lado da produção simbólica, no discurso, ora ao lado da produção real, na alucinação.

3.3 A VOZ QUE FAZ PRESENÇA

O celular tocou, o “não identificado” tentava fazer contato outra vez. Era Beatriz. Ela procurou tratamento quando já não conseguia mais dormir. Mesmo trancando os 87 cadeados que a separavam da rua, tinha medo que a “Organização Armada” entrasse na casa para matá-la. O chefe da organização era o ex-marido. Ele comandava todos os espões comunicando-se pelo celular ou pelo acender e apagar de luzes das casas vizinhas. A Organização queria matá-la ou interná-la como louca e tomar posse de todo seu patrimônio. Nesse dia sentia-se sozinha, por isso ligou. Antes de chegar a casa tinha escutado a voz da mãe, já falecida, que sempre lhe dizia a mesma coisa: “Beatriz, tu nasceu sozinha. Tu vai ser para sempre sozinha”. Essas eram as frases que a mãe teria lhe dito antes de falecer e que, por vezes, Beatriz escutava. Beatriz ligava com frequência, sempre de algum telefone “não identificado”. Chorava muito ao falar da solidão que sentia. Dizia que precisava escutar minha voz para acalmar-se. Não queria saber o que eu supostamente teria para dizer sobre o que lhe passava, até porque era provável que não fizesse essa suposição. Beatriz queria livrar-se do sufocamento que a voz da mãe lhe causava. Queria que alguma presença contrariasse as palavras mortíferas da mãe. Para Beatriz não era possível colocar um ponto de interrogação nessas frases, então ela queria escutar a minha voz, só isso.

Aqui o outro entraria como fragmento de um objeto, nesse caso, a voz. O mesmo fragmento que retorna desde o Real na voz da mãe? Qual a diferença entre essas vozes, aquela que acalma e pode ser desligada a qualquer momento e aquela que invade? Por que a voz pode funcionar ora como borda, recolocando em jogo o circuito pulsional, ora como invasão? A pergunta que buscamos está em relação à especificidade do objeto da pulsão invocante, a voz, na psicose; àquilo que pode nos ensinar a psicose acerca de uma possível função da presença que é assegurada pela voz.

4 MÚSICA E UM POUCO DE SILÊNCIO: DA(R) VOZ AO SUJEITO.

*Son mis voces cantando
para que no canten ellos,
Alejandra Pizarnik*

O presente capítulo é composto de associações que decantaram da experiência clínica. Na trilha que íamos abrindo, nos inquietava de forma especial o trabalho nas oficinas de música: espaços que conjugam a questão da psicose e dos laços que podem ser produzidos a partir desse material específico, a música. E por que a música?

Propomos iniciar o capítulo com uma formulação de Rousseau (1997), na qual transparece o que seria uma linhagem única a três questões que nos interessa, ainda que experimentalmente, separar: a voz, o som e a música. O autor propõe uma origem comum para a canção e para a palavra. A partir das primeiras vozes teriam se formado os primeiros sons, de acordo com as paixões que moviam cada um deles. Enquanto a ira produziria gritos, a ternura daria lugar a uma voz mais doce. Para o autor, “os primeiros discursos constituíram as primeiras canções; as repetições periódicas e medidas do ritmo [...] deram nascimento com a língua, à poesia e à música” (ROUSSEAU, 1997, p. 303). Dizer e cantar eram, no princípio, uma única coisa. Assim, uma língua que só possuísse articulações e vozes, ou seja, uma língua desprovida de melodia, somente seria capaz de transmitir idéias, já que para transmitir sentimentos e imagens seriam necessários o ritmo e os sons. (ROUSSEAU, 1997).

A partir de tal proposição, depreendemos que a voz, quando descolada do ritmo da língua – ou seja, de seu sotaque, de sua entonação –, não seria capaz de transmitir mais do que acontecimentos. Por essa razão, quando estamos em um país estrangeiro, ainda que falemos a língua local perfeitamente, muitos podem não nos entender. É preciso, além de aprender a gramática da língua, fisgar o seu ritmo. Por isso também é possível fingir que falamos outra língua, inventando palavras que não significam nada, mas que compõe a melodia dessa língua. A voz sem melodia é

aquela que apenas comunica, como a do programa de voz utilizado por cegos para acessar o computador. Essa voz esvaziada aproxima-se do som e afasta-se do sujeito. Já quando é suporte da fala, a voz, embora possa falhar na transmissão, supõe a busca pelo Outro, colocando em causa o desejo daquele que fala. Por outro lado, o som é aquilo que de início nada transmite. O que vai diferenciá-lo, no entanto, de um barulho é, justamente, a sua entrada em um circuito simbólico, a inferência ou interpretação que fazemos dele. Por exemplo, o som de um sino pode comunicar a morte de alguém da comunidade.

Assim, uma voz pode transmitir, pode apenas comunicar ou pode, ainda, desprover-se a tal ponto de sentido que se transformará em puro som – como as vozes que Schreber escuta e que acabam se tornando um ruído. Por outro lado, o som, por natureza desprovido de sentido, pode também comunicar algo, dependendo do que estiver contratado.

Tanto a voz como o som se projetam em um fundo de silêncio. Retornaremos a essas questões ao longo do trabalho. Nesse momento nos interessa salientar que todos esses elementos – voz, som e silêncio – são variações disso que Lacan intitulou pulsão invocante. A música é o que se forma no encontro entre diferentes sons e o silêncio e, ainda, o desejo de transmitir, por vezes, encarnado na voz.

Para pensar a especificidade da música, buscaremos o auxílio de um autor que estuda a cultura judaica e suas relações com a utopia. Segundo Jacoby (2007) na cultura judaica há uma proibição de imagens que implica um futuro que pode ser ansiado e escutado, mas não imaginado. O som asseguraria o caráter de imprevisibilidade, na medida em que não sabemos o que virá a seguir, é necessário que possamos esperar pela próxima nota.

Portanto, a visão teria um caráter mais imediato, enquanto a audição necessitaria algum tipo de mediação. Ao citar Hans Jonas, o autor nos lembra que a audição exige inferência e interpretação, ao contrário da visão que é um sentido imediato. Quando ouvimos um latido é preciso uma inferência para chegarmos à imagem de um cachorro, ao contrário da visão desse cachorro, que nos seria imediata. Mas, para não nos apressarmos em afirmar que a visão não necessita de mediação, basta lembrarmos uma história de Eduardo Galeano (2005):

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: - Me ajuda a olhar!

O menino que pede a ajuda do pai para ver o mar, nos lembra que a visão também não é totalmente sem mediação. Lacan ([1964-65]1998) nos conta uma história do tempo em que, jovem intelectual, não tinha grandes preocupações senão ir a algum lugar e participar de alguma prática rural ou marinha. Pois bem, durante uma pescaria, o homem que o acompanhava lhe mostrou uma lata de sardinha que boiava na água, refletindo o sol. Esse homem disse: “- Tá vendo aquela lata? Tá vendo? Pois ela não tá te vendo não!” (LACAN [1964-65]1998, p.94). O pescador achava muita graça da própria brincadeira, já Lacan tentava entender por que não se divertia com a constatação do homem. E não é que a graça estava em que, justamente, a lata o via? A lata o olha no sentido de que o concerne. Ou seja, aquilo que olhamos nos diz respeito. Por outro lado, como nos lembra Didier-Weill (1997) o sujeito que está sob o impacto da música não está somente a escutando, mas está também colocado em uma posição de ser escutado. “[...] a música o ouve, ouve nele um apelo do qual ele não sabia nada e do qual podemos dizer que é, para ele, apelo a que se torne o que ele não é ainda” (DIDIER-WEILL 1997, p. 252).

Muito mais que opor visão e audição, nos interessa aqui salientar a idéia de que a escuta introduz uma temporalidade feita de presença e de ausência. A música, então, vai registrando a seqüência e a passagem do tempo. O que nos levaria ao anseio pelo próximo acorde desconhecido: o que vem a seguir?

Em “Ensaio sobre a origem das línguas”, Rousseau (1997) nos diz que os sentidos são os únicos instrumentos através dos quais um homem pode agir sobre o outro. Fazendo um contra-ponto entre a linguagem dos gestos, que necessita da visão, e a linguagem falada, que necessita da audição, nos diz que a primeira parece depender menos de convenções. Valendo-se de exemplos históricos, Rousseau tenta nos convencer do seguinte: a mensagem que nos chega através dos olhos sempre produzirá um efeito mais seguro, menos suscetível à dúvida, se comparada a qualquer mensagem que nos chegue através do discurso.

Dario, com seu exército na Cítia, recebe do rei dos citas uma rã, um pássaro, um rato e cinco flechas. O mensageiro entrega silenciosamente o presente e parte. O terrível discurso foi compreendido, e Dario só se preocupou em alcançar, com a maior rapidez possível, o seu país. Substituí esses sinais por uma carta – quanto mais ameaçadora for, menos intimidará (ROUSSEAU, 1997, p. 261).

Assim, se falaria muito melhor aos olhos e não aos ouvidos. O objeto, oferecido antes da palavra, excitaria a imaginação, manteria o espírito em suspenso e na expectativa do que vai ser dito. Por outro lado, quando se trata de comover o coração e inflamar as paixões, a fala seria mais potente que a imagem. Rousseau (1997) dá-nos o exemplo de uma pessoa que, estando aflita, dificilmente nos comoverá até o choro. No entanto, basta que essa pessoa nos diga tudo que está sentindo, para que nos desmanchemos em lágrimas. Exageros à parte, precisamos concordar com o autor em um ponto: a experiência de comunicar o que sentimos se faz de uma forma diferente através da palavra – talvez porque a fala seja dirigida ao outro e, nesse sentido, tenha um poder de nos convocar a participar daquilo que está se passando com o sujeito falante.

Antes disso ainda, parece que o próprio som é capaz de convocar o Outro a um compartilhamento. Mesmo ali onde não há fala, é possível que o som produza algum encontro. Em uma oficina de música um paciente que não falava, travou uma espécie de diálogo com o oficineiro. Através do som produzido em cada um dos violões, ora o de um ora o de outro, podíamos distinguir o som de uma pergunta, de uma exclamação. Talvez isso seja possível na medida em que “toda nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som” (WISNIK, 1999, p.19). Portanto, mesmo ali onde não há palavra falada ou cantada talvez ainda assim haja algo que pode ser lido nessa relação entre o tempo e o som.

A espera pela próxima nota, pelo que virá a seguir, introduz uma ruptura intrínseca ao tempo musical que é, antes de tudo, um tempo de escansão, um tempo de movimento. A forma de trabalhar o tempo entre as notas de uma música é o que produz o ritmo. E os tempos do ritmo compõe uma melodia. “A música não se desenvolve como uma linguagem que narra, mas descreve um tremor surdo, a oscilação que antecede a catástrofe” (LAMBOTTE, 1996, p.697). Talvez o interessante da música esteja justamente nessa instabilidade criada pelo jogo entre

padrões de recorrência com acidentes que desequilibram. O jogo entre a repetição e o novo, cria o “tremor surdo”, essa espera pelo que virá a seguir. Nesse espaço, portanto, música e clínica se conjugam. Primeiro porque manter os ouvidos abertos ao próximo acorde abre um espaço de espera pelo outro. E depois porque esse espaço de espera é aquilo que, na clínica, resguarda um espaço para o novo. Afinal, o trabalho do analista também é uma lida com as distensões e contrações do tempo, como apontamos no segundo capítulo. A aposta de quem escuta e daquele que padece é de que, aos poucos, vai ser possível ritmar de outra forma o mesmo e o novo, a repetição e a diferença.

O tempo é o campo da música, na medida em que cada som é determinado pelo número de vibrações do corpo sonoro em um determinado intervalo de tempo. E se a música é feita de tempos isso significa que nela os sons são sempre relativos, ou seja, estão sempre em relação um ao outro. Um som isolado não nos diz nada; é sempre grave ou agudo em relação a um outro, “porque todas essas propriedades não passam de relações e, podendo o sistema inteiro variar do grave ao agudo, cada som muda de ordem e de lugar dentro do sistema, na medida em que este muda de grau” (ROUSSEAU, 1997, p.320).

Assim, chegamos à seguinte fórmula: a música é um fazer com o tempo. Um fazer que cria uma relação entre as notas, resguardando a temporalidade e garantido que o pensamento, através das imagens, seja acompanhado de movimento. Um fazer que joga com a presença e a ausência de som.

Para Didier-Weill (1998), os jogos de presença e ausência, nos tempos da constituição do sujeito, poderiam ser expressos de acordo com uma fórmula: “há” e “não há”. Ao infans caberia a tarefa de integrar essas duas mensagens contraditórias, substituindo o “há” ou “não há” por uma “significação terceira propriamente inaudita, que é, quando ela tem êxito, a significação da metáfora paterna” (DIDIER-WEILL 1998, p.19). Essa nova significação representaria a ausência no seio da presença. A forclusão seria resultante de um processo de constituição no qual o “não há” não se fez acompanhar de um “há”, ou seja, é um “não” absoluto, que não pôde ser relativizado pelo simbólico. Passando à música, o autor nos pergunta se a sucessão diacrônica “há” – “não há” seria aquela ouvida no ritmo da música, quando “há” é o som e “não há” é o intervalo entre dois sons. Tal

relação entre a constituição do sujeito e a música parece ser o prefácio de uma pergunta que só no final de outro livro, publicado em 1999, o autor formulará da seguinte maneira: “os psicanalistas não seriam requisitados a compreender em que reside a eficácia do som musical sobre a forclusão psicotizante?” (DIDIER-WEILL, 1999, p.153). Antes de chegar à pergunta, porém, o autor percorre um longo caminho naquilo que diz respeito à transmissão na constituição do sujeito.

Supomos que a música seja potencialmente capaz de, através de um arranjo de tempos, produzir um laço entre aqueles que dela compartilham. Nesse sentido, talvez essa potência dependa da produção de um tempo consoante entre os sujeitos, um tempo de encontro. “Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem; afinar as vozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria [...]” (WISNIK, 1999, p.27). Na clínica com pacientes psicóticos, acordar os tempos, não de forma a anular a singularidade, mas de forma a não perder de vista a busca pelo outro, é um desafio constante. Talvez por isso o violão seja, na oficina de música do Cais, tão requisitado pelos pacientes. Quando cada um tem seu tempo, o violão funciona diminuindo o “grau de incerteza no universo, porque insemina nele um princípio de ordem temporal” (WISNIK, 1999, p. 27).

4.1 DA VOZ AO SUJEITO

Um artigo publicado na revista *Silicet*, sob o título de “Introdução crítica ao estudo da alucinação”, sustenta que a alucinação inscreve-se, por sua natureza, em um campo distinto de outros sintomas, como, por exemplo, o automatismo mental ou a fuga de idéias. A primeira proposição é de que a alucinação seria o sintoma necessário e suficiente do estado psicótico, quando essa se apresenta “sob a forma do desconhecimento: eles me dizem que” (INTRODUÇÃO CRÍTICA AO ESTUDO DA ALUCINAÇÃO, p. 44). Ou seja, quando em relação à alucinação o paciente não se encontra em posição de sujeito do conhecimento. A segunda nos interessa de forma especial nesse momento, pois resguarda o caráter sempre verbal e não necessariamente auditivo da alucinação, na medida em que o sujeito pode escutar as vozes sem que, no entanto, um som se produza. Para sustentar essa proposição, o artigo lança mão de um texto lacaniano, no qual o autor nos diz que:

[...] o ato de ouvir não é o mesmo, conforme vise à coerência da cadeia verbal, isto é, a sua sobredeterminação a cada instante pelo a posteriori de sua seqüência, bem como à suspensão de seu valor, a cada instante, no advento de um sentido sempre pronto a uma remissão, ou conforme se acomode na fala à modulação sonora, a uma dada finalidade de análise acústica: tonal ou fonética, ou até mesmo de potência musical (LACAN [1957-58] 1998, p. 538).

Assoun (1999) utiliza-se do mito de Argos, descrito por Ovídio, para nos falar de uma dupla condição da voz, enquanto falada e enquanto tocada. A cabeça de Argos era rodeada por cem olhos que repousavam por revezamento. A cada turno alguns olhos descansavam, enquanto outros se mantinham abertos. Argos, portanto, era aquele que não cessava de olhar, o velador perfeito para servir a Juno na tarefa de vigiar todo o tempo a ninfa rival. A pobre ninfa, vigiada sem cessar em todos os lugares, acabou ficando sem voz.

O interessante é que a única maneira de distrair o olhar incorruptível e sempre vigilante de Argos era através de uma palavra, uma voz que fizesse dormir de uma vez por todas esse que dormia sempre com um olho aberto. “O que inicia a perda de Argos é a ‘harmonia’ de uma ária musical, a de ‘syrinx’, da qual ele quer saber a história. Aí começa o extraordinário combate da voz sedutora e do olhar obstinado” (ASSOUN, 1999, p.14). Argos manteve-se sob o encantamento do contador de histórias Hermes, que com sua palavra tentava vencer a vigilância. Por fim pestanejou o monstro escópico e Hermes percebeu que todos os olhos estavam, finalmente, fechados. Para assegurar-se do feito, Hermes, já em silêncio, passou sua varinha mágica pelas cem pálpebras e disse: “Argos, eis-te jacente, a luz que animava todos os teus olhares se extinguiu e teus cem olhos estão todos mergulhados na mesma noite”. Os cem olhos de Argos renasceram na plumagem dos pavões.

O mito coloca em destaque duas dimensões da voz. Uma que está do lado da musicalidade e que suspende o sentido, a “syrinx” que desperta a curiosidade de Argos. É porque ele quer saber a história desse instrumento, a “syrinx”, que começa a escutar a palavra de Hermes: essa outra voz, função de suporte do significante. Duas dimensões que podemos apenas experimentalmente separar, uma vez que são como o direito e o avesso da fita de Moebius.

A suspensão do sentido deixa em relevo a sonoridade da voz, enquanto resto e também enquanto presença. Resto porque se descola do corpo e presença porque chega ao ouvido do outro. Através da clínica com a neurose e de algumas cenas do cotidiano, também temos testemunho de uma função da voz. O paciente pede ao analista que fale qualquer coisa, precisa escutar sua voz, precisa saber que o outro está ali. A voz aplaca a angústia do sujeito que está caído do Outro. Através dela faz-se sentir que o Outro ainda está lá. Se no escuro a criança pede que lhe falem é porque a voz cria bordas e limites, desenha um contorno imaginário entre eu e Outro, interior e exterior.

Por outro lado, a relevância do sentido deixa em suspenso a materialidade sonora. Não é necessário o som para que a paciente escute as vozes que lhe dizem: “tu vai ser pra sempre sozinha”. Voz que chega ao ouvido sem escalas. Não se pode facilmente detê-la porque não há intervalo entre eu e outro, interior e exterior¹⁷. É uma voz que não se reconhece, não se representa como própria e que, ao mesmo tempo, não se confunde com outros ruídos.

A voz alucinatória inscreve-se, para o doente, em um registro particular, identificável imediatamente sem nenhuma mediação, e cujas metáforas, citadas na tentativa de especificá-la, culminam na relação enigmática: é um pensamento que se escuta (INTRODUÇÃO AO ESTUDO CRÍTICO DA ALUCINAÇÃO [1968] 2003, p. 47)

Pensamento que pode exigir do paciente um esforço no sentido de lidar com imperativos. Tal esforço requer, muitas vezes, que o paciente invista todo seu potencial sensorial, de forma que ele pode tornar-se cego ou surdo a qualquer outro estímulo que não seja objeto da alucinação. Assim, a partir da voz, toda a existência pode ser suspensa. Em contrapartida, a possibilidade de que a voz se retire pode representar, como no caso Schreber, “a angústia intolerável de um fim do mundo”

¹⁷ Em relação ao intervalo, gostaríamos de incluir aquilo que foi chamado, no artigo “Introdução crítica ao estudo da alucinação” ([1968]2003), de “natureza do campo espacial induzido pela alucinação” (p.49). Esse seria um traço radicalmente original induzido pela alucinação que exigiria o abandono dos conceitos que costumamos utilizar para caracterizar o campo da alucinação na relação com o paciente, como falta de distância ou íntima proximidade, termos da geometria euclidiana. O artigo sugere, retomando um trabalho de difusão restrita, “Da aventura paranóica: o caso Schreber”, o termo “fenômeno do muro mediano” (p.49), uma vez que “o imaginário aqui representado do arrombamento ou da fragmentação do campo próprio nos parece diferente daqueles que se poderia evocar a partir da constituição eu/não-eu, dentro/fora [...] Retenhamos [...] a facilidade com que esse fenômeno vem se inscrever sob o modelo da fita de Moebius” (p. 50)

(INTRODUÇÃO AO ESTUDO CRÍTICO DA ALUCINAÇÃO [1968] 2003, p.50). Assim, ao mesmo tempo em que as vozes da alucinação ameaçam a existência do sujeito, a sua presença garante que o mundo siga existindo. Que função pode ser essa de garantia?

Antes de dar lugar a essa pergunta, gostaríamos de ressaltar essa característica da voz, de funcionar ao mesmo tempo como o objeto mais repugnante – do qual o sujeito tenta livrar-se de várias formas, colocando um rádio próximo ao ouvido, por exemplo – e o objeto mais prestigioso – que funciona como garantia de alguma coisa. É nesse caminho que o artigo publicado na *Silicet* situa a voz enquanto objeto erotômico que ordena “paixões extremas: êxtase e perseguição” (p. 51), chegando a afirmar que “toda alucinação, qualquer que seja sua localização ou o modo de sua expressão, é de natureza genital” (p.51).

Podemos perceber facilmente a abundância de acusações sexuais e temas obscenos nas alucinações. Eles geralmente são trazidos pelo paciente de forma crua, não a causar um constrangimento perverso, mas a causar um peso pela questão sexual estar desprovida de qualquer recheio simbólico. De acordo com o artigo publicado na *Silicet*, as obscenidades e acusações sexuais não seriam reveladoras de uma homossexualidade ainda não revelada ou de uma culpa masturbatória, mas reveladoras de uma determinada posição ocupada pela voz na estrutura e que levaria o sujeito a estar ele mesmo na condição de puro objeto.

Assoun (1999) nos fala de um excesso de voz a que está sujeito o psicótico. Por outro lado, como um reverso, teríamos a falta de voz no sintoma neurótico da afasia. Mesmo diferenciando as vozes da alucinação e a voz do supereu, em voga na neurose obsessiva, o autor retoma o artigo de Freud “Uma experiência religiosa” para desenvolver o argumento de que as vozes da alucinação funcionariam como uma espécie de reconciliação com o Outro.

Em 1927 Freud é consultado por um médico americano. Na carta, o médico lhe relata uma experiência religiosa que sucedera um período de muitas dúvidas com relação à existência de Deus. A crise de dúvidas começara em uma tarde quando, ao passar pela sala de dissecação, avistara o corpo de uma “velhinha de rosto suave”. Nesse momento, o seguinte pensamento atravessou a mente do médico: “Não existe Deus; se existisse, não permitiria que essa pobre velhinha fosse

levada à sala de dissecação” (FREUD [1927] 2003, p.175). Naquela tarde, voltando para a casa, o médico decidiu abandonar o cristianismo, ao que uma outra voz interior lhe disse que deveria “considerar o passo que estava a ponto de dar” (FREUD [1927] 2003, p.175). A essa voz seu pensamento respondeu que “se tivesse certeza de que o cristianismo é verdade e que a Bíblia é a palavra de Deus, então os aceitaria” (FREUD [1927] 2003, p.175). Durante o decorrer da semana, Deus então se revelou ao médico de maneira infalível, deixando sinais que não poderiam ser contestados.

Retomando o caso analisado por Freud, Assoun (1999) sustenta a hipótese de que embora se trate de uma voz interior ela é vetor de uma reconciliação com o pai, haja vista que o médico tornou-se crente em Deus. Freud havia assinalado que as idéias de Deus e pai ainda não tinham sido separadas suficientemente. A voz, então, apareceria em sua dimensão delirante como resposta do Outro, frente à ameaça de fazer desabar a crença no Outro. Nesse sentido, a voz seria uma “via de reparação do Outro” (ASSOUN, 1999, p.138). Quando o Outro se encontra ameaçado, portanto, a voz surge para assegurar a sua presença.

Parece-nos clara a função de reparação do Outro, quando o sujeito neurótico está confrontado pela castração, quando a suposição de “há ao menos um” ameaça cair. Mas, como pensar a reparação do Outro na clínica com a psicose? Na psicose, trata-se da necessidade de produzir uma falta ou uma reparação?

Analisando o caso de Schreber, Assoun (1999) aponta que ali as vozes que intervêm ordenando a transformação em mulher tiveram um papel fundamental nessa passagem entre um delírio de caráter mais blasfematório para uma espécie de reconciliação. A ordem de transformar-se em mulher seria uma resposta a uma questão colocada pelo próprio sujeito em nome do Outro. A voz funcionaria como uma espécie de re-endereçamento da questão do sujeito. Assim como no caso do médico, a voz teria em Schreber essa função de reconciliação com o pai, mas a preço do delírio.

Essa voz parasita do próprio corpo é a voz na condição de objeto a. Lacan já havia dado a indicação de que “a voz do Outro deve ser considerada um objeto essencial. Todo analista será incitado a dar-lhe seu lugar e a seguir suas distintas encarnações, seja no campo das psicoses como, no mais extremo normal, na

formação do supereu” (LACAN, [1963] 2007, p.83)¹⁸. Diferentemente do campo da neurose, no qual a função da voz operaria mais pela via da montagem do supereu, na psicose, embora o sujeito esteja aprisionado no Outro, ele tem o objeto a à sua disposição. Na primeira e última aula do seminário sobre os Nomes-do-Pai, Lacan situa a voz como o objeto caído do Outro, lugar onde o sujeito fala, e nos deixa a seguinte pergunta: “[...] para além desse que fala no lugar do Outro e que é o sujeito, o que há desse cuja voz toma o sujeito cada vez que ele fala?” (LACAN, [1993] 2007, p. 84)¹⁹. Embora o seminário não tenha continuidade, Lacan deixa a indicação de irmos além da questão da voz e que nos guiemos a partir dos três termos: gozo, desejo e objeto.

Buscando seu seminário anterior veremos que Lacan (2005[1962-63]), por situar a angústia enquanto presença do objeto, dedica algumas lições para essa questão. A partir do exemplo do Chofar, esse instrumento da tradição judaica que representa a voz de Deus, o autor introduz a idéia de que aquilo que sustenta o objeto a deve ser desvinculado da fonetização. Ou seja, que a voz pode dispensar a linguagem e aparecer no sopro do Chofar.

O interesse pelo objeto, nos diz o autor, deve-se ao fato de ele apresentar a voz de uma forma exemplar e demonstrar como ela é potencialmente separável. A pergunta que nos fica é se a separação diz respeito à significação ou se é possível que ela diga respeito ao Outro, enquanto lugar do significante? E por que seria importante essa experimentação da voz sob sua forma separável? Lacan (2005[1962-63]) segue pelo caminho da constituição do sujeito. A questão seria pensar como esse objeto poderia inserir-se nas etapas de emergência e instauração do campo do Outro para o sujeito.

No escrito “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose” (1998[1957-58]), bem como no seminário “As Psicoses” (1985[1955-56]), Lacan nos

¹⁸ Tradução sob minha responsabilidade da versão em espanhol: “La voz del Otro debe considerarse un objeto esencial. Todo analista será incitado a darle su lugar, y a seguir sus distintas encarnaciones, tanto em el campo de las psicosis como, en lo más extremo del normal, en la formación del superyó”.

¹⁹ Tradução sob minha responsabilidade da versão em espanhol: “[...] más allá de esse que habla en el lugar del Otro y que es el sujeto, qué hay de esse cuya voz toma el sujeto cada vez que habla?”.

traz o exemplo de uma paciente que escuta a seguinte injúria de seu vizinho: “porca”. A jovem paciente, no entanto, lhe diz que pouco antes de ouvir a injúria havia pensado: “venho do salsicheiro”. Para Lacan (1998[1957-58]) o ponto crucial é que o sensório, o som, é indiferente na produção de uma cadeia significativa. Ou seja, que não é a materialidade sonora que está em jogo ou em primeiro plano. Por isso a psicose nos coloca diante da experiência enigmática da voz em seu estado puro. O substrato orgânico da voz estaria aqui dispensado e isso não diminuiria a certeza de que essa voz lhe falou. Portanto, independente de seu caráter sensório, o importante é que a cadeia significativa impõe-se ao sujeito “em sua dimensão de voz”. Essa dimensão de voz não se confunde com o ruído, embora o “menor ruído, se ele é ritmado, seja suscetível de colocar em marcha a atividade alucinatória” (INTRODUÇÃO AO ESTUDO CRÍTICO DA ALUCINAÇÃO [1968] 2003, p.47). Disso nos deu testemunho Schreber que, após ouvir ruídos ritmados reconheceu neles a presença de milagres divinos, cuja intenção era impedir-lhe o sono.

Na tentativa de desdobrar a questão do objeto pulsional, resgataremos uma cena que nos foi trazida pelo psicanalista argentino José Zuberan, em um momento no qual supervisionávamos um caso. O paciente falava de seu sofrimento por nunca ter conseguido tantas coisas que queria. Ele achava que isso tinha relação com o fato de ter tido um pai “muito castrador”. O paciente, então, lembra de uma cena na qual seu pai batia na mesa e gritava: “quem manda nessa casa caralho?”. O analista, nesse momento, pontuou: “se ele soubesse não estaria perguntando para ti”.

Cena da clínica que nos revela a diferença entre a palavra e o objeto voz que, às vezes, não se confundem no ouvido do analista. Voz do pai terrorífico que é imperativa de gozo e que pode, em um segundo momento, vir a ser suporte da função significativa. A possibilidade de diferença, de intervalo, entre aquilo que se diz e como se diz, abre espaço para a pergunta. Havia um ponto de interrogação que antes não podia ser escutado.

De acordo com Caldas (2007), esses cortes entre uma fala e outra fazem uma convocação à interpretação e deixam entrever a marca de uma presença que está para além do substrato material do som. Uma presença cuja marca se faz através do corte. Retomando o que sublinha Lacan, que o orifício auditivo é o único que não se

fecha, a autora nos lembra que é através da batida de um ritmo não previsível, a que o sujeito está sujeito, que o Outro deixa o sinal de sua presença e frente a qual irão existir diferentes modos de responder.

É através desse refrão que o sujeito encontra as possibilidades de criação do Outro. Esse refrão é constituído de som e silêncio, mas também de palavras. São elas que podem transformar a voz em letra escrita no corpo. E são elas que resguardam a possibilidade de algum traço de sentido a ser compartilhado, a possibilidade de que o som busque pelo outro e se transforme, um dia, em produção simbólica. A voz, enquanto suporte da articulação significativa, supõe a busca pelo ouvido do Outro.

Partindo da análise de vídeos caseiros dos primeiros meses de vida de bebês que, mais tarde, receberam diagnóstico de autismo, Lasnik, Maestro, Muratori e Parlato (2005) desenvolveram uma pesquisa a respeito da fala materna dirigida ao bebê. Eram bebês que nas atividades cotidianas, como regra, não olhavam para a pessoa que se ocupava deles e que, de repente, podiam não só olhar, mas entrar naquilo que se chama “protoconversa²⁰”. O primeiro caso de que nos falamos os autores é de um menino, o pequeno Marco, que mesmo se mostrando totalmente indiferente ao mundo, com dois meses e meio de vida, responde de maneira entusiasmada quando a mãe lhe canta uma música, interagindo com vocalizações e sustentando o olhar. A partir desse e de outros casos, os autores demonstram como a música da voz, seja da mãe ou de outros adultos, é capaz de convocar o bebê ou, ao contrário, como com as crianças autistas por eles estudadas, a voz da mãe não tinha as características prosódicas do “manhês”²¹.

Já na observação clínica de Campanário e Pinto (2006), quando se trata de crianças cuja estruturação está se dando pela via da psicose, ao contrário do que

²⁰ Protoconversa²⁰ são momentos de interação entre o bebê e os adultos que costumam acontecer por volta dos quatro meses de vida. A protoconversa²⁰ funciona como um antecessor da conversa²⁰, já que o bebê ainda não é capaz de captar o sentido do que é dito, mas já é possível perceber entonações e variações da altura e da intensidade muito semelhantes às de uma conversa.

²¹ O “manhês” é estudado por lingüistas como uma espécie de “dialeto” das mães. É caracterizada por “modificações da voz e da prosódia, por formas melódicas doces, longas, com grandes extensões. O efeito do ritmo da prosódia é amplificado pelas várias repetições” (Lasnik, Maestro, Muratori e Parlato, 2005), aparecendo também cortes entre os fragmentos sonoros.

acontece com as crianças autistas, haveria um excesso de manhês por parte da mãe. Os autores apresentam o caso de um menino de dois anos que não tinha sinais de autismo, mas que não conseguia desgrudar-se da mãe. Até os três meses de vida de Lúcio, sua mãe não conseguia tocar ou falar com seu bebê. Tudo o que ela podia fazer era gritar. Aos 18 meses, Lúcio começou a emitir uma espécie de “uivo desesperado”. A partir da história de Lúcio, os autores perguntam se

“a simples massa sonora inarticulada pode investir libidinalmente a criança? [...] O que pode se inscrever através da modulação da fala, através exatamente dos picos prosódicos, não seria exatamente a falta? O manhês tornaria possível a primeira abertura para a inscrição do nome-do-pai, possibilitando assim a operação da separação? (CAMPANÁRIO e PINTO, 2006, p. 161)

A pergunta em questão nos leva a pensar se a música da voz da mãe, com aquilo que carrega de sem sentido, não é capaz de abrir uma passagem ao simbólico. Nos caminhos da constituição nos diz Lacan ([1962-63]2005) que a linguagem não é a vocalização. Nem tudo que o sujeito recebe do Outro, recebe sob a forma vocal. Mas há, segundo o autor, uma ligação mais que acidental entre a linguagem e a sonoridade. Argumentando que nosso ouvido funciona como uma caixa de ressonância, nos diz que a voz não ressoa em um vazio qualquer, mas ressoa em um vazio que é o vazio do Outro. Poderíamos, a partir do que elaboramos até o momento, equiparar isso que Lacan chama de vazio do Outro com a questão do silêncio? A voz ressoa no silêncio do Outro?

Lacan ([1962-63]2005) segue argumentando que, para que a voz possa responder ao que é dito, é necessário que ela seja incorporada como “a alteridade do que é dito”. É assim que o autor explica a estranheza de que falávamos anteriormente ao escutarmos nossa voz no gravador. Esse vazio em que ressoa a voz seria o vazio de sua falta de garantia. Destoando das sonoridades, a voz em questão tratar-se-ia de um imperativo e estaria situada do lado da fala e não da música. Pensamos que talvez a diferença entre essa voz que Lacan situa como imperativo, ao lado da fala, poderia ser diferenciada da voz que estaria ao lado da música, a partir de seu efeito de convocação do sujeito. A voz enquanto fala convocaria o sujeito a responder. Já a voz do lado da música convocaria ao gozo do puro objeto. O interessante é que aparentemente esse enquadramento da voz cria um tensionamento com tudo o que vínhamos pensando com relação à música. Ela

funciona ora como aquilo que faz calar o Outro, ora como aquilo que captura o sujeito no gozo infinito do puro objeto?

Lacan deixa uma indicação de que pesquisemos a diferença que pode haver entre a experiência do cantor e a do orador. Adiante desenvolveremos essa questão a partir de algumas proposições de Didier-Weill a respeito *do prima la voce* e do *parlar cantando*. Antes disso, porém, será necessário retomar um operador lacaniano fundamental: alíngua.

4.2 OS PRIMÓRDIOS DA MÚSICA: ALÍNGUA

Um operador lacaniano fundamental para trabalhar a questão do que se transmite através da voz materna é alíngua – conceito tecido por Lacan ([1972-73] 2006) no seminário 20. Lacan revisita a concepção do inconsciente estruturado como linguagem. Sua proposição modifica essa fórmula inicial a partir da idéia de que a linguagem, com valor de código compartilhado, não seria dada de origem, sendo aquilo que se procura saber a respeito da função de alíngua . Ou seja, que a estrutura linguageira deriva de, é constituída e sustentada por alíngua. O inconsciente que daí advém é definido por Lacan como um *savoir-faire* com alíngua.

Esse novo operador seria efeito do encontro com a língua materna enquanto objeto, constituindo uma experiência anterior à fala articulada (Caldas, 2007). Os efeitos de alíngua dão testemunho desse saber que escapa ao sujeito e que, assim, tem caráter de enigma. A presença de alíngua tem esse efeito de enigma, na medida em que articula coisas de saber que “vão muito além de tudo o que o ser que fala é capaz de enunciar” (LACAN [1972-73] 2006, p.168)²².

Em termos de constituição do sujeito, alíngua, como traço significante, não deixa de ser aquilo que cai do Outro, mas não de um Outro que existe *a priori* organizado estruturalmente pela linguagem, mas de um Outro caótico, portador de

²² Tradução sob minha responsabilidade da versão em espanhol: “van mucho más allá de todo lo que el ser que habla es capaz de enunciar”.

uma fala que vale pelas ressonâncias que provoca no corpo. O que Lacan chama alíngua são “os aluviões, os depósitos da chuva de significantes que chegam pela língua materna, os objetos de material fônico, plenos de mal-entendidos e criações singulares” (CALDAS, 2007, p.65). Alíngua, portanto, é isso que, vindo da língua materna, vai se depositar nesse corpo que é puro pulsional do infans, inscrevendo-o na cadeia significante.

Quando a criança ainda não aprendeu a falar, mas já percebeu que a linguagem significa, a voz da mãe, com suas melodias e seus toques, é pura música, ou é aquilo que depois continuaremos para sempre a ouvir na música: uma linguagem em que se percebe o horizonte de um sentido que no entanto não se discrimina em signos isolados, mas que só se intui como uma globalidade em perpétuo recuo, não verbal, intraduzível, mas, à sua maneira transparente (WISNIK, 1999, p.30).

A música, enquanto uma linguagem que não narra, mas que ressoa no corpo, nos parece ser um caminho possível para compreender a relação primordial do sujeito com o Outro. Para Didier-Weill (1997,1999) a música aproximaria o sujeito do Outro, situando-o como um “bom ouvinte”. Já através da fala, sujeito e o Outro estariam muito mais próximos do mal-entendido. Nesse sentido, em sua essência a música seria indutora de uma sincronicidade estrutural entre sujeito e Outro, pois assim como não haveria um intervalo entre o instante em que a música toca e o instante em que em que o corpo responde a essa música, tampouco haveria uma latência entre o instante em que o sujeito cantando invoca o Outro e o instante em que ele advém. Assim, a música teria o poder de comemorar um tempo primordial de constituição, no qual, antes de receber a palavra, o sujeito receberia uma base sobre a qual se desenvolverá a palavra.

Isso que o autor nomeia como base em que pode se germinar a palavra seria a inscrição primordial constituída pelo traço unário. Assim como uma nota musical escandida, o infans captaria essa nota na música da voz da mãe, muito antes de poder dar sentido aos fonemas. O fenômeno musical pelo efeito de transcendência que causa no sujeito – isso que sentimos ao sermos tocados, físgados, por uma música sem, no entanto, poder explicar o porquê – estaria em relação com o traço unário e seus tempos de inscrição e apagamento. Essa relação seria, para o autor, um ponto deixado em aberto na psicanálise, tanto por Freud, quanto por Lacan (DIDIER-WEILL, 1997).

De acordo com Rinaldi (2008) o traço unário é uma formulação lacaniana que designa uma primeira marca do surgimento do sujeito. Partindo da elaboração freudiana a respeito da identificação – de que o sujeito, através da introjeção, identificar-se-ia parcialmente a um traço do objeto – Lacan propõe o traço unário, marcando uma diferença entre a identificação simbólica e aquela proposta por Freud, que seguia pela via imaginária. Nesse sentido, o traço unário não acompanha a idéia de identificação imaginária, pela via da unificação, mas acentua a questão da diferença. E tratando-se de uma identificação simbólica, tampouco poderíamos aproximar o traço de atributos ou predicados, pois ele será “tanto mais distintivo, quanto mais está apagado, pois é na medida em que se reduz ao traço sem qualidades, isto é, quanto mais é semelhante, puro bastão, mais ele funcionará como suporte da diferença” (RINALDI, 2008, p.60).

Também poderíamos situar o traço unário enquanto aquilo que se produz no lugar do apagamento do objeto. O apagamento resultante da entrada na linguagem, enquanto inscrição da lei simbólica, faz com que algo desse objeto esteja para sempre perdido. Nesse sentido, por ser o produto de uma operação de apagamento, é que o traço unário faz-se significante de uma ausência e não de uma presença. O traço unário, enquanto um traço distintivo do sujeito, tem essa função de inscrever no sujeito uma marca de pura diferença; assim como um nome próprio, o traço também funciona como marca distintiva. Aproximando a função do traço ao que Freud chamou “narcisismo das pequenas diferenças”²³, Lacan demonstra como essa pequena diferença constitui-se enquanto uma diferença absoluta (RINALDI, 2008).

Poderíamos pensar que a constituição de um traço, enquanto marca que distingue o sujeito, tem como efeito a possibilidade de que o sujeito se faça representar. Nesse sentido, sabemos que a possibilidade de fazer-se representar por um traço, quando se trata de um psicótico, pode ser uma tarefa árdua, senão impossível. Não portar essa marca primitiva de origem, enquanto inscrição do nome próprio, lança o sujeito na tarefa de construí-lo.

²³ O termo é empregado por Freud nos artigos “Mal estar na civilização” e “Psicologia de grupo e análise do ego”, referindo-se ao fenômeno no qual comunidades com territórios adjacentes e relacionadas sob outros aspectos, como os portugueses e os espanhóis, produzem rixas constantes, ridicularizando umas às outras. São pequenas diferenças, mas que, como sabemos, funcionam fazendo uma diferença fundamental: pertencer simbolicamente a uma nacionalidade ou outra.

Dider-Weill (1997) nos apresenta brevemente alguns estudos de antropólogos contemporâneos para demonstrar como as sociedades “primitivas” conheciam a afinidade estrutural entre o traço unário e a música. O argumento do autor baseia-se no fato de que nessas sociedades entendia-se que ouvir determinada música teria o poder de reverter a forclusão do traço unário geradora do delírio.

Em todas essas diferentes sociedades, encontrava-se um ponto comum a respeito da crença de que o delírio era uma punição impingida por um deus em razão de o sujeito ter cometido uma falta simbólica maior. Era por intermédio da música que o xamã podia reconhecer qual dos deuses tinha imposto o castigo e a quem, portanto, deveria ser suplicado um novo pacto simbólico que revertesse a punição. O ritual acontecia da seguinte maneira: tocavam-se distintas músicas, cada uma delas carregando a insígnia de um dos deuses; quando ressoava a música do deus responsável pela punição, o sujeito incorporava esse deus, de forma que era possível reconhecê-lo. Assim, através de uma dança incorporada, o sujeito podia reencontrar com o deus que pela ruptura do pacto fora rejeitado, forcluído. A partir desses elementos, a pergunta que nos faz o autor é a seguinte: “dispõe a música do poder, que a palavra não detém, de criar as condições de um retorno do sujeito ao que tinha sido forcluído?” (DIDIÉR-WEILL, 1997, p.247). Para o autor, “o poder de reversão da forclusão detido pela música [...] parece, em duas palavras, ligado à possibilidade que ela detém de tornar a pôr em jogo o circuito da pulsão invocante” (DIDIÉR-WEILL, 1999, p.153).

De acordo com sua formulação, enquanto com os sintomas neuróticos a interpretação tem o poder de dissolvê-los, com o delírio ela mostra-se ineficaz, em razão de o significante forcluído não ser traduzível por outra palavra, não permitindo equívocos como o chiste. Assim, a palavra do analista, dirigida ao inconsciente, não alcança esse significante que está no real.

[...] a música é, precisamente, este significante zero pelo qual é assumido esse excesso de sentido que, não podendo ser assumido pela palavra, condena-a a não poder senão semi-dizer a verdade. Deve-se dizer que a música diz “a” verdade? Não: ela diz somente o real, pelo fato de que ela o leva à existência e, nisso, seu poder é, ao mesmo tempo, superior ao da palavra e menor que o dela (DIDIÉR-WEILL, 1997, p. 248).

É superior à palavra porque coloca o sujeito em consonância com o Outro, mas inferior no que tange a verdade. Nessa linha, a música nos faz ouvir ao mesmo tempo a melodia que um pianista, por exemplo, toca com as mãos esquerda e direita. Se ele tocar uma nota errada com uma das mãos, vai logo perceber. Diferente disso, na fala, o equívoco pode não ser reconhecido enquanto uma manifestação inconsciente; ou seja, a dissonância, na fala, pode não ser escutada.

A esse respeito, Lacan ([1971] 2009) nos fala dos efeitos do uso de um instrumento: a divisão do corpo que sua utilização requer. É preciso fazer dois tipos de movimento ao mesmo tempo, o que implica uma ruptura de sinergia.

A pessoa que me lembrou esse negócio a propósito da flauta também me fez observar que, com respeito ao canto, no qual aparentemente não existe instrumento – é nisso que o canto é particularmente interessante –, também é preciso vocês dividirem o corpo, separarem duas coisas que são totalmente distintas, mas que, de hábito, são absolutamente sinérgicas, a saber, a impostação da voz e a respiração. (LACAN [1971] 2009, p.65)

A música cria uma tensão justamente por nos permitir ouvir ao mesmo tempo o som da mão esquerda e da mão direita do pianista, como se fossem uma única coisa, como se essa ruptura da sinergia da qual nos fala Lacan não existisse. Que efeitos pode ter, portanto, a conjugação do trabalho com a música na escuta de sujeitos psicóticos, cujo enlace à linguagem se dá de uma maneira tão particular?

4.3 A MÚSICA E O SUJEITO: ENTRE A ANTECIPAÇÃO E A ESPERA

Antes da invenção da escrita, ocorreu isso que diferenciaria o homem do animal: a repetição intencional de um ritmo. Incisões rítmicas registradas em um período pré-histórico coincidiriam com as primeiras habitações humanas. Esse seria um mito de nascimento do ritmo sonoro, através do qual a escuta superaria o nível de alerta para tornar-se criação. Sem ela nenhuma linguagem seria possível (BARTHES, 2004).

A origem mítica conjugaria o nascimento do ritmo e do sujeito, na medida em que a repetição intencional nos permite entrever isso que seria uma condição de

entrada na linguagem: a busca pelo Outro. Em Freud ([1920]1996) encontramos a descrição de uma cena comum àqueles que convivem com bebês, mas que se tornou uma espécie de ficção de origem da entrada na linguagem. Trata-se da observação da brincadeira de um menino de um ano e meio. Segurando o cordão preso a um carretel o menino o arremessava para fora da cama, de maneira que o carretel desaparecia. Nesse momento de desaparecimento do objeto a criança dizia “o-o-ó”, interpretado pelos adultos como “fort”, que na língua alemã significa “aqui”. Depois puxava o carretel de volta, através do cordão, e o saudava prazerosamente com um “da”, que se traduz por “ali”. A brincadeira consistia em fazer o objeto desaparecer e retornar.

Freud ([1920]1996) interpreta a brincadeira como resultante da renúncia à satisfação de estar próximo à mãe, deixando-a ir sem protestar, e transformando a experiência em jogo. A brincadeira permitiria à criança assumir um papel ativo frente àquilo que fora experimentado passivamente ou, ainda, satisfazer um impulso de vingança da mãe que se afastara, jogando para longe o objeto, mandando-o embora.

Lacan ([1964-65]1998) interpreta o jogo do fort-da enquanto uma superação da divisão causada no sujeito pela repetição da saída da mãe. O carretel não seria equivalente à mãe, mas “alguma coisinha do sujeito que se destaca embora ainda sendo bem dele, que ele ainda segura. [...] o carretel, é ali que devemos designar o sujeito” (LACAN [1964-65]1998, p.63). A brincadeira simbolizaria, não a necessidade de que a mãe retornasse, mas a repetição da saída da mãe, enquanto causa de uma divisão no sujeito.

A nomeação da saída e do retorno do objeto é o que vem no lugar disso que se destaca do sujeito. Essa perda do objeto seria causa da entrada na linguagem, causa do nascimento de um sujeito dividido. A brincadeira, no entanto, não é feita apenas de palavras, mas da nomeação de um aparecer-desaparecer que é sustentado também pela imagem, pela visão de um objeto que ora está ausente, ora, presente. Esses movimentos de presença – ausência e de aparecimento - desaparecimento criam intervalos e sua repetição intencional cria um ritmo.

Para Barthes (2004) a criança freudiana, ao criar o primeiro jogo simbólico, cria também um ritmo. Assim é possível que a criança passe de uma primeira escuta

a uma segunda escuta, deixando de preocupar-se com os ruídos que podem sinalizar a volta da mãe para transformar esses ruídos – índices de uma possível presença – em signo da ausência-presença da mãe. “O que é escutado já não é o possível [...] é o mistério: aquilo que [...] só pode vir à consciência humana através de um código, que simultaneamente serve para cifrar esta realidade e para decifrá-la” (BARTHES 2004, p.220). A partir daí a escuta estaria ligada à possibilidade de colocar-se em posição de decodificar o que é obscuro.

A linguagem nasce nesse rítmico fort-da e à custa de uma perda para o sujeito. Mas, algumas vezes, a impossibilidade de perder cria um entrave nesse jogo de cifrar e decifrar a realidade, do qual nos fala Barthes (2004). Mesmo sabendo que na psicose o sujeito não está fora da linguagem, mas fora do discurso, nos perguntamos quais são os impasses em jogo nessa constituição que produzem uma particularidade nessa relação à linguagem?

Gostaríamos de destacar o seguinte trecho do texto de Freud ([1920]1996) acerca do Fort-da:

Enquanto procedia assim, emitia um longo e arrastado ‘o-o-o-ó’, acompanhado por expressão de interesse e satisfação. Sua mãe e o autor do presente relato concordaram em achar que isso não constituía uma simples interjeição, mas representava a palavra alemã ‘fort’ (FREUD [1920] 1996, p.25).

O que é que encontramos nesse trecho senão uma antecipação do sujeito? Ali onde a criança diz “o-o-o-ó”, o Outro encarnado na mãe supõe que há algo além de uma simples interjeição, de um simples som. Ao supor que a criança busca comunicar algo, a mãe antecipa a palavra “fort”, ali onde está o “o-o-o-ó”; e, ao antecipar, a mãe faz uma aposta: no lugar da criança que ainda não tomou a palavra, há de advir um sujeito. Também gostaríamos de salientar que na cena freudiana a antecipação da mãe é autenticada por um terceiro. Não se trata de uma cena dual, mas de uma cena na qual a aposta materna é autenticada por esse Outro que é estrangeiro à relação mãe-bebê, por esse Outro que viria de fora.

Uma das formas na qual Lacan ([1949]1998) trabalha a antecipação do sujeito é a construção do estádio do espelho. Para o autor, ao contrário da maioria dos animais, o homem nasce em uma condição de desamparo. Essa condição está relacionada à certa prematuridade: é impossível que um bebê cuide-se sozinho.

Ainda assim, em uma idade na qual, tratando-se de inteligência, ainda é superado pelo chimpanzé, o bebê, ao contrário do animal, já é capaz de reconhecer-se no espelho. Desde os seis meses de idade, mesmo sem ainda saber caminhar ou manter-se em uma postura ereta, que dizer, mesmo sem ter controle sobre o próprio corpo, o bebê supera essa dificuldade motora e, com alegria, olha-se no espelho, sustentando uma postura que poderá lhe fixar um aspecto da imagem. Lacan vai tirar conseqüências importantes para o entendimento da constituição do sujeito a partir dessas constatações do desenvolvimento infantil, ou seja, a partir da transformação que se constata no sujeito quando ele é capaz de assumir uma imagem. Portanto, não se trata para Lacan de uma fase do desenvolvimento infantil, mas da “[...] constituição de um ordenador – uma instância terceira – que permite ao sujeito diferenciar-se em seus movimentos de circulação social” (COSTA, 2006, p.18).

A alegria que exprime o bebê revela, em uma situação exemplar, uma forma primordial de entrada do eu na matriz simbólica. Essa entrada aconteceria em um momento anterior à possibilidade de objetivar-se na relação de identificação com o outro e antes mesmo que a linguagem pudesse restituir-lhe sua função de sujeito. O ponto que Lacan sublinha é esse no qual o espelho situa a instância do eu em uma linha de ficção, antes mesmo de sua determinação social, pois a imagem do corpo no espelho antecipa para o sujeito uma maturação ainda não existente de fato (LACAN, [1949] 1998).

Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal que projeta decisivamente na história a formação do indivíduo: o estágio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante [...] (LACAN, [1949] 1998, p.100).

O drama situa uma passagem a situações socialmente elaboradas, já que a partir da constituição do espelho toda maturação será mediada pela cultura. Isso significa que o sujeito é jogado na dialética do desejo do Outro através dessa operação que o aliena. Para que essa passagem seja possível, no entanto, é preciso que se criem as condições de uma antecipação. É necessário que no desejo desse outro que funciona como espelho esteja inscrita uma aposta, uma antecipação, uma

espera que daquele corpo ainda despedaçado advenha um sujeito. A transmissão dessa aposta é feita a através dos objetos voz e olhar; são eles que articulados transmitem aquilo que o outro espera.

A aposta feita pelo Outro é condição para que a experiência de unidade constitua-se no a posteriori. Entre a aposta e aquilo que se constituirá depois, temos um intervalo, uma espera. Na aposta

“[...] já está marcada antecipadamente uma experiência que situa um lugar como esperado. É uma espera: não é algo objetivo, não é algo situável, não é um conteúdo nem uma identidade, é simplesmente uma espera. Assim, essa antecipação – como dá pra perceber – é fundamental para constituir um determinado lugar: o lugar da espera” (COSTA, 2006, p.17).

E que lugar de espera é esse? Em que lugar o Outro me espera? A aposta é sempre variável. Isso significa que o Outro pode me antecipar em distintos lugares.

Esse momento mítico do espelho situa de forma particular a relação ao Outro. Assim, o espelho nos situa também no que diz respeito à forma como essa relação criará as condições para que aconteça um recorte dos orifícios pulsionais e para que se crie o próprio suporte corporal no qual estarão sustentados esses orifícios. Se relacionarmos a experiência de antecipação aos objetos olhar e voz, perceberemos que, embora apoiados nos suportes pulsionais, as relações que eles estabelecem entre os sujeitos lançam a experiência de encontro em uma complexidade ainda maior. Por não serem traços reduzidos ao corpo, mas mediados pela relação de espera, o olhar e a voz do Outro podem antecipar tanto um lugar de acolhida quanto de estranhamento. Assim, os traços que orientam a relação com o outro estarão em causa quando o sujeito tomar a palavra e poderão deslocar-se entre o estranho e o familiar (COSTA, 2006).

A voz causa estranhamento quando não está em referência ao canto da língua. Esse canto faz referência ao sítio de circulação de uma possível relação ao outro (COSTA, 2006). Nesse sentido, na tentativa de decifrar os distintos estratos de significação que estão em jogo na voz materna, Didier-Weill (1999) recorre à ópera e diferencia o *parlar cantando* do *prima la voce*. O *parlar cantando* encena uma música que deve estar adaptada às escansões próprias da fala; enquanto o *prima la voce* coloca a ênfase na voz, colocando em segundo plano os tempos da fala e nos

fazendo ouvir quase uma pura continuidade de som musical. No *prima la voce* o que é dito fica em suspenso e o que é transmitido é o gozo dessa voz liberta da estrutura da fala.

A diferenciação entre *prima la voce* e *parlar cantando* nos ajuda a separar experimentalmente essas duas dimensões do que é transmitido pela voz materna. O infans, antes de ouvir o som das palavras separadas, ouviria a dimensão *prima la voce* da voz materna. Assim a linguagem seria transmitida, desde sempre, como habitada por uma contradição interna:

[...] por um lado, é-lhe transmitida uma lei simbólica fundada na integração das escansões languageiras, própria para transmitir o sentido simbólico do código; por outro lado, é-lhe transmitida ao mesmo tempo uma subversão desta lei: a pura continuidade sonora produzida pela voz dessa diva que é a mãe tende, com efeito, a abolir a descontinuidade que transmite a inteligibilidade do sentido (DIDIER-WEILL, 1999, p. 154)

Cantar implica uma relação com o objeto voz distinta da relação que se produz quando o sujeito fala. Falar permitiria ao sujeito colocar no lugar da demanda do Outro, um desejo. O que a fala proclamaria seria a vitória de não estar mais no nível da demanda do Outro, uma vez que a entrada na linguagem simbólica, aquela que simboliza uma falta, seria representativa de um sujeito causado pelo desejo (DIDIER-WEILL, 1999). Como se a entrada no mundo simbólico, representada pela entrada na linguagem, pudesse produzir um intervalo frente a demanda do outro. O que a voz que fala produziria, nesse sentido, seria um “esquecimento do Outro [...] o que não é induzido pela voz que canta e aí está a razão pela qual o homem que canta solitariamente não passará, como aquele que fala sozinho, por um louco” (DIDIER-WEILL 1999, p.66).

O esquecimento de que nos fala o autor parece estar relacionado com a questão da alienação, essa operação fundamental sobre a qual se funda o sujeito. Lacan ([1964-65]1998) a define como um vel que faz com que o sujeito só apareça em uma divisão, ora como sentido, ora como afânise. Esse vel caracteriza-se pelo seguinte: em uma reunião de diferentes elementos, qualquer que seja a escolha há sempre por consequência nem um, nem outro. Lacan busca em Hegel a justificação desse argumento sobre a primeira alienação, através da qual o homem entra na via da escravidão. A ilustração a que Lacan recorre nos ajuda a compreender de que se

trata: se nos pedem para escolher entre a liberdade e a vida haverá, seja qual for a escolha, uma perda; não teremos nem uma, nem outra. Se escolhemos a liberdade, perdemos as duas; se escolhemos a vida, a teremos privada da liberdade. Visualmente a fórmula é representada através de dois círculos que formam uma intersecção. Considerando que de um lado temos o ser (onde Lacan localiza o sujeito), de outro lado o sentido (onde está o Outro) e, na intersecção, o não-senso, da mesma forma, na escolha entre o ser (sujeito) e o sentido (Outro), quando

Escolhemos o ser, o sujeito desaparece, ele nos escapa, cai no não-senso – escolhemos o sentido, e o sentido só subsiste decepado dessa parte de não-senso que é, falando propriamente, o que constitui na realização do sujeito, o inconsciente. Em outros termos, é da natureza desse sentido, tal como ele vem a emergir no campo do Outro, ser, numa grande parte de seu campo, eclipsado pelo desaparecimento do ser induzido pela função mesma do significante (LACAN [1964-65]1998, p.200).

A intersecção – o não-senso que se forma a partir da superposição entre o sujeito e o Outro – se faz a partir de duas faltas. Uma delas diz respeito a isso que surge “nos intervalos do discurso do Outro [...], que é radicalmente destacável: ele me diz isso, mas o que é que ele quer?” (LACAN [1964-65]1998,p.203). A resposta que será formulada pelo sujeito se situa em outra falta, anterior a seu próprio desaparecimento: a falta percebida no Outro. Nos primórdios da constituição a criança ofereceria a própria perda a esse enigmático desejo do Outro. Através da pergunta “Pode ele me perder?” é que a criança pode oferecer-se enquanto um primeiro objeto a ser colocado em jogo nessa dialética do desejo, na qual uma falta recobriria a outra. Oferecer a própria perda seria, paradoxalmente, uma forma de colocar o Outro em falta.

É nessa intersecção que se produzirá a segunda operação, a separação, através da qual “o sujeito encontra a via de retorno do vel da alienação” (LACAN [1964-65]1998, p.207). Se a alienação funciona a partir de uma estrutura de reunião, a separação opera a partir da estrutura da intersecção, do produto.

E se aquele que canta, diferentemente daquele que fala sozinho, não será considerado louco em razão de um esquecimento do Outro ao qual a voz que fala induz, como apontou Didier-Weill (1999), não será justamente porque esse esquecimento se produz na esteira da separação? Ao tomar a palavra, o sujeito se situaria em uma posição desejante graças ao esquecimento de que é sempre falado

pelo Outro? Esse esquecimento do Outro é o que produz uma determinada condição que diferencia o sujeito falante de uma marionete? E quando a resposta para a pergunta “Pode ele me perder?” é não?²⁴

No prólogo de “Una psicosis lacaniana: Presentación de caso”, Palomera cita o que Jacques-Alain Miller teria escrito originalmente na revista *Ornicar?*²⁵:

[...] nada nos autorizava a duvidar da autenticidade de sua experiência: era a sede do que ele mesmo chamava “palavras emergentes”, que faziam intrusão na esfera de seu pensamento privado e das quais não podia reconhecer-se sendo seu enunciador [...] Assistia, de alguma maneira, à aparição do discurso do Outro, mas sob uma forma direta, sem este apaziguador desconhecimento da inversão que nos faz crer que falamos quando somos falados.²⁶

A relação que Jacques-Alain Miller tece entre a loucura e o desconhecimento apaziguador da alienação a qual estamos sujeitos nos permite entrever uma forma muito singular de abordar a loucura. Seria a loucura um excesso de lucidez? Uma impossibilidade de desconhecer a presença do Outro?

No seminário “As Psicoses”, Lacan ([1955-56] 1985) nos diz que a palavra expressa no real é a palavra expressa na marionete. A jovem a que Lacan faz referência e que escuta alucinadamente o vizinho lhe injuriar, recebe desse pequeno outro sua própria mensagem, de forma não invertida. O circuito sujeito - Outro, nesse caso, fecha-se sobre os pequenos outros, marionetes que lhe trazem de forma direta a mensagem do Outro. Essa seria uma das formas de falar, indicando a direção do Outro, indicando sua existência através da alusão. A outra forma seria a de dirigir-se ao Outro e receber dele a mensagem de forma invertida.

²⁴ A esse respeito em “Nota sobre a criança”, Lacan ([1969]2003) nos fala da possibilidade de de a criança, na falta de uma mediação operada pela função paterna, ficar capturada no desejo materno, tendo a única função de revelar a verdade do objeto desse desejo.

²⁵ Miller, J. A. Enseñanzas sobre la presentación de enfermos. *Ornicar?*, v.3, Barcelona: Petrel, 1981.

²⁶ Tradução sob minha responsabilidade da versão em espanhol: “[...] nada autorizaba a tener dudas respecto de la autenticidad de su experiencia: era la sede de lo que él mismo llamaba “palabras emergentes”, que hacían intrusión en la esfera de su cogitación privada y e las cuales no puede reconocer-se siendo su enunciador [...] Asistía, de alguna manera, al surgimiento del discurso del Otro, pero bajo una forma directa, sin este apaciguador desconocimiento de la inversión que nos hace creer que hablamos mientras que somos hablados”. Enseñanzas sobre la presentación de enfermos.

A dualidade em jogo no circuito da alucinação nos faz pensar que a falta de um “lugar vazio no sentido de que ali se situaria um referente como terceiro ausente, como possibilidade mesma de mediação e circulação da palavra” (COSTA, 2006, p.23), nos coloca uma questão sobre a lida na clínica das psicoses, com o lugar da espera. O “homem feito às pressas” de Schreber situa essa impossibilidade de apreender um lugar vazio. A falta da aposta pelo sujeito, operada com o auxílio do olhar e da voz do Outro, resulta nessa impossibilidade de reconhecimento de uma unidade através da qual o sujeito pode situar-se na relação com o Outro (COSTA, 2006).

Sublinhamos que o termo aposta resguarda a possibilidade de que algo aconteça ou não. Apostar é jogar as fichas e torcer para que nosso número seja sorteado. Nesse sentido, a falta de aposta nesse momento mítico da constituição, talvez se configure não como uma falta de antecipação, mas como uma falta da possibilidade do que está ali antecipado confirmar-se ou não; como se fosse uma aposta na qual a única alternativa é ganhar e, nesse sentido, perder o mais essencial. Lacan parece situar a questão da aposta também a partir da hiância.

Com efeito, é pela hiância que essa prematuração abre no imaginário, e onde pululam os efeitos do estádio do espelho, que o animal humano é capaz de se imaginar mortal. [...] sem essa hiância que o aliena em sua própria imagem, não poderia produzir-se essa simbiose com o simbólico onde ele se constitui como sujeito para a morte (LACAN, [1957-58], 1998, p. 558)

Na psicose que tipo de resposta se configura frente à pergunta “o que é que ele quer”? Seria uma resposta imediata e não mediada pela espera? O “homem feito às pressas” de Schreber não seria uma indicação de que entre a pergunta e a resposta não há um tempo de espera possível, um tempo que coloque em jogo a possibilidade de que a aposta se verifique ou não?

Seguindo por esse caminho, seria tarefa do analista secretariar o psicótico na construção de intervalos. E quando isso não fosse possível de ser operado somente através da palavra, talvez se fizesse necessária uma intervenção a partir de materiais concretos. A música, por trabalhar com a repetição de intervalos entre o som e o silêncio, é um material interessante para operar na criação de espaços de espera. Para que as notas produzam um ritmo, para cantar no tempo da música, é preciso poder esperar. Como aponta Costa (2006), o trabalho de uma análise será

constituir um lugar de espera possível, do qual o sujeito se aproprie e onde possa estar representado.

4.4 A FUNÇÃO DO SILÊNCIO

Não há nenhum ritmo, com efeito, se não existe uma nota – esta nota azul – tendo o poder absoluto de abolir o ritmo, para fazer ouvir um silêncio fundamental. Deste silêncio carregado de sentido que a nota azul pode fazer ouvir, um melômano soube falar, elegantemente, ao dizer que, no breve silêncio que sucedia ao término de um concerto de Mozart, era, então, “Mozart” que se ouvia (DIDIER-WEILL, 1999, p. 251).

Jonh Cage, compositor e escritor norte-americano, compôs em 1952 a peça 4'33". São 4 minutos e 33 segundos de música sem uma nota sequer. Talvez a melhor maneira de descrevê-la seja como “um tremor surdo que antecede a catástrofe” (LAMBOTTE 1996, p.697). De acordo com o autor a peça não poderia ser chamada de “silent piece”, como ficou conhecida, pois a música ouvida na hora foi o ruído do teatro. Em 1991, na barulhenta cidade de Nova Iorque, em entrevista concedida a Miroslav Sebestik, Cage nos diz: “A experiência de som que eu mais gosto é a experiência do silêncio”.

Situar o silêncio enquanto uma experiência do som nos lembra que é no silêncio que o som se projeta. Embora a função do silêncio não seja uma novidade para os psicanalistas, pensá-lo como uma obviedade pode obturar nossa capacidade de escuta. Interessa-nos nesse ponto, conjugar a importância de que algum silêncio se produza no Outro, com as possibilidades de isso acontecer através da música. Poli (2008) nos ajuda a pensar a função do silêncio colocando a seguinte questão: Como é possível converter o silêncio a favor da inscrição de uma experiência?

A pergunta é introduzida a partir de um silêncio compartilhado na cultura, o minuto de silêncio: a reverência que se faz aos mortos e que indicaria o compartilhamento de uma perda situada como a ausência de palavras. Foi

justamente através do sintoma da afasia – essa recusa histórica a repetir aquilo que o mestre ordenava – que Freud iniciou o estudo da psicanálise. As histéricas pareciam resistir a isso que, retomando Agamben, a autora coloca como a exclusão do sujeito quando sua fala entra em uma série de comunicações. No nosso entendimento, isso significa que não basta dar voz ao sujeito, é preciso escutá-lo. Esse espaço da escuta, que não se faz sem o silêncio, estaria obturado pelo excesso de falas em série.

A autora retoma o texto lacaniano “Função e Campo da palavra e da linguagem”, no qual Lacan diferenciaria a fala plena e a fala vazia. A fala plena seria aquela na qual o sujeito pode advir. Isso acontece justamente quando ao Outro faltam palavras, quando o discurso mostra-se insuficiente. Para tanto seria necessário o reconhecimento de um intervalo no discurso, que permitiria a inscrição da singularidade de um ato de fala. Portanto, a autora sustenta que é necessário pensarmos hoje como é possível fazer o Outro calar.

O silêncio é necessário para que algo possa ser dito, escutado. Em um fundo de silêncio se projetam notas, ruídos, sons, cujos caminhos vão em direção ao outro para retornar ao sujeito. E justamente porque os ouvidos são “no campo do inconsciente, o único orifício que não se pode fechar” (LACAN, [1964] 1998, p.184) é que é preciso que, em algum momento, o Outro silencie. Como aponta Caldas (2007), a voz parte como um vetor de uma borda do corpo em direção ao outro para depois retornar ao sujeito, circunscrevendo ao longo do caminho o contorno de um espaço vazio onde pode alojar-se o objeto. “Em outras palavras, o objeto voz surge no vazio desenhado pela sonoridade transformada em material significante, entre sua emissão na cavidade bucal e seu retorno ao canal auditivo” (CALDAS 2007, p. 92). É necessário, portanto, alguma distância entre eu e o outro. Esse espaço vazio pode ser representado pelo silêncio interposto entre as falas, que indica a presença do outro enquanto diferença. O silêncio enquanto um intervalo necessário à alteridade.

De acordo com Cavalcante (*apud* CAMPANÁRIO e PINTO, 2006), após a fala atribuída, quando a mãe fala *como se* o bebê estivesse falando, aparecem pausas longas. São essas pausas prolongadas responsáveis por garantir o lugar falante do bebê. Um Outro que não se cala é um Outro a quem não faltam palavras, é um

Outro sem faltas. Para que o sujeito possa tomar a palavra e ouvir a si mesmo é preciso que o Outro se cale. É preciso que, em algum momento, dele não nos cheguem respostas. É nessa medida que “[...] a música pode comparecer dando a ouvir uma resposta possível diante do impossível de se obter uma resposta do Outro, e que ela traz, cifradamente, algo sobre a posição singular de um sujeito para com este objeto” (AZEVEDO, 2008, p.4).

O silêncio decanta como ponto essencial do trabalho de dar voz ao sujeito. Para que ele fale desde esse lugar, de sujeito, é necessário que ele possa esquecer a voz do Outro criando aquilo que Vives (2009) aponta como “ponto surdo”. Só nesse ponto surdo é que o sujeito poderá tornar-se falante, esquecendo-se que é receptor do timbre originário. “Ele deve poder ensurdecer-se para o timbre primordial [...] Para se tornar falante, o sujeito deve adquirir uma surdez específica para com este outro que é o real do som musical da voz” (VIVES,2009, p.336). Para o autor, esse ponto surdo é o que resguarda o sujeito de ser invadido pela voz do Outro. Nossa hipótese é de que, ainda que esse ponto surdo não tenha se constituído, seja possível, através do trabalho com a música, abrir para o sujeito um espaço de esquecimento.

PRELÚDIO

Toda obra escrita pode ser considerada como prólogo (ou melhor, como a cera perdida) de uma obra jamais escrita, que permanece necessariamente como tal, pois, relativamente a ela, as obras sucessivas (por sua vez prelúdios ou decalques de outras obras ausentes) não representam mais do que as estilhas ou máscaras mortuárias.

Giorgio Agamben

Prelúdio é o gênero musical que antecipa os temas de uma obra que está por vir. E porque chegamos ao final da escrita com a sensação de não ter esgotado uma questão é que nomeamos assim o que seria a conclusão da dissertação. Talvez porque a pergunta aqui colocada tenha sua origem em algum significante que nos permitirá escrever sempre a mesma e, a cada vez, outra coisa. A cada escrita damos existência a esse significante, mas também cavamos a sua ausência, contornando o vazio. Se toda a escrita foi um prólogo daquilo que jamais escreveremos é porque dos efeitos do real ninguém está livre.

Esses significantes que nos põem a trabalhar certamente encontram na nossa história pelo menos uma, senão muitas, origens. Origens que podem ser fruto do acaso, mas que conduzem, invariavelmente, a repetições significantes: repetições que permitem a produção de uma novidade. Se por vezes temos na repetição de uma história a possibilidade de contá-la de outra forma, outras vezes trata-se de construir ou resgatar uma história que estava perdida, apartada do sujeito.

No espaço das oficinas aqui tratadas, poderíamos dizer que a música auxiliava na construção ou no resgate de algumas histórias. Esse trabalho era geralmente operado pela letra da música, funcionando como disparadora de “questionages” ou de memórias. Ali elas podiam ser compartilhadas e, então, encontrávamos como seguir adiante. Um dia cantamos uma música da banda Legião Urbana que dizia assim:

Quem me dera / Ao menos uma vez / Explicar o que ninguém consegue entender / Que o que aconteceu / Ainda está por vir / E o futuro não é mais / Como era antigamente [...] Quem me dera / Ao menos uma vez / Como a mais bela tribo / Dos mais belos índios /

Não ser atacado / Por ser inocente [...] E é só você que tem / A cura pro meu vício / De insistir nessa saudade / Que eu sinto / De tudo que eu ainda não vi [...]

Dissemos que o trabalho de uma análise é permitir que o sujeito narre a sua história de diferentes formas e dissemos também que a música é um fazer com o tempo. Aqui se trata de uma música cuja letra nos coloca uma questão. Que o que aconteceu ainda esteja por vir nos fala de um tempo em que o acontecido pode acontecer novamente. Seguiu-se a ela uma rica discussão que começou lá bem no início, com a descoberta do Brasil e os índios que aqui estavam. Para Bia a descoberta era falsa, os índios já moravam aqui e os portugueses chegaram “matando todo mundo”. Mas, afinal, a descoberta é contada desde um ponto de vista: o dos colonizadores. Para eles sim, se tratava de uma descoberta: eles não conheciam o Brasil. Descoberta verdadeira ou falsa? Depende. Uma mesma história pode ser contada de várias formas: para os portugueses a descoberta de um país e de um povo selvagem, para os índios a chegada de um povo estranho que saiu “matando todo mundo”. Até que chegamos à pergunta: e os índios vieram de onde?

Mesmo, e talvez principalmente, as perguntas que não tinham resposta levavam a outras histórias: o filho que acabou vivendo longe e não temos como encontrar, o que vai acontecer quando morreremos... Foi justamente uma morte que precipitou Bia em uma depressão profunda. Assim como ela quando chegou ao CAPS “Cais Mental”, outros tantos pacientes ali aportavam apartados de suas histórias, *como se não tivessem nada a dizer*, como turistas sem bagagem. Efeito da medicação? Também, mas não só isso, pois dependendo do assunto em discussão ou do ritmo que estava tocando algumas fagulhas de sujeito surgiam.

Para alguns a música – às vezes através da letra, outras vezes através de uma lembrança que a melodia evocava – funcionava como disparadora de narrativas, de encontros, de compartilhamentos de histórias. A música operava através da dimensão da palavra. Mas, em outros momentos ou em especial para alguns pacientes, era algo anterior à palavra que a música operava: era a dimensão espaço-temporal do corpo que a música colocava em questão.

Renato era um paciente que participava da oficina de uma forma muito particular. Entrava na sala, fazia perguntas: né que ser bonito é ser inteligente? O que é uma pessoa inteligente? Né que a pessoa tem que ter modos? Se um dia eu morrer, deus vai me ressuscitar, quer ver como o homem é imortal? Em seguida saía

da sala, pois não conseguia permanecer no mesmo lugar muito tempo. Então entrava e saía diversas vezes da oficina. Além disso, a sua necessidade de falar e de ser escutado tinha como efeito não poder esperar que os outros terminassem de falar, o que causava irritação em alguns companheiros de oficina. Quando cantava alguma música, acabava “atropelando” o violão, a não ser que alguém o acompanhasse batendo com as mãos em suas costas no ritmo da música. Era preciso que a marcação do tempo da música fosse feita diretamente no corpo. Poderíamos dizer que, ressalvadas algumas diferenças, para Renato, assim como para Julia, era difícil “entrar no compasso”. Eles habitavam e eram habitados por um outro tempo. Um tempo característico do não fechamento do circuito pulsional? E que a música teria efeito de recompor?

Adela Gueller (2005), psicanalista argentina que vive no Brasil desde 1990, nos relata um breve episódio clínico ocorrido ainda em Buenos Aires. Foi trabalhando como terapeuta em um hospital-dia com crianças autistas, que Adela atendeu M., uma menina de 9 anos. Havia um aparelho de som tocando músicas infantis. M. estava sentada no chão, balançando-se em um movimento ritmado, quando começou a cantarolar algumas partes de uma canção de ninar em português e logo em seguida, de forma angustiada, correndo pela sala, gritava as palavras “la plata, la plata”. A cena destoava muito da repetição ecológica e monótona da menina. Uma entrevista com os avôs revelou que La Plata era a cidade onde a menina tinha nascido e vivido durante seu primeiro ano. Em seguida de La Plata veio a menina morar no Brasil com os pais, fugindo da ditadura militar. Exilados no nordeste brasileiro, M. foi cuidada por uma babá que lhe cantava canções de ninar em português.

Para Gueller (2005), chama atenção o fato de o episódio marcar uma lembrança, sem que a menina enuncie um “eu me lembro”, isso que emoldura a narrativa. Segundo a autora, a memória ali evocada trazia a marca do exílio e do desterro, mas também de uma língua estrangeira que funcionava como uma língua de ligação. Além disso, a semelhança entre a cena narrada pelos avôs e a cena presenciada pela terapeuta apareciam como um excesso de lembrança justamente ali onde era esperado um esquecimento. Essa cena, de um excesso de lembrança é desencadeada pela música que sai de um aparelho de som e

É com ele que parece se estabelecer o 'diálogo', ou até, se formos mais arrojados, a transferência [...]Será que este faz as vezes do faltante, sistema lcs., permitindo um enlace de outro tipo? A música atual chama a cantiga de outrora e, com ela, surge um complexo associativo que reúne algo de uma experiência próxima anterior [...] (Gueller, 2005, p. 65).

Nos vestígios do tempo em que Adela Gueller se aventura, encontramos esse contraponto entre a construção de uma memória e o excesso de lembrança. Encontramos também a música fazendo uma ponte entre os tempos que constituem uma narrativa, tornando possível que o que aconteceu ainda esteja por vir.

Inspirados pela autora, retornemos ao início, àquilo que para nós, no mundo da clínica, fez uma marca sob a forma de enigma. Três memórias que fizeram registro na medida em que fomos chamados a delas testemunhar e que, em contrapartida, nos dão testemunho de um Outro não barrado. A imagem produzida pelo poema de Hilda Hilst traduz melhor a experiência do que muitas palavras:

*Que vertigem , Pai.
Pueril e devasso
No furor da tua víscera
Trituras a cada dia
Meu exíguo espaço.*

No dilúvio de palavras de Julia, a música produziu um silêncio. Não um silêncio que condena a palavra à morte, mas um silêncio necessário para que Julia pudesse falar-se. Ali a música funcionou como *represa*. Também na segunda memória a música produziu um silêncio. Um silêncio que teve a função de auxiliar na (re)construção de um repertório: de falado pela mãe André passou a falar em nome próprio, a nos contar a *sua* história. Inclusive a história de que era conhecido entre os amigos como "vocalista", pois era sempre ele quem cantava nas rodas de pagode. Aqui a música funcionou como uma lâmina precisa, produzindo o corte necessário, resgatando André do mutismo em que havia mergulhado diante do ruído sufocante de sua mãe. E, finalmente, os pedidos de socorro de Beatriz que chegavam pelo telefone, recortando de forma determinada aquilo que naquele momento ela necessitava para esquecer a voz que lhe dizia que seria para sempre sozinha: uma outra voz - que fizesse presença, mas que pudesse ser desligada, calada, silenciada.

Por fim resta outra pergunta, mas que talvez contorne a mesma questão - essa que, como nos lembra Agamben, permanecerá não escrita. E já que a psicose é um efeito de linguagem, vamos nesse prelúdio tentar operar o que restou de nossa questão através de um jogo com as palavras.

Com Julia testemunhamos um Outro que fala **pelo** sujeito. Com André um Outro que fala **do** sujeito. E com Beatriz um Outro que fala **para** o sujeito, Outro que se faz escutar. As três memórias colocam em causa distintas dimensões da relação sujeito-Outro-objeto. Que dimensões podem estar em causa na fala? E que relações essas dimensões da fala mantêm com o esquecimento, já que falamos tanto em memória?

Se dissemos que era preciso calar o Outro – no sentido de que ao Outro é preciso que falte palavra – é porque falávamos de um Outro que fala pelo sujeito, no lugar do sujeito, excluindo-o do lugar da enunciação. Por fim resta também uma aposta. A de que a música pode produzir um silêncio - ou seria mais preciso dizer um esquecimento? – para que o Outro possa falar **nele, no** sujeito.

REFERÊNCIAS

ASSOUN, Paul-Laurent. **O Olhar e a voz: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

AZEVEDO, Renata Mattos de. **A voz como objeto a e a separação do sujeito frente ao Outro**. In: III Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental e IX Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental, 2008, Niterói. Disponível em: <http://www.fundamentalpsychopathology.org/8_cong_anais/MR_342c.pdf> Acesso em: 05 Fev. 2010.

BARTHES, Roland. **O obvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987, 114-118.

BENJAMIN, Walter. Imagens do pensamento. In: _____. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.143-277.

CAGE, Jonh. Jonh Cage Compositeur: Komponist. Nova Iorque, 02 abr. 1991. Entrevista concedida a Miroslav Sebestik, parte integrante do documentário **Écoute**, 1992. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=2aYT1Pwp30M>>. Acesso em: 05 fev. 2010.

CALDAS, Heloisa. **Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.

CAMPANARIO, Isabela Santoro; PINTO, Jeferson Machado. O atendimento psicanalítico do bebê com risco de autismo e de outras graves psicopatologias: uma clínica da antecipação do sujeito. **Estilos da Clínica**, v.XI, n.21, p 150-169, 2006.

COSTA, Ana. Antecipação e Destino – Atualidades do Espelho. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, Porto Alegre, n.30, p. 15-24, jun. 2006.

DIDIER-WEILL, Alain. O artista e o psicanalista questionados um pelo outro. IN: **Nota Azul: Freud, Lacan e a Arte**. Rio de Janeiro: Contracapa, 1997, p. 19-35.

_____. **Lacan e a clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Contracapa, 1998.

_____. **Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

ECO (MITOLOGIA). Disponível em: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Eco_\(mitologia\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Eco_(mitologia))>. Acesso em: 05 de fev. 2010

FOUCAULT, Michael. **A História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FREUD, Sigmund. [1894]. As neuropsicoses de defesa. In: _____. **Obras Completas**, v.III, Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.51-74.

_____ [1985]. Estudos sobre a histeria. In: _____. **Obras Completas**, v.II, Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.183.

_____ [1896]. Observações adicionais sobre as neuropsicoses de defesa. In: _____. **Obras Completas**, v.III, Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.159-186.

_____ [1899]. Lembranças Encobridoras. In: _____. **Obras Completas**, v.III, Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.285-306.

_____ [1911]. Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (dementia paranoides). In: _____. **Obras Completas**, v. XII, Rio de Janeiro : Imago, 1996, p.15-92.

_____ [1915]a. O instinto e suas vicissitudes. In: _____. **Obras Completas**, v. XIV, Rio de Janeiro : Imago, 1996, p.117-162.

_____ [1915]b. O inconsciente. In: _____. **Obras Completas**, v. XIV, Rio de Janeiro : Imago, 1996, p.165-224.

_____ [1918]. História de uma neurose infantil. In: _____. **Obras Completas**, v.XVIII, Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 14-127.

_____ [1920]. Além do Princípio do Prazer. In : _____. **Obras Completas**, v.XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.13-75.

_____ [1927]. Uma experiência religiosa. In: _____. **Obras Completas**, v. XXI, Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 175-180.

_____ [1937]. Construções em análise. In : _____. **Obras Completas**, v. XXIII, Rio de Janeiro : Imago, 1996, p. 275-290.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre : L&PM Pocket, 2005.

GONDAR, Jô. Um tempo para a pulsão. In: _____. **Os tempos de Freud**. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.

GUELLER, Adela Stoppel de. **Vestígios do tempo: paradoxos da atemporalidade no pensamento freudiano**. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

INTRODUÇÃO CRÍTICA AO ESTUDO DA ALUCINAÇÃO [1968]. **Correio da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, Porto Alegre, n. 111, p.38-52, mar., 2003.

JACOBY, Russel. Um anseio que não pode ser pronunciado. In: _____. **Imagem Imperfeita: Pensamento Utópico para uma Época Antiutópica**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2007, p. 175 – 218.

KEHL, Maria Rita. **A constituição literária do sujeito moderno**. Estados Gerais da Psicanálise. Disponível em <<http://www.scribd.com/doc/19133258/Maria-Rita-Kehl-A-constituicao-literaria-do-sujeito-moderno>>. Acesso em: 04 Fev. 2010.

LACAN, Jacques. [1949] O estádio do espelho como formador da função do eu. In : _____. **Escritos**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, p. 96-103,1998.

_____. [1951-52]. **O Seminário: El hombre de los lobos**. Buenos Aires: Série de circulação interna da Escuela Freudiana de Buenos Aires, 1985.

_____. [1955-56]. **O seminário, Livro 3**: as Psicoses. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. [1957-58]. De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. [1957-58]. **O Seminário, Livro 5**: as formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. [1957]. A Psicanálise e seu ensino. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. [1959-60]. **O Seminário, Livro 7**: a Ética da Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. [1962-1963]. **O Seminário, Livro 10**: a angústia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

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

_____. [1964]. **O Seminário, Livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. [1966]. Abertura desta coletânea. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. [1968-69]. **O Seminário, Livro 16**: de um Outro ao outro. Publicação não comercial exclusiva para os membros do Centro de Estudos do Recife.

_____. [1969]. Nota sobre a criança. In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. [1969-1970]. **O Seminário, Livro 17: o Averso da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. [1971]. **O Seminário, Livro 18: de um discurso que não fosse semblante**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. [1972]. O Aturdido. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p.448-497.

_____. [1972-73]. **O Seminário, Livro 20: A ún**. Buenos Aires: Paidós, 2006.

LAMBOTTE, M. C., Psicanálise e Música. In: KAUFMAN, Pierre. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1996, p. 692-701.

LASNIK-PENOT, Marie-Christine. (1994). Por uma teoria lacaniana das pulsões. In: **Dicionário de Psicanálise Freud e Lacan**. N°1. Salvador. Editora Ágalma.

LASNIK, Marie-Christine; MAESTRO, Sandra; MURATORI, Filippo *et. AL*. Interações sonoras entre bebês que se tornaram autistas e seus pais. In: **Proceedings of the Colóquio franco-brasileiro sobre a clínica com bebês**, 2005. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000072005000100004&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 07 Fev. 2010.

LAURENT, Éric. Quatro observações sobre a preocupação científica de Lacan. In: Giroud, Françoise *et. al*. **Lacan, você conhece?** São Paulo: Cultura, 1998.

MOISES, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

PALOMBINI, Analice de Lima. **Vertigens de uma Psicanálise a Céu Aberto: A Cidade. Contribuições do acompanhamento terapêutico à clínica na reforma psiquiátrica**. 2007. 248 f. Tese (Doutorado). Instituto de Medicina Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

PALOMERA, Vicente. Prólogo. In: Una psicosis lacaniana: presentación de caso. **El Analiticon: Correo del Campo Freudiano en España**, n.1. p.16-17.

POLI, Maria Cristina. O psicanalista como crítico cultural: o campo da linguagem e a função do silêncio. **Revista Mal-estar e Subjetividade**. Fortaleza, v.8, n. 2, p. 365-378, Jun. 2008.

PORGE, Erik. **Transmitir a clínica psicanalítica: Freud, Lacan, Hoje**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

QUINET, Antonio. **Psicose e laço social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006a.

_____. **Teoria e clínica da psicose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b.

RICKES, Simoni Moschen. Construções em análise: apenas um trabalho preliminar. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, Porto Alegre, n.30, p. 227-234, jun. 2006.

RICKES, Simone Moschen; SIMONI, Ana Carolina. Do (des)encontro como método. **Currículo sem fronteiras**. v. 8, n. 2, p.97-113, jul/dez. 2008.

RINALDI, Doris. O traço como marca do sujeito. **Estudos de Psicanálise**, Salvador, n.31, p.59-63, out. 2008

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas: no qual se fala da melodia e da imitação musical. In: **Coleção Os Pensadores**, v. 1, p.258-332, São Paulo: Nova Cultural, 1997.

SANTNER, Eric. L. **A Alemanha de Schreber: uma história secreta da modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

SCHREBER, Daniel Paul. **Memórias de um doente dos nervos**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985. (trad. Marilene Carone)

SOLER, Colette. **O inconsciente a céu aberto da psicose**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

VIVES, Jean-Michel. Para introduzir a questão da pulsão invocante. In: **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v.12, n.2, p.329-341, jun.2009.

WISNIK, Jose Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.