

ARTICULAÇÕES ENTRE PSICANÁLISE E MÚSICA: A PRESENÇA DA VOZ NA CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO

*Beatriz Alves Viana*¹

*Luciana de Carvalho Pieri*²

RESUMO

O trabalho articula psicanálise e música, buscando refletir como a dimensão da musicalidade está presente na constituição do sujeito. Considera-se que, primordialmente, a voz materna – através de uma construção sonora por meio de sua fala carregada de jogos fonéticos e ritmos – transmite ao *Infans* o convite para tornar-se sujeito e poder, assim, compor sua própria música singular. Para tanto, utilizaremos algumas contribuições teóricas do campo da música – que concebem esta última enquanto uma linguagem – visando pensar sobre as primeiras experiências sonoras vinculadas à musicalidade que existe desde os primeiros meses de vida. Estas nos servirão de subsídios para pensar como a musicalidade da voz materna transmite a linguagem que inicialmente se inscreve para além da significação, uma vez que o bebê antes de ter acesso à dimensão da significação capta e registra o que há de material na voz.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise; Música; voz; linguagem; musicalidade.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da UFRJ. Especialista em Saúde Mental. Graduada em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: beatrizalvesv@gmail.com Telefone: (85) 98725-6571

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da UFRJ. Graduada em Psicologia pela Universidade do Rio de Janeiro. E-mail: lulu_pieri@hotmail.com / Telefone: (21) 99967-1391

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende refletir acerca dos efeitos deixados pela musicalidade da voz materna, articulando aspectos referentes ao campo da música e da psicanálise. Para tanto, em relação ao campo musical, utilizaremos textos de teóricos que pensaram a música como uma linguagem. No que se refere à teoria psicanalítica, nos apoiaremos nos textos de Freud, de Lacan e de comentadores (DIDIER-WEILL, 1999; VIVÉS, 2009; QUINET, 2012; MALISKA, 2012) que abordam a dimensão da musicalidade como uma das primeiras marcas inscritas no psiquismo, tendo sua origem em uma voz primordial a partir da qual as palavras e a fala irão se vincular e se manifestar por meio de sons. Nesse sentido, é importante destacar, antes de tudo, a distinção entre som e música, tendo em vista que o primeiro é o meio pelo qual a mensagem da música é transmitida.

Primordialmente, a fala e as palavras são captadas não por seu valor semântico, mas pela sonoridade e musicalidade da voz de quem as carrega, aquele que como nos diz Freud “é uma pessoa pré-histórica, inesquecível, que nunca é igualada por nenhuma outra posterior” (FREUD, 1985/2006, p. 239), definido por Lacan (1964/1998) como “Outro”. Sobre essa voz primordial, Jean-Michel Vivès (2009, p. 195) afirma: “Por sua musicalidade, a voz é o meio de transmissão da linguagem e da palavra”. Através da voz do Outro, ouve-se o que há de inapreensível, que escapa ao significado e fica marcado por sua sonoridade e ressonância. Como afirma Didier-Weill (1997, p. 240), “uma nota de música (um lá bemol, por exemplo) é estritamente intraduzível por outra nota. [...] Lá bemol não reenvia a um significado, e sim a um puro real”. Este *Real* exposto por Didier-Weill (*IBID.*) é uma referência ao termo formulado por Lacan para designar o *nonsense* / *não-sentido* que é inscrito psiquicamente e não pode ser representado por nenhuma palavra ou imagem.

Dessa forma, a voz da mãe – ou de quem ocupar esse lugar para a criança – se inscreve no psiquismo com toda sua melodia característica, seus picos prosódicos, seus fonemas e escansões, convidando o *Infans* a habitar em um lugar estranho e desconhecido, justamente porque nesse momento primordial, o que se sobrepõe nessa relação é a falta de sentido. Assim, como aponta Didier-Weill (1997), antes de o *Infans* ter a capacidade de falar e articular um discurso ou cantar sua própria melodia, ele já foi “cantado” anteriormente por um Outro, que o nomeou e o colocou

como objeto de seu desejo. É o Outro que irá transformar as expressões da criança em fala, enxertando a musicalidade de sua voz sobre ela e transformando-a em sujeito.

Logo, através da voz do Outro, é transmitido o desejo à criança, além das primeiras marcas e cicatrizes de um amor primordial. O impacto desta voz promove a inscrição de um vazio que irá permitir que o desejo apareça para o sujeito. Este vazio também será responsável pela produção da dimensão do registro do Real, algo que se revela enquanto inapreensível e incapaz de se ater ao campo simbólico. Restará, portanto, ao sujeito, uma tentativa incessante de simbolizar – por meio de sua própria fala – o afeto deixado por essas marcas e vestígios.

Tais vestígios, uma vez inscritos no corpo do *falasser*, produzirão efeitos que a *posteriori* nortearão, inclusive, a forma com que o sujeito irá relacionar-se com o campo da linguagem e com o campo do Outro. Portanto, a partir do percurso teórico supracitado sobre a musicalidade da voz e seus efeitos, será possível destacar as possíveis articulações entre o campo da música e da psicanálise, buscando refletir como a dimensão essa dimensão musical da voz materna primordial está implicada nas primeiras operações de constituição do sujeito.

DA MUSICALIDADE DA VOZ À CONSTRUÇÃO DA PALAVRA

A voz é ressaltada por Freud em vários textos, trazendo desde os seus primeiros escritos, alguns indícios do que viria a ser chamado de constituição do sujeito. Em “Projeto para uma psicologia científica” (1985/2006) e “Mal estar na civilização” (1929/2006) ele associa a linguagem e os processos psíquicos às primeiras experiências sonoras da mãe (ou *Nebenmensch- Próximo Assegurador*) com o bebê e que terão uma função estruturante em sua vida.

Primeiramente, em relação ao “Projeto para uma Psicologia Científica” (*IBID.*, 1985/2006), é importante nos situarmos em torno de seus fundamentos principais antes de retornarmos a dimensão sonora apresentada por Freud. Nesse texto, apesar de Freud falar de alguns aspectos psicológicos, ele ainda expõe suas articulações teóricas baseadas na biologia e na física ao representar o aparelho psíquico por meio de suas características de transmitir e transformar energia.

É nessa passagem que Freud fala sobre o grito emitido pela criança nas origens da sua existência, chamado por ele, em “Mal estar na civilização” de “gritos de socorro” (FREUD, 1929/2006 p.). Este primeiro grito refere-se a uma reação orgânica na qual o *Infans* reage por meio de uma descarga automática através do seu corpo. A mãe, ou *Próximo Assegurador*, como se referiu Freud (1895), o interpreta como uma demanda e, por meio de uma *ação Específica* (que pode ser a ajuda nos cuidados à criança), responde a esse estado de desprazer (tensão interna) no sentido de aplacá-lo.

Ademais, o som da descarga orgânica da necessidade manifestada por meio do grito representa a passagem da energia somática em energia psíquica, pois a partir do momento que um Outro interpreta esse grito – que era apenas a expressão sonora de um sofrimento – ele se transpõe de grito para um “pedido”/ uma demanda; eleva a categoria de grito para a palavra. E assim, pode passar a representar a instauração de um desejo, uma vez que este Outro interpretou o grito de acordo com as coordenadas do seu próprio desejo, convocando o *Infans* a tornar-se sujeito, emprestando-lhe sua voz. Assim, algo escapa entre a necessidade da criança manifestada por meio do grito e a demanda interpretada pela mãe.

Portanto, é exatamente quando a mãe interpreta o grito de desamparo da criança como sendo a demanda por algo específico que “esse canal de descarga (de tensão, o próprio grito) adquire uma função secundária da maior importância, a de *comunicação*” (IBID., 1895/2006, p.318), e acrescenta Freud: “o desamparo inicial do ser humano é a fonte primária de todos os *motivos morais*” (IBID.) Portanto, é nesse tempo mítico que através da voz se faz um laço com Outro Primordial, que se constituirá como objeto de prazer e desprazer. Segundo Freud (1895/2006, p.421): “Essa via adquire uma função secundária ao atrair a atenção da pessoa que auxilia (geralmente o próprio objeto de desejo) para o estado de anseio e aflição da criança; e, desde então, passa a servir ao propósito da comunicação, ficando assim incluída na *ação específica*”. É justamente o que permite a criança passar de uma sonoridade orgânica a um som verbal primário.

Em seu “Seminário 4: A Relação de Objeto”, Lacan (1956-1957/1995) traz o grito da criança que é interpretado pela mãe, relacionando-o com a dimensão da linguagem. Ele diz que:

Os gritos são, doravante, virtualmente organizados num sistema simbólico. O sujeito humano não é apenas avisado do grito como algo que, a cada vez, assinala um objeto (...) Desde a origem o grito é feito para que se tome conhecimento dele, até mesmo para que, mais-além, se o relate a um outro. Basta ver a necessidade essencial que a criança tem de receber esses gritos modelados e articulados que se chamam palavras, e o interesse que ela tem no sistema de linguagem em si mesma. O dom-tipo é justamente o dom da palavra, porque, com efeito, o dom aqui é se posso dizer, igual em seu princípio. Desde a origem a criança se alimenta tanto com palavras quanto com pão, e perece por palavras. Como diz o Evangelho, o homem não perece apenas pelo que entra na sua boca, mas também pelo que dela sai (LACAN, 1956-1957/1995, p.192).

O que podemos apreender de essencial no comentário feito por Lacan (*IBID.*) é que o bebê, nesse momento primordial, não tem capacidade para formular uma imagem mais elaborada, e, portanto, resta a ele a tentativa de reagir ao estímulo de desprazer através de seu grito. Dessa forma, a presença (e ausência) materna marcará o bebê através dos seus cuidados, transmitindo-lhe uma fala e uma voz com toda a sua melodia e representações sonoras. A criança, ademais, não pode fugir disso, uma vez que “... os ouvidos são, no campo do inconsciente, os únicos *orifícios* que *não se fecham*” (LACAN, 1964/1998, p.184. Grifos nossos). Logo, é no momento que o Outro empresta suas palavras à criança, que “a materialidade do som será, a partir de então, irremediavelmente velada pelo trabalho da significação. A palavra faz calar a voz” (VIVÉS, 2009, p. 196).

O eco da descarga sonora está na origem dos primeiros traços de lembranças e a voz enquanto som puro se transforma em demanda e desejo na presença do Outro primordial. Assim, esse som, ao ser descarregado, irá se vincular a padrões sonoros e musicais que escapam à significação verbal, uma vez que o Outro “provoca no real do corpo um desvio, pois o que é da necessidade e não passa para a demanda, resta como um inassimilável que aparece ‘num rebento’, ‘num broto’ como aquilo que se apresenta no homem como desejo” (MACHADO, 2014, conferência).

No “Seminário 1: Os Escritos Técnicos de Freud” (1953-1954/1986), Lacan, em seu retorno a Freud, discute justamente de como o que escapa à palavra influencia na transmissão do desejo. Além disso, nessa mesma passagem Lacan fala que: “Uma palavra não é palavra a não ser na medida exata em que alguém acredita nela”, acrescentando:

A palavra não tem um único sentido, um único termo, um único emprego, Toda palavra tem sempre um mais-além, sustenta muitas funções, envolve muitos sentidos. Atrás do que diz um discurso, há o que ele quer dizer, e,

atrás do que quer dizer, há ainda um outro querer-dizer, e nada será nunca esgotado - se não e que se chega ao fato de que a palavra tem função criadora e faz surgir a coisa mesma, que não nada senão o conceito (LACAN, 1953-1954 p. 277).

Sabemos desde Freud até Lacan que o poeta precede ao psicanalista, e consegue expor de forma mais clara tudo que venhamos tentar articular. Citemos, portanto, o trecho da música “Uma Palavra” de Chico Buarque de Hollanda que ajudará a compor nossas referências:

Palavra prima. Uma palavra só, a crua palavra.
Que quer dizer Tudo Anterior ao entendimento, palavra.
Palavra viva, palavra com temperatura, palavra.
Que se produz Muda
(...)
Qualquer feição de se manter palavra
Palavra minha Matéria, minha criação, palavra.
Que me conduz Mudo
E que me escreve desatento, palavra.
Talvez à noite
Quase- palavra que um de nós murmura
Que ela mistura as letras que eu invento
Outras pronúncias do prazer, palavra.
Palavra boa Não de fazer literatura, palavra.
Mas de habitar Fundo
O coração do pensamento, palavra.
(Uma palavra, do álbum Chico Buarque, de Chico Buarque, 1989).

Como a letra de Chico Buarque denuncia, a voz se vincula à fala e à palavra, que nos chegam repletas de sonoridades, por meio dos fonemas e escansões que marcam e atravessam o sujeito não pelo seu significado, mas pela “crua palavra que quer dizer tudo anterior ao entendimento da palavra” (BUARQUE, 1989). Percebemos, além disso, que, ao nos determos ao significado das palavras, deixamos de perceber que a musicalidade da palavra transborda a própria palavra³. Assim, o que captamos de forma bastante nítida nos processos de constituição do sujeito é que, antes da criança ter a capacidade de anunciar as palavras em seu significado, o seu corpo é atingido pelo som puro e pela vibração sonora proveniente delas.

A vibração sonora é uma energia pulsional que vem através da voz materna, se propaga no vazio do corpo da criança e a contorna como que num convite a advir

³Aqui é importante destacar que as noções de palavra e de música não podem ser confundidas, embora exista algo de musical nas palavras, pois elas portam uma temporalidade, um ritmo, um tom, um timbre e uma intensidade. A palavra está no campo da fala e a música está no campo do mais-além do sentido.

como sujeito a partir do abandono da posição de objeto do desejo do Outro (mãe). Essa voz soa como música, naquilo que a música, enquanto estrutura e som puro, tem de mais abstrato: o fato de nada significar (DIDIER-WEILL, 1997). Dessa forma, podemos dizer que há uma dimensão inapreensível, musical e vociferante implicada na fala materna. Ou dito de outra forma,

A vocação para tornar-se humano, nos é originalmente transmitida por uma voz que não nos passa a fala sem nos passar, ao mesmo tempo, sua música: a música dessa “sonata materna” é recebida pelo bebê como um canto que, de saída, transmite uma dupla vocação: está ouvindo a continuidade musical de minhas vogais e a descontinuidade significante das minhas consoantes? (DIDIER-WEILL, 1999, p.09).

É justamente a musicalidade latente das palavras que anuncia a dimensão inacessível delas, pois quando tentamos encontrar o sentido de uma frase, deixamos de escutar a dimensão material de seus sons e fonemas. Assim, concluímos que essa musicalidade só nos deixa encontrar vestígios daquilo que está para além da significação e da tradução.

A LINGUAGEM MUSICAL E MÚSICA DA FALA: ELEMENTOS PARA PENSAR A CLÍNICA PSICANALÍTICA

A fala e a música tem uma origem sonora comum, como nos diz David (2007, p.46): “A linguagem verbal e a musical são códigos de comunicação originados da mesma forma da qualificação dos afetos. A música remete ao próprio instante de compreensão e ao prazer da descarga, através das variações entre o grito e a fala”. Assim, por mais que cada uma dessas linguagens, posteriormente tomem caminhos diferentes em relação à comunicação humana, continuam recorrendo uma a outra em muitos momentos como, por exemplo, na poesia. Assim, trataremos a música como uma linguagem, com toda sua dimensão instrumental e vocal.

O aspecto instrumental, como o próprio nome supõe, está ligado ao som de um instrumento, já o aspecto vocal geralmente está ligado às palavras que aparecem em sua musicalidade inerente (AZEVEDO, 2011). Diversos compositores refletiram sobre a articulação entre a técnica musical e os elementos sonoros, incluindo a questão da linguagem. Assim, apesar dos impasses suscitados pela definição de música entre os

teóricos do campo musical, nos deteremos a uma perspectiva que nos ajude a pensar a estrutura do inconsciente manifestado através da fala e os elementos musicais que lhe são próprios. Diante disso, apresentaremos as ideias de alguns teóricos do campo musical que pensaram a música como uma linguagem.

A partir da articulação entre psicanálise e música, será possível pensar como um fazer com a música atravessa um fazer com a fala e com a palavra. O maestro Sergio Magnani (1996), discute em sua obra “Expressão e Comunicação da Linguagem da Música”, sobre uma sintaxe e uma morfologia da música. A morfologia da gramática preocupa-se em entender a formação, a classificação e a estrutura das palavras, já a morfologia musical estuda as características próprias dos sons. Na sintaxe gramatical, há o estudo da disposição das palavras na frase do discurso. A fraseologia musical irá diferenciar a melodia, o contraponto, a harmonia, o ritmo, entre outros, ou seja, a organização e disposição deles.

Margarida Dias Pocinho (2002) fala sobre a semelhança entre a linguagem musical e a linguagem verbal, acrescentando que é através da linguagem musical presente nas manifestações sonoras provenientes da voz da mãe nos períodos iniciais de cuidados à criança que é possível ao bebê entrar na linguagem verbal e ser capaz de construir palavras e falas em um momento posterior. Irá falar, ainda, que nesses períodos iniciais – em que a criança ainda não capta as palavras pelo seu sentido, mas pela vibração sonora que elas portam – a mãe faz jogos de vocalização e audição, escolhendo o som das palavras e o modo de enunciá-las. Acrescenta também que o som é justamente o elemento mais primordial na vida de alguém e que pode ajudar a criança a diferenciar ritmos, palavras e melodias.

É importante ressaltar que não pensamos a música como uma linguagem em seu sentido fechado, preso a um discurso enunciativo, mas como algo que – assim como o inconsciente, que também é estruturado como uma linguagem – se presentifica justamente no que escapa ao enunciado e à significação.

Nessa perspectiva, é importante apontar o que traz o linguista Ernest Schurman, grande estudioso do campo musical, que também defendeu a música como uma linguagem. Para esse autor, a música, assim como a fala, é construída por elementos como altura sonora, duração, timbre e intensidade. Em seu trabalho “A música como linguagem: uma abordagem histórica” (1989), Schurman irá dizer que o timbre e a intensidade, determinam a sonoridade dos fonemas e os picos prosódicos,

respectivamente. Já a altura sonora assim como a duração são elementos acessórios na construção de uma música, embora sejam elementos fundamentais, pois são responsáveis pela organização dos sons e pela melodia.

Esse autor afirma, ainda, que a melodia é a *coordenada da música* e é por onde a voz irá fazer sua trajetória, trazendo junto com ela todos os outros elementos musicais. Este autor nomeou a melodia da música e da fala como *voz em movimento*, a qual ele associa tanto a voz humana quanto a voz dos instrumentos musicais.

Para entendermos melhor acerca da dimensão vocal e instrumental da musicalidade da voz, podemos ilustrar tal discussão com música *The Great Gig in the Sky*, da banda *Pink Floyd*, que nos mostra como essa dimensão instrumental e vocal podem se confundir. Essa música faz parte do álbum *The Dark Side of the Moon*, de 1973, e refere-se a um instrumental vocal sob a voz da cantora Claire Torry, que apesar de não ser muito conhecida, mostrou toda a fantástica potência de sua voz nessa música. A cantora, ao ser convidada a gravar, é informada pelos integrantes da banda: "Não tem letra, é sobre a morte, cante pensando nisso" (Esta música também é chamada de *The Mortality Sequence*—“A Sequência da Mortalidade”). A música se trata de um instrumental em que apenas os gritos da cantora compõem a melodia, como a própria cantora declarou nos ensaios, sinalizando o que tinha pensado: "Talvez eu apenas deva imaginar que sou mais um instrumento"⁴.

Quando escutamos essa música, podemos perceber que a cantora entrega seu corpo como instrumento por onde a sua voz – enquanto puro som – emite um grito que será escutado como melodia durante toda a música. O agudo de sua voz ecoa atravessado pela dimensão da morte, de acordo com o que a cantora imprimiu nessa musicalidade. Isso traz a ideia de grito proposto por Freud que remete a algo inarticulado que não está preso a ordem da significação, que somente terá sentido na voz de alguém que o signifique.

Ademais, os membros da banda também fizeram outro pedido à cantora Clare Torry: “Cante pensando na morte e como se estivesse tendo um orgasmo”⁵, com objetivo de tentar transmitir através da musicalidade de *The Great Gig in the Sky* tais dimensões da sexualidade e mortalidade. Além de a palavra *orgasmo* ser definida

⁴ https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Great_Gig_in_the_Sky

⁵ Ibidem.

pela língua francesa como uma *petite mort*, que remete a estas dimensões buscadas pela cantora. Além dessa articulação entre sexo e morte, se faz necessário que retomemos o que o psicanalista Bentata (2009) diz quando, ao citar o trabalho de Michel Poizat sobre a ópera, ele “mostra bem que o êxtase do espectador está ligado a essa desarticulação da voz. No auge do canto, a voz da cantora se desarticula em um grito; é este grito da diva que provoca a emoção extrema no ouvinte”(BENTATA, 2009, p.15) e acrescenta que esse grito é um “som rouco, sufocado, semelhante ao do orgasmo” (IBID., p.15).

Hervé Bentata (IBID., p.15) fala também acerca da expressão grega *Phthoggos*, que designa o canto enquanto grito e puro som, diz ser este “algo de inarticulado e associado à morte”. Ele descreve esse grito na sua dimensão Real da voz, em que não se tem nenhuma significação, apenas um som que instala um gozo que se mistura entre a vida e a morte e serve de “apelo imperativo que dirige a presença do Outro” (IBID., p.16) e acrescenta que é justamente isso que “se constata, habitualmente, na relação mãe-bebê no que se refere aos efeitos dos gritos dos bebês pessoas à sua volta, especialmente em sua mãe. Os gritos do bebê têm um efeito imperativo sobre sua mãe”(IBID.,p.16). É importante ressaltar que a partir do momento que o grito é tomado em sua dimensão de apelo, ele sai do plano Real para o Simbólico, podendo se transformar em palavras e significação.

Assim, é a própria significação que põe barreira a voz enquanto som puro: “A linguagem verbal se solidifica tardiamente em um jogo de relações sonoras muito limitadas e codificadas. A palavra evolui até alcançar uma maior clareza e riqueza expressiva que a afasta cada vez mais do sentido sonoro puro. ” (DAVID, 2007, p.46) Mas palavra e música continuam recorrendo uma a outra graças a sua semelhança de origem sonora; podemos inclusive perceber isso claramente nas canções e poesias, que são capazes de nos causar os efeitos mais intensos e facilmente nos remetea algo familiar.

Nesse sentido, citemos o que diz Cláudio Munayer David (2006, p.29) em sua pesquisa rigorosa acerca dos momentos em que Freud apresentou a dimensão da sonoridade no decorrer de sua obra:

Ouvir a voz na clínica psicanalítica, mas também fora dela, é ouvir toda gama de variações de timbre, tonalidade, ritmo, intensidade, acentuação, enfim, um universo de padrões acústicos que compõem a fala. Vários desses objetos possuem uma representação gráfica que lhes atribui um valor linguístico

formal, mas nem todos possuem um reflexo visual, o que lhes priva de uma tradução gramatical. Parte do sentido original da comunicação humana se perde a cada processo de tradução, criando uma crescente defasagem entre as representações e sua origem pulsional. Assim, as expressões sonoras podem distorcer, e até mesmo inverter o significado de um discurso sem que haja, para tal, qualquer alteração do conteúdo semântico no mesmo (MUNAYER DAVID, 2006 p. 29)

A clínica psicanalítica se dá através da “radical potência enunciativa do desejo inconsciente” (JORGE & FERREIRA, 2005, p. 67), ou seja, a partir das singularidades da fala trazida pelo sujeito com toda sua dimensão enunciativa. Assim, o analista se desliga do sentido e da significação das palavras trazidas por meio do enunciado do analisante, para captar a enunciação do que é dito, representada por meio dos elementos musicais presentes na sua fala: entonação, ritmo e melodia.

O enunciado, muito frequentemente, vem fechado em sintagmas cristalizados ou como uma fala muito planejada, retilínea, sequencial, lógica que nada mais faz do que trabalhar a favor da resistência. Levar em conta a enunciação e o ato de dizer, a musicalidade da fala, é pegar o sujeito não pelo discurso estruturado, mas pela desestruturação de sua canção, pelo seu balbuciar, pela sua tartamudez, pelos seus murmúrios. (MALISKA, 2012, p.80).

Marco Antônio Coutinho (2005, p.68) ao se debruçar sobre o tema, indica: “O sujeito deve ser tratado pelo analista como autor de um discurso mal pontuado e, justamente por isso, um discurso que requer pontuação a fim de que haja a revelação da enunciação do discurso. Portanto, o que interessa em uma análise é a enunciação e não o enunciado”. Assim, percebemos que o analista opera justamente com o que escapa ao que é dito dentro de um sentido fechado, pois ao propor novas pontuações e escansões sobre o enunciado, há uma quebra no ritmo “mal pontuado” trazido na fala do sujeito, que abre possibilidades para outras significações, através, por exemplo, dos rompimentos com as vírgulas e outros pontos de interrogações que escapam ao sujeito e causam um descompasso sintomático em sua vida. É sob os tropeços da fala e a musicalidade do que está sendo dito que se dá a interpretação em psicanálise e não naquilo que é dito sob a forma estruturada da significação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois da marca primordial deixada pela música da voz do Outro, a melodia desta se faz presente não mais enquanto som puro, mas velada pela significação e

enxertada pelas palavras que foram se estruturando com pontuações diferentes diacronicamente durante a vida. Eis a forma como a voz está implicada na operação de constituição do sujeito.

Aqui não se trata do sentido das palavras, mas do efeito delas, da sua lógica e da voz que a carrega. Tais efeitos são provenientes dos elementos musicais presentes na voz, que muitas vezes, durante a escuta, são apagados atrás da significação.

Se tentarmos captar uma significação, nos fecharemos para o som das palavras e o seu enunciado. É a partir do momento que nos é possível significar as palavras que há ruptura em relação a esse som. Esse momento, como já foi visto, se origina primordialmente na relação com o Outro. A voz, primeiramente emitida enquanto som puro se perde quando entra em jogo a palavra, que só poderemos achar seus vestígios por meio dos seus efeitos manifestados. São os traços dessa voz que se transformam em letras e palavras que se fazem presentes no corpo e que torna possível um sentido posterior para que o sujeito possa criar sua própria música.

REFERÊNCIAS

BENTATA, H. O canto da sereia: Considerações a respeito de uma incorporação frequente da voz materna. *Reverso*. Belo Horizonte. Ano 31. n. 57, p. 13 – 20, Jun. 2009

BUARQUE, C. Uma Palavra. Intérprete: Chico Buarque. *In: Uma Palavra*. [S.l.]: Sony & BMG, 1995. 1 CD (46:32).

JORGE, J; FERREIRA, N. P. *Lacan: o grande freudiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

DAVID, Cláudio Munayer. A musicalidade da fala: o objeto sonoro em Freud. *Reverso*, Belo Horizonte, v. 28, n. 53, p. 107-112, set. 2006. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952006000100016&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 15 jul. 2019.

DIDIER, A. W. *A nota azul: de quatro tempos subjetivantes da música*. Nota azul: Freud, Lacan e a Arte. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1997.

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

LACAN, Jacques. (1953–1954). O seminário - livro 1 - Os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

_____. (1956–1957). O seminário - livro 4 - A relação de objeto. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. (1964). O seminário - livro 11- Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. *O Mal Estar na Civilização (1929)*. v. XXI, p. 57-140.

_____. *Projeto para uma Psicologia Científica [1950 (1895)]*. v. I, p. 323-446.

MACHADO, Z. *Conferência: Psicanálise com crianças: demanda, desejo e gozo*. Jornada de Psicanálise do Campo Lacaniano: Psicanálise com crianças: demanda, desejo e gozo, Rio de Janeiro, 2014.

MAGNANI, S. *Expressão e Comunicação da linguagem da Música*. 2 ed. Revisada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

MALISKA, M. E. Entre corpo e linguagem: A voz na Ópera. *Tempo Psicanalítico*. Rio de Janeiro, v. 44.i, p. 71-82, 2012.

FLOYD, P. The Great Gig in the Sky. Intérprete: Claire Torry. In: *The Dark Side of The Moon*. Harvest(RU) e Capitol(EUA). 1973. (4:36). Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=cVBCE3gaNxc>.

POCINHO, M. *A música na relação mãe- bebê*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

QUINET, A. Psicanálise e Música: Reflexões sobre o Inconsciente Equívoco. *Revista do Curso de Música da Universidade Federal do Espírito Santo*. (Música e Linguagem), 2012.

SCHURMANN, E. F. *A Música como uma linguagem: uma abordagem histórica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

AZEVEDO, R. M. *A voz e a Invocação para musicar a vida: ressonâncias entre a música e a psicanálise*. Rio de Janeiro, 2011.

VIVÉS, J. M. Para introduzir a questão da pulsão invocante. *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 329-341, jun. 2009.

ARTICULATIONS BETWEEN PSYCHOANALYSIS AND MUSIC: THE PRESENCE OF THE VOICE IN THE CONSTITUTION OF THE SUBJECT

ABSTRACT

The present work articulates the psychoanalysis and the music, intending to reflect on how the dimension of the musicality is present in the constitution of the subject. It is considered that, primordially, the voice of the mother – through a sound construction made by her speech, which is charged with phonetic games and rhythms – transmits to the *Infans* an invitation to become a subject and, thus, to be able to compose his/her own unique music. Therefore, we will use some theoretical contributions from the music field – which conceive the music as a language – aiming to think about the first sound experiences linked to the musicality that exist since the first months of the life. These considerations will subsidize us to think about how the musicality of the voice of the mother transmits the language, which is, at first, inscribed beyond meaning, since the baby, before gaining access to the dimension of the meaning, picks up and registers the material aspect of the voice.

KEYWORDS: Psychoanalysis; Music; voice; language; musicality.

ARTICULATIONS ENTRE PSYCHANALYSE ET MUSIQUE: LA PRESENCE DE LA VOIX DANS LA CONSTITUTION DU SUJET

RÉSUMÉ

Le présent article articule la psychanalyse et la musique, cherchant à réfléchir sur la manière dont la dimension de la musicalité est présente dans la constitution du sujet. Nous considérons, principalement, que la voix maternelle – à travers une construction sonore et à travers son discours chargé de jeux phonétiques et de rythmes – transmet à *l'Infans* l'invitation à devenir un sujet et à pouvoir composer sa propre et unique musique. Ainsi, nous utiliserons quelques contributions théoriques du domaine de la musique – qui conçoit ce dernier comme un langage – visant à réfléchir sur les premières expériences sonores liées à la musicalité qui existe depuis les premiers mois de la vie. Celles-ci serviront à subsidier la réflexion sur la façon dont la musicalité de la voix de la mère transmet un langage qui s'inscrit au-delà de la signification, puisque le bébé, avant d'avoir accès à la dimension du sens, saisit et enregistre ce qui est matériel dans la voix.

MOTS-CLÉS: psychanalyse; musique; voix; langage; musicalité.

RECEBIDO EM 16/07/2019
APROVADO EM 15/03/2020

© 2020 Psicanálise & Barroco em revista

<http://www.seer.unirio.br/index.php/psicanalise-barroco/index>
revista@psicanaliseebarroco.pro.br

Programa de Pós-Graduação em Memória Social — UNIRIO

Memória, Subjetividade e Criação

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php