

A voz em “*porte (a) faux*”: uma nota desafinada do olhar

The voice in “porte (a) faux”: an out-of-tune note of the look

La voz en “porte (a) faux”: una nota desafinada de la mirada

La voix en porte (a) faux : une fausse note du regard

CLAIRE GILLIE

A voz do neurótico caminha em *porte-à-faux* na corda bamba do sintoma. O psicótico, por sua vez, se acoplará ao chamado do Outro e as vozes alucinadas deste, ele as tornará suas. Entre o neurótico e seu objeto *a*, a punção da fantasia. Entre o psicótico e seu objeto *a*, um punho-som que, através da alucinação, esmaga o objeto *a* em seu bolso. Tanto para o neurótico quanto para o psicótico, a relação com o objeto o faz avançar tal qual um equilibrista em *porte-à-faux*, que escreveremos doravante como *porte(a)faux*. Corpo herético a ele mesmo e à cultura, o que ele dá a ouvir deste real da voz? Permitimo-nos aprender com a personagem de *Marguerite*, Diva de pacotilha cantando magistralmente desafinado, e nos interrogamos sobre este ponto de suporte que ela busca no olhar do outro, até recolocar sua voz no caminho da afinação, o que nos lembra o que Lacan diz no seminário *O Sinthoma*: “Em que a arte, o artesanato, pode desfazer, se assim posso dizer, o que se impõe do sintoma? A saber, a verdade”.

Palavras-chave: Alucinação. Objeto a. Punção. Olhar. Voz.

É que ao tocar, por pouco que seja, na relação do homem com o significante, no caso, na conversão dos procedimentos da exegese, altera-se o curso de sua história, modificando as amarras de seu ser.

Jacques Lacan¹

Ao longo de uma primeira sessão de análise, diz-se tudo o que ainda não se ouve, abrindo um canteiro de obras no coração afônico da palavra, permanecido até então nos bastidores. Será preciso usar borracha e faca – na oficina de escuta do analista – para passar do rascunho à “criação da obra” e fazer com que o sujeito, atolado, emerja de seus lapsos e de suas notas desafinadas², vocais e languageiras.

Isto porque a voz do neurótico caminha em *porte-à-faux*³, em balanço, na corda bamba do sintoma. O psicótico, por sua vez, se acoplará ao chamado do Outro, e as vozes alucinadas deste, ele as tornará suas. Entre o neurótico e seu objeto *a*, a punção⁴ da fantasia. Entre o psicótico e seu objeto *a*, um punho-som que, através da alucinação, esmaga o objeto *a* em seu bolso. Tanto para o neurótico quanto para o psicótico, a relação com o objeto o faz avançar tal qual um equilibrista em *porte-à-faux*, que escreveremos doravante como *porte(a)faux*.

¹ Como afirma Lacan (1957-1998, p. 531) no fim de *A instância da letra*, que encontraremos novamente mais a diante.

² Nota de tradução (NT): No original, “*fausses notes*”. Optou-se aqui traduzir os termos “*fausse note*”, “*chanter faux*”, bem como suas possíveis variações, por “nota desafinada” e “desafinar”, seguindo a nomenclatura musical. Perde-se, contudo, a ambiguidade presente na língua francesa evocando o que é falso, em oposição à verdade.

³ NT: Após discussão com a autora, Claire Gillie, e com o tradutor em língua espanhola da mesma, Marcelo Sztrum, aos quais agradeço, escolhemos manter os termos “*porte-à-faux*”, “*porte (a) faux*” e “*porte(a)faux*” em francês, tendo em vista a intraduzibilidade destes. Trago aqui minha primeira proposta de tradução do título deste artigo, “Des(a)fino da voz em balanço; uma nota desafinada do olhar”, ressaltando que ela buscava condensar tanto a referência da voz como objeto *a* quanto o termo arquitetônico “*porte-à-faux*” (que podemos traduzir como “em falso”, “em balanço” ou “em cantiléver” quando nos referimos, na arquitetura, a um suporte ou uma viga), assim como evocar a posição singular da personagem do filme analisado no texto, *Marguerite*, em sua posição de vertigem, “em balanço”, face ao Outro, o que se dá a ouvir por seu cantar desafinado que ela mesma não escuta deste modo. Contudo, tal escolha de tradução não abarcava explicitamente a dimensão de “levar”, “carregar”, “suportar” que o termo “*porter*” subtende e que pode ser ouvido psicanaliticamente em “*porte (a) faux*” como possibilidade de queda do objeto *a* que não se opera (“levada em falso”, poderíamos ousar traduzir literalmente), proposta que a autora desenvolverá ao longo do escrito para pensar a relação do psicótico com a voz.

⁴ NT: Trata-se aqui da marca da fantasia; punção sendo, assim, entendida metaforicamente em sua definição tipográfica como “Peça de aço para bater as matrizes que servem para fundir os caracteres tipográficos”. É que nos permite manter o jogo de palavras proposto pela autora entre “*poinçon*” e “*poing-son*”, este último entendido como o som, o berro, esmagador do Outro para o psicótico.

“**punção**”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/pun%C3%A7%C3%A3o> [consultado em 03-05-2022].

Esta voz em *porte(a)faux* se lança no vazio, sem escoramento, contando com apenas um único ponto de apoio (mas qual?) e se sobressai do prumo do corpo e dos elementos que dão suporte à linguagem. Quem murmura nos bastidores? Corpo herético a ele mesmo e à cultura, o que ele dá a ouvir deste real da voz?

Permitimo-nos aprender com a personagem de *Marguerite*, Diva de pacotilha cantando magistralmente desafinado, e nos interrogamos sobre este ponto de suporte que ela busca no olhar do outro. Olhar beirando a esquiva, de uma nota escópica desafinada à outra, até se arriscar em um encontro sem evasiva⁵. E é então que Marguerite recoloca sua voz no caminho da afinação⁶, nos permitindo meditar sobre o que Lacan diz no seminário *O Sinthoma* ao interrogar a arte: “Em que o artifício pode visar expressamente o que se apresenta de início como sintoma? Em que a arte, o artesanato, pode desfazer, se assim posso dizer, o que se impõe do sintoma? A saber, a verdade” (LACAN, 1975-1976/2007, p. 23).

Em “porte-à-faux”; entre saliência⁷ e vertigem

Precisemos de saída o que designa esta expressão na língua francesa, tomando como base o Dicionário Larousse. “*En porte-à-faux*” é uma deverbalização da expressão “*porter à faux*”, “tirar do prumo” ou “inclinarse”, que se opera em 1835. Dito de outra forma, é um verbo em “anamorfose”.

Um “*porte-à-faux*” é, no domínio da arquitetura, “uma estrutura que se lança no vazio tendo como base um único ponto de apoio”. Diz-se “*en porte-à-faux*” (ainda no domínio da arquitetura) a algo “que dá uma impressão de instabilidade ou de falta de estabilidade, e isso devido à ausência de suporte”. Exemplo: “Parece que foi um *porte-à-faux* que tornou instável esta construção” / “Este muro não tem aprumo, ele está em cantiléver, em “*porte-à-faux*” / “Os camarotes deste teatro são em *porte-à-faux*”. Ou seja, é a parte de uma construção que se encontra em saliência, fora de aprumo, em relação aos

⁵ NT: Mais uma vez, a autora permanece no fio da tensão, na “corda bamba”, como ela mesma afirma, entre falso e verdade através da ressonância das palavras centrais escolhidas no escrito, neste caso, “*faux-fuyant*”, que podemos traduzir mais precisamente como “evasiva” ou, literalmente, como “falsa fuga”.

⁶ NT: No original, “*justesse*” refere-se à afinação musical, à justeza de uma nota tocada, entoada ou cantada. No entanto, pode evocar também, ainda que em segundo plano, a qualidade daquilo que é justo, preciso.

⁷ NT: “*saillie*”, no original, pode significar tanto saliência (um ângulo para fora, relativo a uma parte de um objeto ou do corpo, ou seja, a qualidade daquilo que é saliente ou que está em relevo) quanto ímpeto, salto, impulso ou arrebatamento.

⁸ “desaprumar”, In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/desaprumar>.

elementos que a suportam. Podemos escutar aí uma versão do desequilíbrio, da vertigem. O “*porte-à-faux*” sinalizaria, assim, a iminência de uma possível queda.

No sentido figurado, em “*porte-à-faux*” designa a disposição de algo (ou de alguém) que não tem aprumo e que apresenta uma “falta de estabilidade pela ausência de um elemento de suporte” (encontramos exatamente a definição atribuída à arquitetura). Se podemos estar em “*porte-à-faux*”, podemos também nos colocar em “*porte-à-faux*”... E não se trata absolutamente da mesma posição psíquica de um sujeito nem tampouco da mesma escolha inconsciente; padecer a condição de “estar em *porte-à-faux*” é totalmente diferente de se colocar, sem que se saiba, em *porte-à-faux*. Este termo tem como sinônimo uma palavra tomada emprestado do inglês, o cantiléver, palavra composta a partir de “*cant*” (“*rebord*”, rebordo, borda) e de “*lever*” (“*levier*”, alavanca). Notemos igualmente que “*à faux*”, “em falso”, é uma locução adverbial que pode significar tanto “erradamente, injustamente” (como na expressão “*accuser à faux*”, “acusar em falso”) quanto “*de travers*”, “de través” (podemos bater de través ou cair de través). Se a fala do outro está de través, posso me encontrar “acusado a de través”... e, evidentemente, algo me permanecerá de través, criptografado no fundo daminha glote!

Então, tratando-se da voz, como ela poderia se inscrever neste “*porte-à-faux*”? Para certos sujeitos, enquanto o corpo manca, a voz claudica em desequilíbrio sobre suas cordas vocais; tomada de vertigem, ela parece um João-bobo prestes a bascular desastrosamente. Voz que não está mais conectada, ela busca seu eixo e sua coluna vertebral psíquica. O sintoma – vindo se apoderar do aparelho fonador e do laço com o outro – é às vezes a única resposta que o sujeito encontra no âmago de seu corpo. Os professores de canto e aqueles que trabalham e fazem trabalhar a voz, o sabem muito bem; é imperativo “encontrar um suporte”, encontrar um apoio, buscar no corpo o trampolim de onde a voz pode jorrar, encontrar a base do impulso... Todo o corpo é mobilizado para trabalhar o suporte: o suporte do sopro, o suporte do diafragma, o suporte do períneo... Assim, nos colocamos em busca de pontos de fixação, de ancoragens no corpo. Este “suporte do cantor” é sagrado e sua busca diz respeito à pedagogia do canto; é o que permite “sustentar” as notas, tanto no plano da afinação quanto em relação à intensidade. Porém, algumas vezes, quanto ao desejo do cantor, este não será sustentado; ele se encontrará em “*porte-à-faux*” quanto à esta voz. Podemos lhe oferecer todos os recursos necessários para sustentá-la... o desejo, quanto a ele, não tem sustentação ou suporte, já que foi colocado em uma posição de “*porte-à-faux*”. Tudo isso se desdobra

através de um trabalho de experimentação e de percepção do corpo, balizado por metáforas; posto que a gênese do gesto vocal permanece nas entranhas do corpo e da língua.

É a partir da antropologia psicanalítica e dos avanços lacanianos e pós-lacanianos sobre a “pulsão invocante” que nos aventuraremos a seguir as atribuições da voz que se constrói uma passagem – na maioria das vezes mancando, posto que se encontra em *porte-à-faux*, ou seja, sem escoramento – em direção ao outro, outro de si, outro do social. Essa voz manca, tal qual um equilibrista, titubeia sob o risco do buraco vazio, em uma ida-e-volta gozosa ou mortífera. Gaguejando de um passo silábico a outro, ela tenta dar novamente corpo à palavra estruturalmente tentada pelo silêncio da morte. Voz tomada de vertigem, ela vacila sob os golpes repentinos do significante. Mas ela pode vacilar sob a demanda do outro, ou ainda sob o olhar do outro, como Marguerite nos ensinará mais à frente.

Coloquemos de imediato a questão: para a psicanálise, a voz é esta parte do corpo que o sujeito deve consentir perder para falar. Em outras palavras, eu devo consentir para fazer cair. Devo consentir viver esta vertigem, estar em “*porte-à-faux*” e correr o risco desta báscula. A voz vem, então, brincar de João-bobo no meu corpo, sob o olhar do outro, capturada nesta vertigem do entre-dois no qual ela denota. De onde ela se enuncia, denuncia e de onde ela pode detonar.

E é porque a voz – em sua textura sonora – faz sintoma e tem falhas que a psicanálise é convocada para escutar a trajetória da pulsão invocante.

Uma voz na corda bamba do sintoma

A clínica da voz “em sofrimento” nos convida a “seguir ao pé da letra” o destino das palavras nas quais a voz corre o risco de partir, de “se quebrar”, de cambalear. Algo da demanda do outro pode vir subverter meu próprio desejo e fazer com que minha voz, assim como o meu corpo e minha fala, vacilem, cambaleiem. Golpe repleto de um mais-de-gozar, fazendo com que, bruscamente, a orelha do outro, em vez de ser um receptáculo, se torne para mim uma guilhotina, e eu mostre meu cartão de silêncio face à demanda de fala – ou de canto – que me é dirigida. Pulsão de morte e castração entram no jogo: diante desta recusa, eu me coloco em posição de curto-circuito. “De corpo e alma⁹”, mas

⁹ NT: O termo originalmente escolhido pela autora, “*à corps perdu*”, sobre o qual a mesma se debruçou juntamente com Michel Poizat (GILLIE & POIZAT, 2002), significa “com toda intensidade”, o que, no

igualmente a contragosto, “defendendo seu corpo¹⁰”, a voz se lança ao assalto dos meandros do corpo, se insinua em suas eclusas, fendas e refendas (GILLIE, 2018) que dão passagem à fala antes de encontrar o corpo suposto receptáculo do outro, no qual ela busca, mesmo implora, acolhimento. Somos às vezes mendigos da orelha do outro.

A voz que tece sua trama sonora, desde nossos arcanos anatômicos até o ar que ela bascula em suas ondas, fala realmente *de* nós? Será que ela fala realmente *a partir* de nós? Seria ela “impressão vocal” ou “assinatura vocal” de um sujeito, no fim das contas, enredado em seu mito individual do neurótico¹¹ (LACAN, 1949/2008) ou submergido por vozes outras alucinadas? Seria ela um revelador do que os sociólogos denominam “horizontes de espera” (JAUSS, 1972) do outro, mas, ao mesmo tempo, poderia ela carregar os estigmas das repressões sociais que, desde o primeiro grito ao último suspiro, moldam seus contornos? Qual seria este “gesto vocal” – de oferta ou repulsão – que anima o corpo falante ou capturado na armadilha deste “corpo falado”? Dito de outra forma, um corpo em *porte-à-faux*, suportado por uma “expressão em entrave”. O que significa que, para alguns sujeitos, a voz e a palavra não conseguem se conjugar para dar suporte à escuta do outro para seus ditos. Eles se encontram em uma espécie de “dismorfofobia vocal”. Isto porque um sujeito pode vir a cercar sua voz, a renunciar ao chamado e ao “dever de resposta”, às custas de se excluir da troca verbal e de renunciar a entrar na polifonia social. Inibição (GILLIE, 2015) vocal, fobia vocal, anorexia vocal, virgindade vocal; estes são os múltiplos sintoma que formam uma fina malha nas redes da pulsão. E tornando estes sujeitos, então, sujeitos que tomam a palavra na ponta da língua, a contragosto, na “defesa de seus corpos”¹². Vocês terão compreendido que se trata aqui da voz do neurótico.

Brasil, também pode ser dito pelas expressões “de corpo e alma” ou “de cabeça”... A tradução escolhida mantém o significante “corpo”, sem, contudo, abarcar a dimensão de “perda” presente na expressão francesa.

¹⁰ NT: No original, “à son corps défendant”, que se traduz por “a contragosto”, “contra sua própria vontade”, podendo ser igualmente entendido como “em legítima defesa”. Esta última acepção se aproxima à origem da expressão francesa, datando do século XVII, quando era utilizada para explicar que alguém havia feito algo de forma não premeditada, a contragosto, para se defender. O corpo sendo, portanto, utilizado como metonímia para designar um indivíduo. Optou-se por deixar esta aproximação com a expressão original, traduzida de forma literária, para respeitar a utilização da palavra “corpo” na construção poética da escrita da autora.

¹¹ Conferência dada no Collège Philosophique de Jean Wahl na Universidade de Sorbonne em 1953, editada na coleção *Paradoxes de Lacan*, pela editora Seuil em 2007. Acessível em francês no site <http://aejcpp.free.fr/lacan/1953-00-00.htm>

¹² NT: Cf. nota de número 11.

Pois, do lado da psicose, o sujeito irá, sobretudo, se unir ao chamado do Outro, uma vez que é invadido por “esta voz que não passa mais pela via dos sons”, como dizia Antonin Artaud (1994, p. 57). Esta voz objeto *a*, ele a tem em seu bolso. Outra forma de “*porter à faux*” seu objeto, o bolso tornando-se um estojo externo ao corpo, e, portanto, dele deslocado...

É com o Lacan do seminário sobre *A angústia* que “as vozes perdidas da psicose” se esclarecem. Neste seminário, apoiando-se nos avanços de Reik (1975), Lacan destaca a figura do *schofar* como valor comemorativo do assassinato primitivo e como “resto” do pai em sua versão totêmica, sendo ele igualmente incorporado. Ele confere, assim, à voz seu duplo pertencimento aos registros da oralidade e da vocalidade. É deste modo que a voz será promovida, na origem do ensino de Lacan, ao estatuto de “resto” (deste gozo absoluto), “objeto-dejeto” deste gozo originário, ou, para retomar suas próprias expressões, as “folhas mortas” desta voz objetivada, as “vozes perdidas da psicose” (LACAN, 1962-1963/2005, p. 275). Ele a apresenta como “imperativos interrompidos do supereu” (Idem). “Este último remetendo, obviamente, a esta figura parental proibitiva cuja manifestação vocal pode acabar se tornando, na patologia, verdadeiramente obsedante” (POIZAT, 1991, p. 193-195).

Lacan sublinha um segundo aspecto da voz psicótica: é sua dimensão temporal, que ela presentifica no *continuum* sonoro que sustenta a articulação significativa. Porém, o que Lacan acrescenta é que, se a voz parece estar ligada à cadeia significativa, não é óbvio que ela possa estar ligada ao sujeito emissor que a enuncia, uma vez que ela supõe, no caso do psicótico, a existência “de um outro”. “Lacan é formal: o psicótico escuta, o que em nada pressupõe uma materialização sonora exterior desta voz: isso pressupõe simplesmente a atribuição a um outro da voz ligada à própria mensagem do sujeito que a produz” (POIZAT, 1986, p. 204).

Mas, e quanto à Marguerite, heroína da voz perdida no filme que lhe consagra Xavier Giannoli, desvairada em sua identificação à “a” diva e em sua busca impossível de um outro que dê consistência e afinação a seu desejo de cantora?

Marguerite; uma voz desfigurada por seu desejo de Diva

Este filme de Xavier Giannoli¹³ – o último a ser lançado na França em 2015 – encena a história de uma certa Marguerite Dumont, dama da alta sociedade. A primeira imagem do filme é um imenso olho que se assemelha a uma escultura de Brancusi, que se encontra no jardim da família Dumont. Quem é essa personagem de Marguerite Dumont interpretada por Catherine Frot? Ela se inspira, de fato, em uma certa Florence Foster Jenkins (1868-1944), da qual podemos ainda encontrar gravações¹⁴. Apelidada de “a rainha das berradeiras”, ela cantava magistralmente desafinado e matava, uma a uma, as grandes árias do repertório lírico nos concertos organizados em sua suntuosa residência... em benefício de causas sociais! Marguerite, por sua vez, trabalhada por seu desejo imperioso de ser cantora, de ser reconhecida como diva, apresenta igualmente este enigma de cantar desafinado, o que ninguém de seu entorno, siderados por sua “louca audácia”, ousa lhe dizer. Nem seu fiel servente, nem os jornalistas, nem seu professor italiano de canto, Atos Pezzini, nem os outros cantores reconhecidos pela sociedade musical, que frequentam, todos eles, os salões nos quais ela organiza concertos privados e nos quais o público se submete a essa espécie de exibição sonora delirante. Ainda menos seu marido Georges Dumont, que foge a cada vez que um concerto é organizado para encontrar sua amante. Marguerite, ela mesma, não sabe que canta desafinado. Ela “crê” em sua voz, escutando apenas a voz de seu desejo, que lhe mascara o real de sua voz desfigurada por seu desejo de diva. Desfigurada igualmente pelo silêncio dos outros e pelos olhares a ela direcionados. E pela ausência da orelha do outro. Já que o único suporte que lhe falta, e que ela em vão solicita, é o do olhar deste marido que escapa da cena na qual ela se produz. Seu servente Madelbos assume a suplência deste olhar e a conforta nesta mascarada lírica. *Trompe-l’œil* e engodo se tecem em torno desta voz presa numa armadilha devido à ausência de olhar amoroso e desejando uma tela surda e mortífera. O que nos remete ao que escreve Céline Masson (2005, p. 82), em um outro contexto:

A partir daí, o sujeito se torna cúmplice, às vezes a contragosto, provocando um estranho mal-estar, feito ao mesmo tempo de sedução e de horror, em relação a uma lógica por vezes tão estrangeira. O ato perverso necessita do olhar cúmplice de um terceiro que ele controla como uma marionete e que lhe assegura seu mais-de-gozar.

¹³Para encontrar o fragmento do filme aqui abordado, convidamos o leitor a visitar o seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=DVcGGVFwyhk>

¹⁴ Cf. YouTube, onde encontramos suas interpretações da ária da *Rainha da Noite* de Mozart.

Mas, um dia, Marguerite decide cantar no Teatro e conquistar esta cena mítica da ópera que ela cobiça há anos e que poderia ser o escrínio para engastar a joia de sua voz. O arco do triunfo erguido sob seus vocalises. Nos bastidores, as pessoas se organizam em torno dela para evitar-lhe a catástrofe, para poupá-la desta espécie de indecência vocal monstruosa. Porque ela não se ouve. Ao ponto de não ouvir as gargalhadas que ela desencadeia diante de suas orgias vocais totêmicas e rituais.

Eis aí uma diva ancorada em seu desejo, ajustada ao seu desejo, e que, em troca, será morta por seu objeto. Ela nos oferece, assim, uma visão encarnada desta figura do mais-de-gozar. Pois ela será tomada por esse gozo insuportável no momento em que, por fim, ao encontrar o olhar de seu marido, ela cantará afinado, afinado à sua orelha, à sua voz, a este olhar que lhe é devolvido... Trata-se de uma outra sideração que arrebatou os ouvintes até então reféns desta diva provida de asas brancas, as asas do desejo lírico... Posto que sua voz, subitamente cravada neste olhar recuperado – que até pouco lançava contra ela suas notas desafinadas e ausências escópicas – se desdobra, então, sem nenhuma nota desafinada, na conquista dos agudos os mais acrobáticos e sublimes. Grito do anjo, teria sustentado Michel Poizat (2001), voz do cisne dobrando suas asas na *Casta Diva* de Bellini... Mas, em seguida, sua voz se quebra, seu corpo se curva e ela cai morta como uma Traviata ou uma Tosca, queimada viva pelo fogo de sua voz tendo encontrado sua verdade... Caída da cortina no ápice incandescente do “fazer um” entre pulsão escópica e pulsão invocante.

Um mais-de-gozar entre indecência e incandescência

Lacan fala igualmente do “gozo levado à sua incandescência” e que podemos, inclusive, vincular à sua expressão designando uma certa “excentricidade radical de si”. E, sem nos afundarmos no engano de uma psicanálise aplicada, confrontaremos a cena que acaba de se suceder ao que Lacan escreve em *A instância da letra*¹⁵. Com efeito, ele enuncia:

Mas, quando se desconhece a excentricidade radical de si em si mesmo com que o homem é confrontado, ou, dito de outra maneira, a verdade descoberta por Freud, falha-se quanta à ordem e aos caminhos da mediação psicanalítica e se faz dela a operação de compromisso a que

¹⁵ Encontramos igualmente este texto, no idioma francês, na internet: <http://aejcpp.free.fr/lacan/1957-05-09.htm>

ela efetivamente chegou, ou seja, aquilo que é mais repudiado pelo espírito de Freud e pela letra de sua obra (LACAN, 1958-1998, p. 528).

Ele aborda ao longo deste texto a questão do “compromisso” que representa toda mediação, seja ela analítica ou outra. Mediação que procurava Marguerite no olhar “deste outro” incarnado por seu marido e seu duplo (o servente). Para Paul-Laurent Assoun (2004), “mediar” (*Vermitteln*) é chegar a um acordo (*Einigung*), um “fazer um”. “É tanto se interpor quanto interceder”. O que escutamos igualmente no que escreve Lacan em seguida ao acima exposto:

Qual é, pois, esse outro a quem sou mais apegado do que a mim, já que, no seio mais consentido de minha identidade comigo mesmo, é ele que me agita? Sua presença só pode ser compreendida num grau secundário da alteridade, que já o situa, a ele mesmo, numa posição de mediação em relação a meu próprio desdobramento de mim comigo mesmo como também com o semelhante. Se eu disse que o inconsciente é o discurso do Outro com maiúscula, foi para apontar o *para-além em que se ata o reconhecimento do desejo ao desejo de reconhecimento*¹⁶. Em outras palavras, esse outro e o Outro invocado até mesmo por minha *mentira* como garante da *verdade* em que ela subsiste. Nisso se observa que é com o aparecimento da linguagem que emerge a dimensão da verdade. (...) Na espreita em que *se esconde*, na construção da *armadilha*, na *simulação* de atraso com que um *fujão* desgarrado da tropa despista o rapinador, emerge algo mais do que na ereção *fascinante* da *parada* ou do combate. Ali não há, contudo, nada que transcenda a *função do engodo* a serviço de uma necessidade, nem que afirme uma presença no *para-além-do-véu* em que a Natureza inteira pode ser questionada quanto a seu desígnio (LACAN, 1958-1998, p. 528-259).

Tudo está dito aí sobre o nó entre reconhecimento do desejo e desejo de reconhecimento, mentira, simulação, engodo, mediação (*Vermittlung* para Freud), véu e verdade, que são os significantes mestres aos quais Marguerite é confrontada. O que nos leva a dizer que “Lá onde eu acreditava que era, na simulação, a linguagem deve advir”.

Quanto ao “gozo levado à sua incandescência” e sua relação com o “mais-de-gozar”, recorremos a Christian Fierens (2015), que lança luz sobre esta dimensão em seu texto *O realismo do discurso capitalista e a utopia do santo, passes e impasses*¹⁷.

¹⁶ Sublinhamos aqui e ao longo da citação os termos que estão em consonância com a temática que sustenta nossa intervenção.

¹⁷ NT: Tradução livre, assim como as citações deste texto, visto que o mesmo não se encontra traduzido no Brasil.

Retomando o esquema dos 4 cavaleiros que giram na quadrilha inventada por Lacan para dar um esquema aos diferentes discursos, ela vai situar uma certa “barreira do gozo” entre a verdade e o mais-de-gozar (*Ibid.*, p. 52):

1. Semblante	→	0. Outro
2. Verdade	Barreira do gozo	3. Mais-de-gozar

Segundo ele, “podemos compreender a barreira do gozo (entre o mais-de-gozar e a verdade) seja como uma proibição, a proibição do incesto, seja como uma impossibilidade” (*Ibid.*, p. 59). O mais-de-gozar está do lado do produto.

O lugar do produto: não é um simples pequeno produto pontual, é, antes de mais nada, a abertura de um campo infinito e vazio, o campo do gozo. Falaremos de “mais-de-gozar” na medida em que ele excede infinitamente o campo do gozo de um objeto em particular¹⁸ (*Ibid.*, p. 53).

Segundo sua hipótese, medimos o funcionamento do discurso não do lado do semblante e do Outro, mas em termos do espaço infinito e vazio, o espaço do “mais-de-gozar”. E é preciso escutar o termo “discurso” segundo o sentido que Lacan lhe confere, a saber, sua dimensão de laço social, seja ele linguageiro ou artístico, poderíamos acrescentar. No entanto, o “mais-de-gozar” é frequentemente ocultado pelo que este discurso pretende *produzir*. Fierens precisa: “Cada discurso implica um puro ‘mais-de-gozar’, um lugar de não-pensar e de não-ser” (*Ibid.*, p. 54). Ele lembra que Lacan, em seu seminário *De um discurso que não seria do semblante*, diz que o suporte do mais-de-gozar é a metonímia. Segundo ele, “o mais-de-gozar é um mais que vai em direção do zero absoluto, a mais-valia é um mais que vai no outro sentido, em direção da acumulação infinita” (*Ibid.*, p. 56). O gozo, além do fato de “estar entulhado pelos ‘produtos’ que não cessam de se multiplicar (...) conduz ao excesso do ‘mais-de-gozar’” (*Ibid.*, p. 59). E ele define o mais-de-gozar como aquilo que nos interessa imensamente aqui no caso Marguerite: “*levar o gozo à sua incandescência* (...) a barreira inerente ao gozo não é

¹⁸ Fierens (2015, p. 53) acrescenta a seguinte nota de rodapé à esta passagem: “Este ‘mais-de-gozar’ não tem estruturalmente nada a ver com uma vantagem comercial oferecida ao consumidor para lançar um novo produto (por exemplo, ‘15% a mais de produto’)”.

outra que esta incandescência (...) ‘Mais-de-gozar’ e a ‘barreira do gozo’ são uma única e mesma coisa” (*Ibid.*, p. 60). Ele vai, assim, denominá-lo “*summum* do gozo (...) na medida em que nada mais vem lhe tapar. (...) Esta negação radical pode ser abordada pela quarta forma do nada e do objeto *a* que o carrega, é a voz enquanto negação das condições de possibilidade de toda experiência, de toda máscara e de todo realismo: ‘Sou no lugar de onde se vocifera...’” (*Idem*). E, então, apenas o discurso psicanalítico pode “desembaraçar o lugar impossível do ‘mais-de-gozar’ como estrutura” (*Ibid.*, p. 61).

Estrutura, gênese e lógica do mais-de-gozar, é o que interessa Gisèle Chaboudez (2013) em seu artigo “O mais-de-gozar”. Ela explica a gênese lógica do mais-de-gozar por “sua equivalência com uma mola designada e reconhecida em economia política antes da psicanálise, a mais-valia” (*Ibid.*, p. 198). E ela acrescenta que “o processo do mais-de-gozar só é posto em marcha uma vez que o gozo é perdido (...) ele é o único modo de gozo ao qual o sistema da linguagem propõe um acesso” (*Idem*). Mas ela mostra igualmente a ambiguidade do termo: “O mais-de-gozar [se] apresenta ao mesmo tempo como a perda e o projeto de um outro ganho que compensa (...) No ‘mais-de-gozar’, o ‘mais’ tem dois sentidos, e quer dizer a princípio ‘mais nada’ de gozo” (*Ibid.*, p. 199). Dito de outra forma, é um termo de dois gumes que possui, ao mesmo tempo, um sentido e o seu contrário, o que lhe assemelha a um embuste. Ela lembra o comentário de Lacan sobre a aposta de Pascal e sua ligação com o mais-de-gozar.

Trata-se aqui de renunciar nesta vida ao gozo para obter no mais-além, se Deus existe, inúmeras outras vidas, desta vez, felizes. Também aqui, a esperança é a de uma adição, mas ele aposta em uma renúncia. Em todos estes casos, é legível a estrutura do mais-de-gozar como tal (*Ibid.*, p. 200).

Resumindo, o processo do mais-de-gozar funciona como um substituto, um lugar-tenente, do gozo perdido, que não deve ser confundido com o gozo propriamente dito, uma vez que ele é a resposta a esta perda. E certos sujeitos, como Marguerite – ainda que ela não bordeie a estrutura perversa – podem utilizar seu objeto *a* (aqui, a voz) como mais-de-gozar.

Colocando em ato o que basta para fazer surgir um objeto no Outro, seu olhar, sua voz, oferecendo-se a ele, como o fazem o masoquista ou o exibicionista, o que basta, portanto, para incarnar o gozo do Outro por

supô-lo satisfeito pelo simples fato de se oferecer como objeto, seguindo uma lógica comparável a do sacrifício” (*Ibid.*, p. 200).

Sacrificando sua voz no altar do lirismo idealizado, poderíamos acrescentar aqui.

Isto nos faz pensar na balada de Gustav Schwab¹⁹ intitulada *O Cavaleiro e o Lago de Constança*, que retrata um cavaleiro que, em uma noite glacial de inverno, se apressa para chegar ao lago de Constança, o qual ele pretende atravessar em barco (GILLIE, 2018). Mas, sem que ele saiba (o inconsciente está aí, então), ele atravessa o lago congelado, que ele toma por uma planície deserta. É somente quando ele chega à outra margem, e quando os aldeões dele se aproximam para celebrar sua façanha, que ele percebe ter escapado de uma ameaça... Pois no mesmo momento em que uma mulher lhe diz “você conseguiu atravessar este lago?!”, ele é tomado pelo susto, caindo sem vida no chão. Ele desmorona, morto, de terror retrospectivo. É um pouco o que ocorre à Marguerite. Ela atravessa seu Lago de Constança, feito de águas glaciais de sua voz deserta de afinação. Naquele momento, ela opera uma espécie de travessia “do muro do som” pulsional. Marguerite, por sua vez, desmorona imediatamente depois que se revela a ela a nua verdade de sua voz, uma vez que a barreira do *trompe-l’œil* é cruzada. Até então, ela se autorizava apenas a partir do olhar do Outro. Alienada a este olhar ausente, ela desmorona quando o véu que o mascarava se abre na cena de sua verdade.

Conclusão: o sujeito em *porte(a)faux*

Para o artista neurótico, a inspiração como sopro criador vem de um pequeno outro, outro daqueles que o precederam, outro de seus mestres, outro da *Kultur*; um ser falado, musicado pela linguagem desta *Kultur*.

Para o artista psicótico, a inspiração vem de um grande Outro que o possui, o inunda, o habita de uma Voz musical que transcende a ordem do banal-demasiadamente-banal cultural.

As oficinas de criação e/ou de mediação, domando a voz sob o cavalete da fantasia ou do delírio do sujeito, nos enviam, portanto, ao que liga o sujeito a seu objeto voz, a seu objeto *a*. Lacan propõe o seguinte matema que nos dá “a fórmula da fantasia”:

¹⁹ Esta balada foi escrita em torno de 1823. No alemão popular, a expressão “dar uma cavalgada no lago de Constança” designa um ato audacioso e arriscado realizado inconscientemente. Este atravessamento do Lago de Constança, como metáfora da travessia, foi desenvolvido por Paul-Laurent Assoun em seu seminário sobre esta temática realizado em 2015-2016 no *Espace Analytique* de Paris.

§ ◊ a

Remarcamos que o grafismo aqui exposto não respeita os dois “v” invertidos do véu da alienação (não se trata de dois signos < e > reunidos, mas de um “v” invertido apontando para o alto “colocado” sobre um “v”). Assim, ele nos dá a ver, entre o neurótico e seu objeto *a*, a punção da fantasia.

Sem dúvida, nós poderíamos ter dispensado tudo o que foi dito até aqui para consagrar este tempo de encontro a uma meditação em torno desta fórmula e o estrondo particular que ela pode provocar quando o sujeito não é mais apenas um sujeito dividido, mas um sujeito despedaçado.

Pois, se o neurótico, enquanto sujeito dividido, se engaja num face-à-face com seu objeto *a* pela via da punção da fantasia, o mesmo não ocorre para o psicótico. Entre o psicótico e seu objeto *a*, um “punho-som” se abate – ousaríamos dizer – e, pela via da alucinação, esmaga o objeto *a* em seu bolso.

E que nós propomos grafar do seguinte modo:



Reconhecemos aqui o S do sujeito, não mais dividido, mas barrado: furado. Furado, no fim das contas, por esse berro do grande Outro que vem, de alguma maneira, lhe tirar a posse de uma parte de si mesmo. Que vem cortá-lo.

Lacan diz que “o psicótico tem o objeto *a* em seu bolso”. Mas onde situá-lo, este objeto *a*?

É por isso que, neste esquema, eu proponho incrustá-lo nesta espécie de “barriga do S”. E os dois “v” da alienação, presentes na fórmula da fantasia – a punção que liga o neurótico à sua fantasia –, eu os fiz explodir em ambos os lados do esquema. Pois o

psicótico não regula sua relação impossível à realidade pela via da fantasia, mas pelo delírio. O delírio, não seria ele, então, uma fantasia explodida?

E nós encontramos novamente aqui este sujeito em *porte-à-faux* que se apresenta como um João-bobo em equilíbrio precário na ponta de seu delírio; delírio que o liga por um único ponto ao solo da realidade, ao mesmo tempo em que o conecta, tal qual um reservatório, à voz do Outro. Este outro “v” no alto o faz acoplar-se à voz do “grande Outro”.

Para terminar, darei a palavra a este poema surgido em uma oficina de escrita, que não tinha uma mirada analítica, mas que dava continuidade a um trabalho em torno da voz perdida e sacrificada.

Sem dúvida alguma, Marguerite poderia tê-lo escrito ou dito deitada em um divã...

“Minha voz odeia o canto que lhe dá um ricto disforme.

Minha voz odeia as palavras que lhe dão a máscara do decoro.

Minha voz odeia este espaço que lhe dá a vertigem do outro em constante fuga.

Minha voz odeia este lugar assombrado pelas orelhas ávidas dos que têm fome de mim.

Minha voz odeia o amor que gostaria de definhá-la e enfraquecer sua avidez.

Minha voz é o amor que não se pode dizer porque ele me desertou”.

Referências

ARTAUD, Antonin. Correspondance de la momie. In **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1994.

ASSOUN, Paul-Laurent. Freud et la médiation. Logique et pratique du maillon manquant. In: **Les médiations thérapeutiques par l’art, le Réel enjeu**. Toulouse: éditions Érès, 2014, p. 33-66.

CHABOUDEZ, Gisèle. Le plus-de-jouir. In: **Figures de la psychanalyse**, vol. 25, no. 1, 2013, p. 197-225. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2013-1-page-197.htm>>.

GILLIE, Claire; POIZAT, Michel. “**La Voix à Corps Perdu**”; **Les Chemins de La Musique**. France-Culture, nov. 2002.

- GILLIE, Claire. L'inhibition vocale: deuil de la parole et mélancolie. In: **Inhibition, Revue La clinique lacanienne** n°26. Toulouse: éditions Érès, 2015.
- GILLIE, Claire. A pierre fendre ; la voix mélancolique et sa refente. In: GILLIE, Claire. (sous la dir.) **Voix à double tranchant, Actes de la Journée Mondiale de la Voix 2017**. Limoges: éditions Solipsy, 2018.
- GILLIE, Claire. La voix en porte (a) faux ; une fausse note du regard. In: GILLIE, Claire. (sous la dir.) **Voix en trompe l'œil, Actes de la Journée Mondiale de la Voix 2018**. Limoges: éditions Solipsy, 2019.
- FIERENS, Christian. Le réalisme du discours capitaliste et l'utopie du saint, passes et impasses. **Psychanalyse**, vol. 34, no. 3, 2015, p. 50-62. DOI: 10.3917/psy.034.0050. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2015-3-page-50.htm>>.
- JAUSS, Hans Rober. **Pour une esthétique de la réception**. Préface de Jean Starobinski. Paris: Gallimard, 1972.
- LACAN, Jacques. (1949) **O mito individual do neurótico, ou, A poesia e verdade na neurose**. Tradução Claudia Berliner; revisão técnica Ram Mandil. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LACAN, Jacques. (1957) A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Versão brasileira Vera Ribeiro; revisão técnica Antonio Quinet e Angelina Harari; preparação de texto André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 496-533.
- LACAN, Jacques. (1962-1963) **O Seminário, livro 10: a angústia**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; versão final Angelina Harari; preparação de texto André Telles; tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. (1975-1976) **O Seminário, livro 23: o sinthoma**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tradução Sergio Laia; revisão Andre Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- MASSON, Céline. La mal de mère. La machine photographique et le sexuel. In: **Topique**, v. 92, n. 3, 2005, p. 79-93.
- POIZAT, Michel. **Variations sur la voix**. Paris: Anthropos, Economica, 1986.
- POIZAT, Michel. **La voix du diable**. Paris: Métailié, 1991.
- POIZAT, Michel. **L'opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra**. Paris: Editions Métailié, 2001.
- REIK, Theodor. **Rituel. Psychanalyse des rites religieux**. Paris: Denoël, 1975.

ABSTRACT

The voice of the neurotic walks in *porte-à-faux* on the tightrope of the symptom. The psychotic, on the other hand, will bond the call of the Other, and these hallucinated voices will be made his/her own. Between the neurotic and his object *a*, the impression of the fantasy. Between the psychotic and his/her object *a*, an impress-sound that, through hallucination, engulfs the object *a* in his pocket. For the neurotic, as for the psychotic, the relationship to the object makes them move forward, like a tightrope walker in *porte-à-faux*, that we will henceforth write as *porte(a)faux*. By letting ourselves be taught by Marguerite, a shoddy Diva singing masterfully out of tune, we will question this point of support that she seeks in the gaze of the other, to finally straighten her voice on the path to tuning, reminding us of what Lacan says his seminary *The symptom*: “How can art, or craftsmanship, undo what is imposed by the symptom? Namely: the truth”.

Keywords: Hallucination. Object a. Impression. Gaze. Voice.

RESUMEN

La voz del neurótico camina en *porte-à-faux* sobre la cuerda floja del síntoma. El psicótico, por su vez, se acoplará a la llamada del Otro y esas voces alucinadas, las hará suyas. Entre el neurótico y su objeto *a*, la punción de la fantasía. Entre el psicótico y su objeto *a*, un puño-son que, por la alucinación, aplasta el objeto en su bolsillo. Tanto para el neurótico como para el psicótico, la relación con el objeto lo hace avanzar como un equilibrista en *porte-à-faux*, que escribiremos, de ahora en adelante, *porte(a)faux*. Cuerpo herético a sí mismo y a la cultura, ¿qué da a escuchar de este real de la voz? Dejándonos enseñar por Marguerite, una Diva de pacotilla que canta magistralmente desafinado, cuestionaremos ese punto de sustentación que ella busca en la mirada del otro, para finalmente enderezar su voz en el camino de la afinación, recordando lo que dice Lacan en su seminario *El Síntoma*: “¿Cómo puede el arte, la artesanía, deshacer lo que impone el síntoma? A saber: la verdad”.

Palabras clave: Alucinación. Objeto a. Punción. Mirada. Voz.

RÉSUMÉ

La voix du névrosé marche en *porte-à-faux*, sur la corde raide du symptôme. Le psychotique, quant à lui, va s’aboucher à l’appel de l’Autre, et ces voix hallucinées, il va les faire siennes. Entre le névrosé et son objet *a*, le poinçon du fantasme. Entre le psychotique et son objet *a*, un poing-son qui par le biais de l’hallucination, engonce l’objet

a dans sa poche. Pour le névrosé comme pour le psychotique, le rapport à l’objet le fait avancer, tel un funambule en porte-à-faux que nous écrivons désormais porte(a)faux. Corps hérétique à lui-même et à la culture, que donne-t-il à entendre de ce réel de la voix ? En nous laissant enseigner par Marguerite, Diva de pacotille chantant magistralement faux, nous interrogerons ce point d’appui qu’elle cherche dans le regard de l’autre, pour enfin redresser sa voix sur le chemin de la justesse, nous rappelant ce que dit Lacan dans *Le Sinthome*: « En quoi l’art, l’artisanat peut-il déjouer ce qui s’impose du symptôme, à savoir quoi ? : la vérité ».

Mots clés: Hallucination. Objet a. Poinçon. Regard. Voix.

CLAIRE GILLIE

Psicanalista.

Doutora em Antropologia Psicanalítica (Université Paris 7).

Membro do *Espace analytique* (A.M.e) e da *Fondation européenne pour la psychanalyse*.

Presidente e membro do CRIVA (*Cercle de Recherche International Voix Analyse*).

Membro associado do CRPMS (*Centre de recherches psychanalyse, médecine et société*, Université de Paris), responsável da Especialização (D.U.) *Voix et symptômes, psychopathologie et clinique de la voix*.

Professora Titular de Musicologia.

gillie.claire@gmail.com

Orcid: 0000-0002-0171-8482

Citação:

GILLIE, Claire. A voz em “porte (a) faux”: uma nota desafinada do olhar. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, ago. 2022.

Tradução: Renata Mattos-Avril

Original: *La voix en porte (a) faux ; une fausse note du regard* (GILLIE, 2019).

Submetido: 22.03.2022 / Aceito: 19.06.2022

COPYRIGHT

A voz em “porte (a) faux”: uma nota desafinada do olhar

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.

