

Repetição e diferença na pulsão invocante: escutando Billie Holiday

Repetition and difference in the invocative drive: listening to Billie Holiday

Repetición y diferencia en la pulsión invocativa: escuchando a Billie Holiday

Répétition et différence dans la pulsion invocative : à l'écoute de Billie Holiday

PEDRO DE SOUZA

Neste artigo, pretendo, me guiar pela voz da cantora Billie Holiday e pontuar os índices do trajeto da pulsão invocante que a implica enquanto sujeito ao cantar. Para este fim, concentro o ouvido na performance de Billie Holiday enquanto interpreta a canção *My man*. Este é o evento no qual devo pontuar acusticamente a intensidade, o alongamento, a pausa, fatos de realização vocal a percorrer todo ato de enunciação. Considero estes elementos importantes a compor a dimensão prosódica de um ato de enunciação cantada ou falada. Proponho assim que, na enunciação cantada, existe um falar cuja musicalidade é o traço do significante habitando a palavra em suas variadas extensões. Parto da premissa lacaniana de que pela voz, ao mesmo tempo, escuta-se o sujeito, tomado como falta em ser, sendo chamado e se fazendo chamar no campo do Outro.

Palavras-chave: Pulsão invocante. Voz. Repetição. Enunciação. Sujeito.

Introdução

“Por que o homem não se contenta em falar, por que é preciso também que ele cante?” A partir desta pergunta, assim formulada por Alain Didier-Weill (1999, p. 9). gostaria de falar aqui da voz como pulsão invocante, ou vociferante, conforme a nomeou Lacan, localizando seu étimo na palavra. *invocare*, do latim, apelar, chamar. Isto se percebe em quaisquer emissões frasais conduzindo a escutar para além da unidade da letra. Aludo aos segmentos linguísticos mínimos sonoros que se aglutinam formando não só palavras e frases, mas a musicalidade como traço prosódico do significante habitando a palavra em suas variadas extensões.

Assim como o olhar, ensina Lacan, a voz é o objeto *a* de desejo. Por isso mesmo, a voz separada do corpo é irremediavelmente perdida. O primeiro grito que explode da garganta do infante – o que não fala – é pura voz. Em outros termos, pureza aqui tem o sentido de não pressupor demanda alguma. O que soa no grito é só manifestação de incômodo, cabe ao Outro, expresso pela atitude da mãe, atribuir sentido a esse grito.

Atento assim, auditivamente, para o modo com que, no trajeto da pulsão invocante, escuta-se uma voz, ao mesmo tempo sendo chamada e se fazendo chamar. Ressalto então na enunciação vocal a musicalidade como traço prosódico ou entoativo do significante habitando a palavra em suas variadas extensões, inclusive na rasura da voz que quebra o encontro entre a palavra e o a dizer. Daí o ato de escutar, em sua acepção psicanalítica, conduz o ouvido ao a mais do traço vocal em que o falante ou cantante se encontra confrontado ao que é determinado a ser, na maneira alienante que o constitui como sujeito no campo do Outro. Este um lugar diverso onde surge o sujeito clivado e tocado pelo significante. Lacan o define assim:

O Outro não é simplesmente o outro que está ali, mas literalmente o lugar da palavra. Existe, já estruturado na relação falante, este mais-além, este grande outro para além do outro que vocês apreendem imaginariamente, este Outro suposto que é o sujeito como tal, o sujeito em que a fala de vocês se constitui, porque ele pode não somente acolhê-la, percebê-la, mas também responder a ela. (Lacan, 1995, p. 80).

Sobre a escuta atenta do que se passa na e pela fala, não digo da sintonia, na frequência prosódica, a fim de apreender conteúdos interpretáveis na voz daquele que canta ou fala. O que importa é a musicalidade constitutiva do sujeito que atravessa a

língua materializada em significantes singulares, estes que chegam à orelha ou à percepção auditiva. Em outros termos, diria que isto é que faz com que ao executar vocalmente uma composição, aquele ou aquela que canta o faz escutando o dizer musicado numa outra voz. Por isso mesmo, a propósito de como o cantante pode reinventar a emissão das frases melódicas de uma canção, digo com Adriana Cavarero, inspirada por Roland Barthes, que “[...] o registro pulsional do corpóreo, do qual a voz é expressão, torna-a crucialmente idônea para subverter a ordem da linguagem e, portanto, da política” (Cavarero, 2011. p. 230-231).

Como não tenho ainda casos da clínica, devo me implicar aqui como analista em formação inicial. É este lugar que a pulsão invocante me toca como problema do sujeito. Assim, para esta apresentação, vou me guiar pela voz que escuto nas canções interpretadas por Billie Holiday. Pretendo, a partir do que percebo na intensidade emocional ao escutar seus discos, pontuar aí acusticamente a intensidade, o alongamento, a pausa, fatos de realização vocal a percorrer todo ato de enunciação. Isto porque considero estes elementos importantes a compor a dimensão prosódica de um ato de enunciação cantada ou falada

Para tanto, há que se adotar um procedimento de escuta. que consiste em sintonizar os ouvidos no modo com que a duração é um componente do ritmo da cadeia falada no interior da qual se juntam duas séries de sonoridade articulando palavra expressa através do canto. Trata-se da maneira de distinguir, no som emitido, os que resultam em palavras ou segmentos de palavras dos que produzem efeitos sonoros que se acrescentam ao segmento linguístico emitido. Os linguistas falam, neste caso, das unidades de nível morfológico e prosódico, respectivamente: as segmentais e as suprasegmentais. Estas últimas são objeto de estudo da Prosódia, parte da Linguística especializada no estudo do modo de emitir o som linguístico.

Nesses termos, recorro à prosódia para delimitar o nível suprasegmental do enunciado imbricado entre dois níveis advindos do ato enunciativo: o da língua falada e a da língua cantada. Trata-se bem da apropriação de signos expressivos. Estes são, de um lado, os que, em teoria linguística, se define como unidades que se aglutinam formando palavras ou frases. Mas, por outro lado, a estes signos expressivos juntam-se os de natureza propriamente musical, isto é, as unidades categorizadas como tons, ritmo harmonia. Todos esses elementos, de natureza verbal ou musical, têm como fonte uma

linguagem, a mesma de que serve, desde muito cedo, o falante para expressar paixões e desejos.

Mediante tal procedimento, neste trabalho, pretendo ressaltar, na voz de Billie Holiday, essa musicalidade perfazendo uma forma do discurso amoroso, este que, segundo Roland Barthes (2007) – relegado à solidão das falas menores –, só pode advir de fragmentos cênicos e singulares do ato de tomar a palavra. De que maneira a cantora, enquanto canta, colocaria em cena o sujeito de um suposto saber, tal como proposto pela psicanálise, nos meandros incontornáveis do processo inconsciente a que não se tem imediatamente acesso?

Quero me deixar levar pelo pressuposto analítico de que, nas circunstâncias do canto de uma mulher, vem uma voz falar das séries de amores difíceis que a produzem como sujeito no instante em que canta. Disso se compõe a beleza vocal de tudo o que performatiza Billie Holiday, na intermitência com que sua voz sopra a nota de cada sílaba num fraseado musical.

Além do que se pode observar na articulação entre letra e melodia das centenas de canções interpretadas por ela, chamo atenção para o jogo da repetição e da diferença que se produz em cada ato de enunciação das mesmas palavras imbricadas em sons de natureza linguística e musical. Mas não falo aqui de repetição como apenas o ato de reproduzir o mesmo. A repetição a que me refiro trata-se daquele cujo traço diferencial coloca em cena o retorno do objeto impossível, aqui, inconscientemente, dramatizado como a cena outra da experiência amorosa. Aludo aqui ao fato da repetição aliada à transferência como dois dos conceitos fundamentais que Lacan expõe no Seminário Livro 11 (1985).

Da repetição como diferença

É possível definir a repetição combinada com a atuação vocal que se acha no centro de cada enunciação de Billie Holiday enquanto canta *My man*. Reporto-me ao fato de não só a cantora repetir em inúmeras gravações e apresentações esta mesma canção, mas precisamente ao fato do que se repete nos meandros da maneira de narrar sua história a cada vez que interpreta a canção em destaque. Não é dos fatos vividos que se trata, mas de como se implica neles. Daí, a arte de cantar se conjuga com a enunciação do sujeito que aí se mostra na medida em que Billie torna possível algo impensado pelo compositor

e inventa para si um modo de dizer do sujeito implicado no amor de que fala repetidas vezes, nesta e em outras baladas jazzísticas.

Por certo a repetição é uma força que faz a voz reproduzir a mesma melodia, tal como composta; mas de tanto se repetir, a música fica suscetível de tornar-se diversa, não do que é, na sua forma original de composição, sim do que vem a ser no momento em que os primeiros acordes tornam possível a singularidade do sujeito a vir à tona. Exemplo disso é o tom irônico com que ela emite frases melódicas cantando *My man* na apresentação de 6 de julho de 1957, no Freebodypark, em Newport. Acompanhada por três músicos, após uma breve introdução do piano, Billie entra vagarosamente com sua voz, abrindo tempo para o dizer numa entoação suave, indicando o semblante da posição resignada do sujeito amoroso. É materialidade da voz que, aí fica nuançada, não as palavras emitidas.

Ainda que esquematicamente, me apoio na ideia da articulação da transferência e da repetição, no ponto em que se intersecciona com a emergência do objeto ou vestígio da coisa perdida. Este vestígio faz emergir a transferência ao analista, permitindo que a repetição realize o seu trabalho, através do qual aquilo que não cessa de retornar não é o objeto perdido, mas a atmosfera do impossível ou do jamais ser encontrado. A propósito deste ponto, Carlos Lannes, (2012) bem elucida: “Lacan afirma que não há nenhum encontro deliberado com um objeto, apenas um reencontro com um objeto. Usando o texto freudiano como ponto de partida, ele aponta que o objeto pode ser visto como sempre, desde sempre, já perdido”.¹

Falo, então, da repetição cujo traço diferencial é pôr em cena o que em psicanálise, é dito o retorno do objeto impossível ou o objeto *a*, como coisa que nunca existiu. Trata-se do vestígio da coisa perdida, agindo de modo a fazer emergir a transferência ao analista, nesses termos, aquilo que não cessa de retornar não é o objeto perdido, mas a atmosfera vivida do impossível.

A experiência amorosa, na instância discursiva da queixa, no quadro do que exponho agora, funciona como uma circunstância contingente em que tal repetição atua no sujeito. Enfim, só me interessa tomar um evento singular de escuta para nele buscar ver e compreender como a voz nos remete a um funcionamento crucial da constituição do sujeito.

¹ Conferência proferida na mesa-redonda realizada no Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro em 14/04/2012, com o título “Objeto Perdido para Sempre” (Cadernos de psicanálise, v. 34, n. 26, Rio de Janeiro, jun/2012).

A voz soando no vazio do Outro

Como anunciei antes, o conceito com o qual devo operar é o da voz como pulsão invocante. No Seminário 10, Lacan afirma que é na forma vocal que advém tudo o que o sujeito recebe do Outro. Uma relação mais que acidental, diz ele, liga a linguagem a uma sonoridade. No entendimento lacaniano, a voz é o que ressoa “num vazio espacial qualquer”. Este vazio é o vazio do Outro, o *ex-nilo*, soando nas mínimas. emissões linguísticas que é mais que função de contato: “a voz, diz Lacan (1962-1963, 2005 p. 300), responde ao que é dito, mas não pode responder por isso”. Daí ser preciso incorporar a voz como alteridade a fim de que responda².

A constituição deste vazio é marca da estrutura do Outro. Trata-se de certo vazio correspondendo à sua falta de garantia. Tem-se a verdade do sujeito entrando no mundo, com o significante. A voz é algo que se experimenta refletida em seus ecos no real. Ressoa não modulada, mas articulada como que “distinta das sonoridades”. No entender de Lacan, a voz é um imperativo a que se deve convincentemente obedecer, e se situa em relação à fala. Em síntese, a voz do Outro está no fundo de tudo o que se diz, a condição de possibilidade de tudo dizer.

Entretanto não é o caso de atribuir interpretação à voz de Billie Holiday enquanto canta. O caso é de marcar na voz o que permanece como vestígio do que dura nela como *infans*, mesmo sem mais ser um bebê. Penso escutar em seu canto o traço do significante que pode ou não remeter a outro significante, operando pela voz o registro do que não cessa de se inscrever no processo de subjetivação que se dá pela linguagem. Por isso, remetendo ao campo do Outro, o somido vocal pode ser o signo da dor e do gozo da cantora trazendo o sujeito enquanto experimenta amores difíceis.

O que se oferece a este sujeito implicado na cantora Billie Holiday é a escuta da voz que aí se põe como destinatário, este a quem se dirige essa voz, a saber, o Outro. Em seu estatuto de objeto, vindo do Outro, só remete ao que não pode ser dito, ou seja, ao resta de não audível nas palavras emitidas.

² “Se a voz, no sentido em que a entendemos, tem alguma importância, não é por ressoar num vazio espacial qualquer. A mais simples imissão da voz no que é linguisticamente chamado de sua função fática - que alguns acreditam estar no nível da simples tomada de contato, embora se trate de algo bem diferente - ressoa num vazio que é o vazio do Outro como tal, o ex nihilo propriamente dito. A voz responde ao que é dito, mas não pode responder por isso. Em outras palavras, para que ela responda, devemos incorporar a voz como a alteridade do que é dito.” (Lacan, 2005, p. 300).

A escuta

Escolho particularmente uma das várias interpretações que Billie Holiday realizou para *My man*, a canção de Jacques Charles e Maurice Yvain. Nesta que seria uma das mais repetidas por ela, Billie brinca não só com a voz e a interpretação, mas com os efeitos que tira disso, construindo a si mesma como sujeito das experiências amorosas que faz repetir no momento em que interpreta uma canção. A verdade de si, alocada em suas histórias de paixão, resulta do entregar-se à singular articulação vocal no instante da enunciação cantada. Importante salientar que, o texto da canção estrutura-se como um diálogo onde a voz da narradora de si dirige-se a um destinatário qualquer, em atos encadeados de enunciação em que o amante só é enunciado em terceira pessoa. Com esta estrutura enunciativa, a canção constitui uma cena em que uma amante fala a outro do amor que sente pelo amado. É este outro, destinatário do discurso amoroso da canção, que tomo como posição daquele que escuta, destrinchando analiticamente o som vocal que lhe chega.

Nesta perspectiva, conforme mostro mais adiante, trata-se de, no canto, prestar atenção na materialidade da voz e menos nas palavras proferidas. Então, da voz desta cantora, me vem à escuta, em registros de gravações diversas, o que se atualiza acerca do sujeito lançado às vicissitudes de sua falta em ser. Por isso mesmo, a escuta de que se trata aqui, se não dispensa, coloca em segundo plano o sentido das palavras para fazer valer a atmosfera subjetiva presentificada no significante materializado na voz que Billie Holiday invoca ao cantar *My man*.

Começo por descrever a percepção da performance vocal de Billie Holiday a se converter em atmosfera subjetivante ou do advir do sujeito que a voz da cantora propicia. A plasticidade sonora de sua interpretação pode ser cenicamente decomposta nas pausas e alongamentos vocálicos. Isto é o que se apreende na emissão da primeira frase melódica. A voz de Billie é impulsionada de modo a distribuir pausas, intensidade e lacunas entre segmentos fonéticos e suprasegmentos prosódicos. O efeito desta performance é o da produção de uma subjetividade sempre em movimento. Isto acontece às expensas do resto do clima emotivo no interior do qual persiste a vivência do objeto perdido. Tudo graças ao que pode a voz como pulsão invocante.

Escutemos, nestes versos iniciais da canção *My man*, o ponto intensivo da presentificação do sujeito que pulsa na voz da cantante

[It]- [cost]- (piano) me a lot (pausa),
But there's one thing (pausa) that I've got (pausa),
it's my [man]-.
it's my [man]-

Percebe-se, na cadeia da fala cantada, pontos de descontinuidades tais como pausas longas e breves, intensidades e duração, e também a interferência de sons outros que, no canto, atuam ao lado da voz articulada, quase que ao modo de um *backing vocal*, só que não estendendo ritmos, notas ou tons. São antes corpos sonoros que atuam no vozeado, mas estranho ao que se teria como constituinte da palavra falada ou cantada.

Daí, das palavras efetivamente cantadas, o que resta é a voz enquanto objeto *a*. Nesta posição, nada de sentido vem da voz ou do que quer que se pressuponha sendo falado. Esta vagueza de significação tem lugar, por exemplo, na emissão rouquenha e rasante da voz de Billie Holiday que a aproximava seu timbre ao de Louis Armstrong.

Nesta maneira de vozear não existe espaço para um dizer sustentado por encadeamentos frasais que insinuariam efeitos de sentido. Ainda que enunciados como “*That I got*” sejam linguisticamente identificáveis, pode se supor, nos interstícios sonoros não linguísticos da cadeia vocalmente enunciada, uma esquisita sonoridade aparecendo como manifestação surda do que na voz se imiscui como objeto *a*. Vale aduzir aí algo do acontecer do sujeito do inconsciente sustentado pela pulsão invocante, ou do como responde o sujeito ao chamado vindo do campo do Outro.

Há, entretanto, um espaço entre as possibilidades prosódicas – alternativas de unidades situadas entre a fala e o canto de que dispõe o sujeito – para proferir o texto e expressar os traços ditos pulsionais, digo pulsionais no sentido do estímulo interno ao sujeito, conforme define Freud³. Nestes termos é que digo que a cantora se implica como sujeito na interface entre língua e inconsciente. A compressão corporal de sua voz no

³ “O estímulo pulsional não advém do mundo exterior, mas do interior do próprio organismo. Por isso, ele atua de modo diferente sobre o anímico e requer outras ações para sua eliminação. Além disso, toda a essência do estímulo está na suposição de que ele atua como um impacto único, podendo, então, ser também neutralizado através de uma única ação adequada, cujo modelo estaria na fuga motora em face da fonte estimuladora. Certamente, esses impactos podem se repetir e se somar, mas isso em nada altera a concepção do processo e as condições para a suspensão do estímulo. A pulsão, por sua vez, jamais atua como uma força momentânea de impacto, mas sempre como uma força constante. Como ela não ataca de fora, mas do interior do corpo, nenhuma fuga é eficaz contra ela. Uma denominação melhor para o estímulo pulsional seria ‘necessidade’, e para o que suspende essa necessidade, ‘satisfação’. Ela pode ser alcançada somente através de uma modificação adequada da fonte interna de estímulos” (Freud, 2014, p. 30).

ponto em que emite a frase *It cost me a lot* aponta nela os traços físicos da voz correspondendo aos traços pulsionais do sujeito no qual ela se implica.

Algo do silêncio, diria Lacan, vem desta voz pontualmente marcada na emissão desse fraseado musical: “o silêncio toma todo o seu valor desilêncio, não é simplesmente negativo, mas vale como além da palavra” (Lacan 1998/1954, p. 322). Com Eni Orlandi, refiro-me ao silêncio não como ressonância não sonora, mas como sonoridade operada no vazio. Neste sentido, diz Orlandi: Orlandi “o silêncio é o real do discurso” (1997, p. 89).

Destaco na sequência de alterações acentuadas da vogal “ó” no interior de uma mesma frase o ataque vocal recaindo sobre a sílaba final na última palavra do segundo verso/got/: “But there's one thing that I've got”. Isto só acontece mediante uma breve pausa silenciosa, em que por um átimo de tempo lógico sintaticamente, o objeto do verbo fica suspenso. Após a pausa ela diz: *It's my man*. O que ressalta na escuta é o tensionamento gutural aí ressoado, de modo quase asfíxiante, conduzindo paradoxalmente ao vazio do objeto.

Proponho que o acento recaindo neste ponto do grupo acentuado aqui referido faz perceber uma escala intervalar em que a distância entre uma emissão silábica e outra, no ponto da curva ascendente da cadeia enunciativa, revela enfim ao final do verso o traço da intensidade que implica o sujeito. É no percurso da enunciação vocalmente proferida que o silêncio se marca sonoramente.

O que se repete ao dizer que se tem o que não se tem? Enquanto possibilidade de escuta, já que o canto prossegue entoando lamento do sujeito que se diz cantando, podemos ouvir nos versos que se seguem a este último que destaquei, a maneira como a cadeia de enunciações frasais, repetem a continuidade do vazio do Outro. O dizer, na canção, indica a voz como este silêncio que, na sucessão dos significantes constitutivos do sujeito do desejo, não pode pôr fim ao movimento incessante da pulsão invocante. Isto porque sendo silêncio, reitero, a voz está submetida ao vazio do Outro: “What can I do”.

Neste ponto, sob a forma da falta ou do vazio, a dominância e a pertença vocal vêm do Outro. É dizer que o significante musicalmente constituído, no interior de uma linguagem – dita do gênero jazz –, contém traços não só de encadeamento e entonação, mas sobretudo de improviso como parte de um significante remetido a outro na instância da fala que se realiza pelo canto. Nisto consiste uma estruturação musical da ordem dos arranjos urdidos internamente a uma linguagem que pressupõe o sujeito em falta para se realizar.

No caso das palavras proferidas em sua sequência melódica, a pausa indica um ato de segmentação sonora que sucede à emissão de cada uma delas. Contudo o mesmo não se observa, se tomamos isoladamente *lot* e *got*, emitidas com uma acentuação tônica de ataque vocal forte e perfazendo o ápice silábico onde se situa a rima. Aludo aqui à intensidade, ou seja, à força expiratória que a voz de Billie emprega para realizar sílaba tônica em cada um desses itens lexicais: l^ot / g^ot.

Há aí uma voz exibida em sua deformação sonora ou quase estrangulada. Em síntese, quero fazer constatar algo como o que se passa entre o corpo físico e corpo pulsional. É quando no tropeço vocal se pode escutar a presença do desejo no sujeito, o que está submetido à voz do Outro, em sua propriedade de pulsão invocante ressoando no ato de cantar.

Na performance vocal referida ao significante *custo* – *It cost. me a lot* – não estaria a cantora pondo em ato na voz o vazio da demanda de amor de que se trata em seu canto? Em outras palavras, a outra cena desta fala diz do custo da enunciação que só põe em relevo o a dura exposição de si lá onde não se encontra no embate inconsciente com o objeto *a*. Aí a voz ecoa ligada à linguagem, mas sem se reduzir ao órgão que a instrumenta em ressonância, nem a uma sonoridade qualquer empiricamente perceptível. Alguma coisa ressoa no limiar do não sonoro. A força acentual empregada na cadeia das sílabas “ó” das palavras *cost*, *lot* e *got* faz escapar um resto que transita ao longo do dizer afetado pelo desejo no campo do Outro.

Destaco, na sequência de aliterações acentuadas da vogal ó, no interior de uma mesma frase, um ataque vocal brusco recaindo precisamente sobre a sílaba final na última palavra do segundo verso /*got*/ - *But there's one thing that I've got*. Isto só acontece mediante uma breve pausa silenciosa, em que por um átimo de tempo, sintaticamente, o complemento do verbo fica suspenso. Após outra curta pausa, ela diz cantando: *It's my man*. Neste ponto, incide sobre a sílaba *it*, um ataque mais suave, dando conta de um prolongamento mais ralentado funcionando o realce enunciativo sobre o objeto descrito pelo sujeito.

Proponho que a tônica recaindo neste ponto do segmento frasal, aqui destacado, faz perceber uma escala intervalar em que a distância entre uma emissão silábica e outra, no ponto da curva ascendente da cadeia enunciativa, revela, enfim, no fechamento do verso, o traço da intensidade pulsional que opera no e pelo sujeito.

O que se repete ao dizer que se tem o que não se tem? A este propósito, recorro novamente, conforme referi antes, a Lacan quando sugere que a voz responde a isso que se diz, mas ela não pode responder. Em outros termos, para que ela responda, devemos incorporar a voz como alteridade disso que se diz". Enquanto possibilidade de escuta, já que o canto prossegue entoando o lamento do sujeito que se diz cantando, podemos ouvir nos versos que se seguem a este último que destaquei, a maneira como a cadeia de enunciações frasais, perfazendo a continuidade enunciante do dizer na canção, indica a voz como este silêncio que, na sucessão dos significantes constitutivos do sujeito do desejo, não pode pôr fim ao movimento incessante da pulsão invocante. Isto porque, sendo silêncio, a voz está submetida ao vazio do Outro: "*What can I do*".

Vale lembrar a gravação que ficou registrada no disco *Lady in Satin*. Billie entra no estúdio para aquela que seria sua última cena de colocação de voz em disco. Ela conta com muito pouco que já teve de sua potência vocal. A cantora estava com a voz bastante prejudicada pelo uso excessivo de álcool, cigarro e drogas pesadas. Seu timbre perdera o traço de metal cintilante que a caracterizou como cantora desde a juventude. Mas, nesta gravação que a levou ao ápice de sua carreira de intérprete, a intensidade pulsional domina paradoxalmente seu corpo, ainda que a voz soe aos estilhaços em certas passagens melódicas.

Em várias das faixas deste disco, a cantora se apropria da letra e da melodia qual cada nota fosse o componente de um aparelho musical de enunciação que a torna o sujeito que conta sua própria história na canção. É nesta precariedade vocal que se percebe que, junto ao tom e à entonação, os sons mesmo da voz podem ser apreendidos como significantes de uma estrutura pulsional. Considero aqui, mediante os sinais vocais, ao que afirmei antes como embate físico da voz contra a palavra que está em vias de proferir e que projeta o real de um corpo carnal enquanto este investe sobre a voz e marca sua distância física quanto à investitura e tensão da laringe que projeta no canto o sintoma que pode ser de cansaço, ou este que, pela voz, invade o sujeito em certo instante de seu cantar.

Uma certa força se passa entre corpo físico e corpo pulsional que aqui distingo respectivamente como corpo em carne e osso e corpo de linguagem, nos termos em que Helga Pinter (2001) descreve o corpo em cena no palco, aqui ressalto, citando a autora, que

A voz quer fazer um com o corpo em detrimento do texto articulado. De uma parte se manifesta contra o texto um corpo da voz pré-linguística, um corpo físico carnal no imaginário da voz. De outra parte, o corpo físico torna-se corpo de voz soprada ou roubada evocando a cisão do corpo e da linguagem. (Pinter, 2001, p. 174).

É quando no tropeço ou rasura vocal se pode escutar a presença das vicissitudes do desejo no sujeito. Trata-se, arrisco-me a supor, da presentificação do que fica entre alienação e transgressão. Isto porque, à revelia da ordem própria da língua, são até mesmo os sons da voz que funciona na ordem de uma estruturação pulsional.

Numa das últimas sessões de nossos seminários de formação na Escola Corpo freudiano, sessão Rio de Janeiro, novembro de 2023, Lúcia Perez nos transmitiu a dimensão singular da repetição quando esta, uma vez desvinculada da transferência, espantosamente salta para além da mera reprodução da norma. Oportuno associar a escuta da voz Billie Holiday no trecho em que soa escapando ao tom da queixa – “I don't know why I should. He isn't true. He beats me, too.” –, o que simbolicamente não caberia ao dizer da mulher submetida à agressão. Tal acontece não tanto pelo conteúdo das palavras, mas pela entonação irônica da voz. Coloca nesta mesma série de atos enunciativos de ironia o verso da canção que ela canta no disco *Lady in Satin*: “I'm so unhappy, but oh, so glad”⁴. Aí vem o sujeito indiciando uma saída outra na exterioridade do simbólico que a determinaria na posição da queixa, ainda que seja pela falha

Trata-se ainda de uma dimensão da falta. Em *My man*, ao emitir mais forte a voz da cantora traz à orelha a ressonância surda de um silêncio angustiante. Esse instante descreve o sujeito posto em suspensão, ou seja, flagrado no ponto da não-coincidência entre sua voz e ele mesmo. Tudo isso implica que ao mesmo tempo a voz chamando o sujeito a assumir sua alienação no campo do Outro e, ao mesmo tempo, o conduzindo a expor a sua própria falta em ser. Digamos que no andamento melódico da canção as palavras que se acrescentam, na sua continuidade, remetem a um discurso o sujeito que converte a cantora fazendo calar a angústia urdida no plano do Outro.

Conclusão

Em Billie Holiday, mais que a letra ou o texto da canção é o corpo vocal e pulsional que protagoniza o dizer do sujeito que se faz pelo ritmo e entonação da voz. Em

⁴ Glad To Be Unhappy - Composição de Lorenz Hart / Richard Rodgers, 1955.

verdade, trata-se de propor uma interpretação que atenda a demanda do texto por uma certa voz fazendo com ele um corpo significativo. O que faz a cantora é explorar a potência vocal superposta à sonoridade e ritmo da canção de que se apropria. Desta maneira, autorizada pelas práticas de improviso constitutiva que o gênero jazz admite, ela acrescenta à composição, a cada execução em disco ou ao vivo, suas próprias possibilidades singulares de significação até chegar ao sem sentido do que sempre insistiu e repetiu cantar sobre amores difíceis.

Billie Holiday sempre gostou de cantar dezenas de vezes a mesma canção, mas a cada ato interpretativo acontecia sempre uma repetição que era a retomada de uma diferença; ou a retomada de uma possibilidade de um novo jeito de dizer cantando idênticas palavras prosódica e musicalmente aglutinadas nos versos de uma canção. Assim se pode descrever a dimensão performativa de uma cantora que sempre lutou para cantar o que queria da forma como queria.

Em sua autobiografia, ela mesma conta: “As pessoas dizem que ninguém canta palavras como *hunger* ou *love* como eu”. Se vê bem que não se trata de a cantora, no ato de cantar, fazer corresponder a palavra que emite ao sujeito pressuposto ao sentido dela na língua. O que fica em evidência é o modo de emitir o não sentido da palavra formulada. Ainda que esta seja a mesma nas unidades significantes. que a compõem como signo o que vale aqui é o modo de enunciá-la a cada vez.

Então não se trata de dizer o mesmo no custo da experiência de repetir sua dor colocando a voz na mesma canção. Ao impor a diferença como o fundamento de suas interpretações, Billie Holiday torna possível a abertura de um espaço em que não somente repete a partitura de uma composição, mas participa de um ato criador de si, na confluência entre o se submeter ao determinismo de sua posição como sujeito amoroso, e o de dar outra destinação à sua experiência de ser sujeito nas relações amorosas. Nisto é o que os vários eventos de repetição da mesma canção não se reduzem ao retorno da mesma queixa, mas à insistência em tocar o impossível que envolve a queixa que estrutura o discurso amoroso.

Não pretendi aqui colocar Billie Holiday no divã, até porque o elemento fundamental da transferência é o que falta para, como adverti no início deste texto, fazer par com a repetição, num cruzamento em que o que está em causa é o impossível. Aludo ao objeto *a* que se inscreve na resistência a escapar do que perturba o sujeito do discurso

amoroso; mas ao mesmo subscreve a luta para o sujeito falante/cantante entrar em movimento outro de experiência subjetivante.

Para o momento são estes os elementos de que dispus para detalhar pontuações possíveis no que recolho acusticamente na voz da cantora. Resta expressar o meu espanto. Para além da simples repetição, a diferença está na modulação vocal que exprimir gozo, em vez de revolta. Após repetidas audições de Billie Holiday cantando a mesma canção, escuto não mais uma mulher presa ao seu amante. Em vez disso me vem à escuta um sujeito às voltas com as circunstâncias de retorno do objeto perdido, isto de que o amado na atualização enunciativa é o semblante.

Referências

- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- DIDIER-WEILL, A. **Invocações**: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.
- FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Tradução Pedro Heliodoro Tavares. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- LACAN, Jacques. (1956-1957) **O seminário, livro 4**: a relação de objeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 10**: a angústia. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. (1953-1954) **O Seminário, livro 1**: os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.
- ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 4ª ed. São Paulo: UNICAMP, 1997.

PINTER, H. Corps proférés et corps chantés sur scènes. In: **Puissances de la voix**: Corps sentant, corde sensible. Limog: Presses Univertaires de Limoge, 2001.

ABSTRACT

In this article, I intend to be guided by the voice of singer Billie Holiday and point out the indices of the path of the invocative drive that involves her as a subject of singing. To this end, I focus my ear on Billie Holiday's performance of the song My Man. This is the event in which I must acoustically score the intensity, the lengthening, the pause, facts of vocal realization that go through every act of enunciation. I consider these elements to be important in composing the prosodic dimension of an act of sung or spoken enunciation. I therefore propose that, in sung enunciation, there is a speech whose musicality is the trace of the signifier inhabiting the word in its varied extensions. I start from the lacanian premise that through the voice, at the same time, we hear the subject, taken as a lack of being, being called and being called in the field of the Other.

Keywords: Invoking drive. Voice. Repetition. Enunciation. Subject.

RESUMEN

En este artículo pretendo guiarme por la voz de la cantante Billie Holiday y señalar los índices de la trayectoria de la pulsión invocadora que la implica como sujeto del canto. Para ello, concentro mi oído en la interpretación que hace Billie Holiday de la canción My Man. Éste es el acontecimiento en el que debo anotar acústicamente la intensidad, el alargamiento, la pausa, hechos de realización vocal que atraviesan cada acto de enunciación. Considero que estos elementos son importantes para componer la dimensión prosódica de un acto de enunciación cantada o hablada. Propongo entonces que, en la enunciación cantada, hay un discurso cuya musicalidad es la huella del significante que habita la palabra en sus variadas extensiones. Parto de la premisa lacaniana de que, a través de la voz, al mismo tiempo, escuchamos al sujeto, entendido como falta de ser, ser llamado y ser llamado en el campo del Otro.

Palabras clave: Pulsión invocativa. Voz. Repetición. Enunciación. Sujeto.

RÉSUMÉ

Dans cet article, j'entends me laisser guider par la voix de la chanteuse Billie Holiday et signaler les indices de la trajectoire de la pulsion invocative qui l'implique comme sujet du chant. À cette fin, je concentre mon oreille sur l'interprétation de Billie Holiday de la chanson *My Man*. C'est l'événement dans lequel je dois noter acoustiquement l'intensité, l'allongement, la pause, les faits de réalisation vocale qui traversent chaque acte d'énonciation. Je considère ces éléments comme importants pour composer la dimension prosodique d'un acte d'énonciation chanté ou parlé. Je propose donc que, dans l'énonciation chantée, il existe une parole dont la musicalité est la trace du signifiant habitant le mot dans ses extensions variées. Je pars du postulat lacanien selon lequel à travers la voix, en même temps, on entend le sujet, pris comme manque d'être, être appelé et être appelé dans le champ de l'Autre.

Mots clés: Pulsion invocatrice. Voix. Répétition. Énonciation. Sujet.

PEDRO DE SOUZA

Doutor em linguística pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.
Pós-doutor em Linguística e Análise de Discurso pela École Normale Supérieure-Lyon.
Pesquisador visitante emérito na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, com apoio da FAPERJ.
Formação em psicanálise pelo Corpo Freudiano Escola de Psicanálise – Seção Rio de Janeiro.
pedesou@gmail.com
Orcid: 0000-0002-4941-5827

Citação:

SOUZA, Pedro de. Repetição e diferença na pulsão invocante: escutando Billie Holiday. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, 2024.

Submetido: 19.12.2023 / Aceito: 22.08.2024

* Agradeço muito a Numa Ciro pela dedicação com que leu e discutiu meu texto.

COPYRIGHT

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.

