

ESCRITAS DO EXCESSO, NAS MARGENS: a voz exaltada no Barroco

Renata Mattos^{1*}

RESUMO:

A partir da hipótese de que a articulação entre psicanálise e música é iminente e se torna explícita com a invenção lacaniana do objeto voz, fundamentada no *schofar*, no seminário de 1962-1963, *A angústia*, este artigo parte do convite feito por Lacan em outro seminário, *Mais ainda*, de 1972-1973, ao tecer elaborações sobre o Barroco para se “falar da música, às margens”, escutando-a juntamente com as noções de Deleuze de dobra e de Benjamin de alegoria.

PALAVRAS-CHAVE: Música. Psicanálise. Barroco. Voz.

***Renata Mattos:** Psicanalista, Doutora em Pesquisa e Clínica em Psicanálise pela UERJ, Pós-doutoranda pela Université de Nice Sophia-Antipolis (bolsista CNPq), analista associada do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise.

Escritas do excesso, nas margens: a voz exaltada no Barroco²

O barroco é a regulação da alma pela escopia corporal.
Seria preciso, alguma vez – não sei se jamais terei tempo –, falar da música,
nas margens. Falo somente por ora do que se vê em todas as igrejas da Europa, tudo
que está pregado nas paredes, tudo que desaba, tudo que é delícia, tudo que delira. O
que chamei há pouco de obscenidade – mas exaltada (LACAN).

“A música pode me ensinar que ela escuta em mim um incógnito inaudito e que, ao
escutá-lo, ela o faz existir.” Alain Didier-Weill

Notas preliminares: escutar a música do sujeito, um ato analítico

Os anos de 2012 e 2013 se apresentam como um marco para a psicanálise lacaniana e, ainda, para a abertura de uma possível – e cada vez mais frutífera e consolidada – articulação com a música. Voz e música – escutadas, interrogadas e, por que não?, apreciadas pela psicanálise – se mostram, já não mais em surdina, como uma via de trabalho para o analista a partir do Seminário *A angústia*, que completa agora 50 anos. É neste momento que Lacan (1962-1963/2005) cerniu em definitivo o conceito de objeto *a*, incluindo duas novas incidências de objetos, a saber, o olhar e a voz. Com isso, foi dado o passo fundamental para que a música – enquanto arte, expressão humana, e também como paradigma para se pensar a voz, a musicalidade, o indizível e o inaudito do sujeito – pudesse passar a dialogar com o campo analítico. A partir da temática do *schofar*³, atentamente trabalhado por Lacan há meio século, anuncia-se a importância e mesmo a função determinante da interlocução com o campo musical para o avanço da psicanálise em suas faces clínica e teórica.

Deste momento até o atual, consideráveis passos foram dados na direção da construção e consolidação de tal articulação, mesmo *com e na presença* de Lacan. É possível destacar ao menos três grandes linhas neste percurso: o objeto voz, indicando aí a imaterialidade primordial do significante e a transmissão da linguagem pela via de uma invocação que podemos mesmo adjetivar de musicante, musicalizada; a igualmente característica sonora e imaterial da poesia como paradigma para uma interpretação e,

² Artigo elaborado a partir de trabalho apresentado no IX Simpósio do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da UERJ e no IV Colóquio Internacional Escrita e Psicanálise: Linguagem e Escritas do Corpo, realizados nos dias 05 e 06 de novembro de 2012 no Rio de Janeiro.

³ Instrumento musical judeu constituído por um cifre de carneiro que no *Yom Kippur*, o Dia do Perdão, é soado três vezes celebrando e renovando a aliança entre Deus e a humanidade.

portanto, para o ato analítico; seja, ainda, pela breve, mas contundente, indicação de se estudar a música, explicitamente o barroco, para fazer avançar a enigmática dimensão do gozo no e do *parlêtre*, sujeito da linguagem e do inconsciente.

Na presença de Lacan, e como resposta a uma demanda deste psicanalista, é fundamental destacar o ponto inaugural do estabelecimento da articulação entre a psicanálise lacaniana, em especial, e a música a partir da intervenção de Alain Didier-Weill no Seminário *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, de 1975, sobre a pulsão invocante, abrindo a questão sobre o que a música pode dar a ouvir ao analista a partir de um endereçamento estrutural e estruturante da voz. Tal questão até hoje o orienta, com diversos desdobramentos, o mais recente e considerável, sobre o começo radical e do sujeito por um *sim* primordial – resposta à invocação musical transmitida por uma nota que antecede e concerne a palavra (DIDIER-WEILL, 2010). E vale ainda destacar os trabalhos de analistas lacanianos que se debruçaram sobre a temática da voz, como Paul-Laurent Assoun (1995) e Erik Porge (2013), e mais especificamente sobre a voz e a música, como Michel Poizat (1986) e Jean-Michel Vivès (2012).

Assim, o convite de Lacan (1972-1973/1985) no Seminário *Mais, ainda*, de 1972, citado como epígrafe deste trabalho, para se falar sobre a música barroca, e, conseqüentemente, da via invocante e da voz neste movimento de criação artística, não me parece vão. Ao contrário, trata-se, sobretudo, de uma invocação e mesmo de uma convocação: escutar isso que, do corpo falante, do sujeito do inconsciente, canta e musica, colocando em evidência a dimensão de desejo e de gozo – quase de êxtase e mesmo de entusiasmo ético – despertados pelos encontros do sujeito com o real poetizado pela arte do som. Encontros que fazem ressoar os enlaçamentos possíveis e constitutivos dos registros estruturais do sujeito; a partir de uma concepção psicanalítica lacaniana: o realmente simbólico, o simbolicamente imaginário e o realmente imaginário, que pude propor como um terceiro movimento lógico constitutivo (MATTOS, 2012).

A música e o Barroco: o real irregular da voz

Tal qual o significado do termo “barroco”, a alusão lacaniana à música, relacionando-a a este período artístico, me parece uma verdadeira “pérola irregular”. Falar da música, nas margens... Em que margens? Naquelas da própria linguagem, nas margens da

imbricada articulação entre real, simbólico e imaginário, nas margens do gozo, nas margens daquilo que a música contorna: o objeto voz, quase que obscenamente exaltada no Barroco.

Dizer “sim”, portanto, a essa invocação laciana é dizer “sim” igualmente a escutar e trabalhar o enigma que a música barroca lança sobre o *saber-fazer-aí* (*savoir-y-faire*) específico com o objeto voz que ela transmite, invocando e renovando o ponto de onde o sujeito do inconsciente pode emergir. Esta evocação musical quanto à voz pode agir sobre o ouvinte, que frui a música no limite e nas margens da linguagem, como uma nova invocação para responder à questão fundamental do Outro (e de sua voz) ao sujeito: “*Che vuoi?*” (“Que queres?”). Questão impossível de ser respondida de maneira definitiva, mas que põe o desejo em movimento pela possibilidade de percorrer o circuito pulsional em seus tempos passivo, ativo e reflexivo.

No caso da voz, ser ouvido, ouvir e se fazer ouvir, incluindo aí a dimensão de que o *infans* deverá ter como aposta que há um Outro não surdo que possa ouvi-lo e para o qual ele deverá, em parte, se ensurdecer, como propõe Vivès (2009). Com isso, abre-se a via possível de lançar e relançar a voz. Ou ainda, a partir das proposições de Deleuze em sua releitura de Leibniz, de dobrar e desdobrar a voz, cortando, podemos acrescentar, o contínuo do real com as dobras que cada registro faz em si mesmo e com os outros, ressoando nos outros. Segundo Deleuze (1991, p. 13):

O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. [...] Ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito.

Esse traço do barroco faz com que o simbólico se apresente engendrando uma escrita possível do excesso que cada objeto pulsional põe em jogo, propondo, assim, um tratamento do real. Porém, tal tratamento é sempre efêmero, o que denuncia o próprio fracasso da linguagem e recoloca a possibilidade de uma nova escrita. O desdobrar infinito da estrutura musical barroca – em seu endereçamento e resposta, em árias e óperas nas quais a voz humana pode fazer movimentos enodando o grave e o agudo, em sua dinâmica de ponto e contraponto etc. – escreve que há voz e que esta é causada pelo excesso da voz do Outro. Endereçamento e resposta originários que fundam o sujeito e que o continuam causando.

Há, assim, uma escrita da voz que, na margem da linguagem, no excesso a que remete, indica e invoca o gozo do objeto voz, tornando-a presente e ausente. É o próprio

excesso da voz que causa e força a escrita, fazendo com que a voz musical possa ganhar corpo e expressão. Isto seja pelo canto ou pelos instrumentos musicais que, no Barroco, pela alegoria do objeto, em seus desdobramentos, a música desvela e vela por uma elevação, uma exaltação. A linguagem e a recriação da linguagem na música barroca surgem como efeito de uma tentativa de sistematizar o caos sonoro – e mesmo o musical – que o precede criando formas musicais pré-determinadas que, entretanto, são variáveis e infinitas em si. Com isso, o Barroco promove uma “elevação do objeto à dignidade de Coisa” (LACAN, 1959-1960/1997, p. 140-141) bastante particular: a voz musicada é alegoria do objeto voz em sua radicalidade enquanto função de endereçamento, e isso nas margens da linguagem. A relação entre sujeito e Outro é dada a ouvir nas dobras da linguagem, ou seja, nas dobras da linguagem sobre si mesma e sobre aquilo que a funda.

As dobras de que aí se trata são ressonâncias das dobras de cada registro psíquico sobre si e, ainda, das dobras do enlaçamento dos registros enodados borromeamente, o que faz surgir uma “nova harmonia”, que é o sujeito e a voz do sujeito como respostas ao Outro e sua voz para sempre enigmática. E podemos mesmo pensar e propor uma nova configuração para a imagem do nó borromeano em que cada corda, cada registro, seria formada não por um toro com um vazio em seu centro, mas sim por uma superfície que se dobra sobre si, cortando sua própria continuidade e tendendo a infinitas dobras, sendo que as três dobraduras feitas aros, círculos, seriam unidas por uma quarta dobradura circular, com uma torção, tornando-a uma banda de Möbius. Dobraduras que, ao se dobrar, ressonam sobre si e sobre as demais. Um nó borromeano barroco: alegoria do sujeito.

Música: escrita alegórica da voz?

É aí que a concepção de alegoria barroca de Walter Benjamin (2011) pode nos fazer caminhar. Em Benjamin, mais claramente, a alegoria se apresenta fundada no luto pela falta de um referente último que dê conta de representar a coisa e, a partir deste vazio, no jogo de criar sentidos efêmeros e, por isso, abertos, dando a ver a impossibilidade de uma identidade entre significante e significado. A alegoria no Barroco parte, portanto, de uma impossibilidade de dizer que recorre justamente a esta construção alegórica para escrever o mundo em contínuo movimento de criação e de desdobramentos – desdobramentos do significante, poderíamos dizer, do simbólico em sua abertura, enodado com o imaginário, e em sua precariedade de dizer o real.

A antinomia que comumente se atribui ao Barroco poderia ganhar uma nova leitura: não apenas uma luta entre oposições que se fundam e se sustentam neste embate (tais como morte e vida, luz e obscuridade, visível e invisível, audível e inaudito), mas fundamentalmente na tensão ressonante entre real e imaginário, real e simbólico, simbólico e imaginário, fazendo ressurgir o simbólico pela criação artística numa linguagem que se oferece como resolução, como uma nova harmonia. Recorro aqui à imagem de Deleuze e Leibniz para o concerto barroco, que podemos, por que não?, tomar como imagem para o concerto humano do sujeito com o Outro e os outros...

Há concerto esta noite. É o acontecimento. Vibrações estendem-se, movimentos periódicos percorrem o extenso com seus harmônicos ou submúltiplos. Os sons têm propriedades internas, altura, intensidade, timbre. As fontes sonoras, instrumentais ou vocais, não se contentam em emití-los: cada uma percebe os seus e percebe os outros ao perceber os seus. São percepções ativas que se entre-expressam, ou então são apreensões que se prendem umas às outras: “Primeiro, o piano, solitário lamentou-se, como um pássaro abandonado por sua companheira; o violino escutou-o, respondendo-lhe como que de uma árvore vizinha. Era como um começo do mundo”... As fontes sonoras são mônadas ou apreensões que se enchem de uma alegria de si, de uma satisfação intensa, à medida que se preenchem em suas percepções e passam de uma percepção a outra. E as notas das escalas são objetos eternos, puras Virtualidades que se atualizam nas fontes, mas são também puras Possibilidades que se realizam nas vibrações ou fluxos. “É como se os instrumentistas, mais do que interpretar a pequena frase, executassem os ritos que ela exige para aparecer”... Mais eis que Leibniz acrescenta a esse conjunto a condição do concerto barroco: supondo-se que o concerto se reparta em duas fontes sonoras, presume-se que cada uma só ouça suas próprias percepções mas afine-se com as da outra fonte melhor ainda do que se as percebesse, isso graças às regras verticais de harmonia que se encontram envolvidas em suas respectivas espontaneidades. São os acordes que substituem conexões horizontais (DELEUZE, 1991, p. 138-139).

Desta citação, é importante ressaltar o caráter de uma certa surdez constitutiva, de um ponto surdo, como afirma Vivès (2005), se pensarmos mais explicitamente no sujeito, fazendo com que não se ouça a voz do Outro para que uma voz do e no sujeito possa surgir. A música e o paradigma alegórico do barroco nos dão a ouvir um saber-fazer com a voz no qual a dimensão *equivocante* (de equívoco e de invocação – o invocante pulsional) da linguagem possa ressurgir por uma via nova, formando, com a voz, uma nova harmonia. O manejo da voz e do gozo que o barroco apresenta, reatualizado na contemporaneidade pelo neo-barroco

– sobre o qual será preciso, ainda, falar –, transmite um efeito de real, de verdade, ressoando borromeaneamente sobre o simbólico e o imaginário e evocando o momento originário do sujeito, momento de um começo sempre a recomençar que se faz ouvir como invocação utópica para musicar a vida de um modo ético, estético e poético.

O que se coloca, portanto, como tônica é a dimensão alegórica que o barroco estabelece e cerne, o que o torna não apenas um movimento cultural, artístico e social de um determinado período histórico, mas um paradigma, um campo conceitual cuja temática gira em torno de um vazio pulsante e preeminente, do qual surge a criação e sua estrutura discursiva, e cujos efeitos e influências são até hoje sentidos. A música barroca, em suas dobras infinitas do manejo da voz e, conseqüentemente, do endereçamento ao Outro, poderia nos indicar um traço constitutivo do sujeito. E é nesse sentido que ela interessa à psicanálise.

Referências

ASSOUN, Paul-Laurent. 1995. *Leçons psychanalytiques sur le regard et la voix*, Tome 1 – Fondements. Paris: Anthropos, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

DELEUZE, Gilles. *A dobra – Leibniz e o barroco*. 4. ed. Campinas: Papyrus, 1991.

DIDIER-WEILL, Alain. *Un mystère plus lointain que l'inconscient*. Paris: Aubier, 2010.

LACAN, Jacques. (1959-1960) *O Seminário, Livro 7 – A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. (1962-1963) *O Seminário, Livro 10 – A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. (1972-1973) *O Seminário, Livro 20 – mais, ainda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. (1976-77) *Le séminaire, livre 24 – L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*. Inédito.

MATTOS, Renata. *A voz e a invocação para musicar a vida: ressonâncias entre música e psicanálise*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

POIZAT, M. *L'opéra ou le cri de l'ange – Essai sur la jouissance de l'amateur d'Opéra*. Paris: A. M. Metaillé, 1986.

VIVÈS, Jean-Michel. Pour introduire la question du point sourd. In: *Psychologie clinique – La voix dans la rencontre clinique*. Nouvelle série n. 19. Paris: L'Harmattan, 2005.

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

WRITINGS OF THE EXCESS, IN THE MARGINS: the exalted voice in the Baroque

ABSTRACT:

The hypothesis of this article is based on the premise that the articulation between psychoanalysis and music is imminent and that it was made explicit with the Lacanian invention of the objet voice, based on the thematic of the *schofar*, in the Seminar *On anxiety* (1962-1963). This article follows the invitation made by Lacan in other Seminar, *Encore* (1972-1973), when he discussed the Baroque, to “talk about the music, in the margins”, enlightened by the notions of the fold, by Deleuze, and the allegory, by Benjamin.

KEYWORDS: Music. Psychoanalysis. Baroque. Voice.

ÉCRITURES DE L'EXCES, DANS LES MARGES : la voix exaltée dans le Baroque

RÉSUMÉ:

À partir de l'hypothèse que l'articulation entre la psychanalyse et la musique est imminente et qu'elle a été rendue explicite avec l'invention lacanienne de l'objet voix, basée sur le *schofar*, dans le Séminaire de 1962-1962, *L'angoisse*, cet article suit l'invitation faite par Lacan à l'occasion d'un autre Séminaire, *Encore*, de 1972-1973, quand il discutait le Baroque, pour « parler de la musique, dans les marges », en l'écoutant éclairée aussi par les notions de pli, de Deleuze, et de allégorie, de Benjamin.

MOTS-CLÉS: Musique. Psychanalyse. Baroque. Voix.

Renata Mattos

Recebido em: 14.12.12

Aprovado em: 15.01.12

© 2013 *Psicanálise & Barroco em revista*

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

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

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista