

Voz: o sopro das criações

Luciana A. Gonçalves*

A vocação humana de invocar

Janis Joplin, cantora de rock dos anos 60, tinha como estilo musical, que a levou ao sucesso, os gritos longos que rompiam a canção subitamente. Janis, em várias entrevistas, ironizou sua mãe afirmando que, embora esta não gostasse, era preciso que, ao cantar, gritasse, para que ela finalmente a escutasse. Toda uma geração seguiu seu grito. Muitos, até hoje, são arrebatados pela voz de Janis, ou por outra cantora que, num agudo, extasia uma platéia que se vê enredada pela voz sem palavras.

Lacan, no Seminário *As psicoses*, no capítulo X, seção sobre “A paz do anoitecer,” destaca o “milagre” do berro no caso de Schreber. Durante um dos momentos do seu delírio, Schreber se revela impelido a emitir um grito, tamanha a brutalidade por que é tomado num final de tarde. Lacan explica que a paz do anoitecer chega à revelia; por isso, ironicamente não é um sentimento de paz que desperta no sujeito. Para o falante, o anoitecer não se resume à mera apreensão sensível do declínio dos brilhos do dia. Nas palavras de Lacan:

“Podemos observar agora que se passa algo inteiramente diferente, se essa paz do anoitecer, nós é que a chamamos, se preparamos essa formulação antes de dá-la, ou se ela surpreende, se ela nos interrompe(...). É precisamente quando não estamos à sua escuta, quando ela está fora de nosso campo e de repente ela nos cai em cima, que ela ganha todo seu valor, surpreendidos que somos por essa formulação(...)que nos vem como um murmúrio do exterior, manifestação do discurso enquanto ele mal nos pertence(...)”¹

* sobre a autora

¹ LACAN, J.(1955-1956). *O Seminário, livro 3, as psicoses*, p. 160-161.

A paz do anoitecer, enquanto um significante dentro do real, escapa ao falante e é por isso que, para Schreber, em sua estrutura psicótica, só resta gritar. Lacan diz quanto a Schreber:

“Ele não pode impedir-se de deixar escapar um grito prolongado, que o atinge com uma tal brutalidade que ele próprio nota que, se tiver algo na boca, isso pode fazê-lo cuspir... Fenômeno bastante surpreendente, se vemos nesse grito, a borda mais extrema, mais reduzida, da participação motora da boca na fala... Se há alguma coisa por que a palavra falada venha a se combinar a uma função vocal absolutamente a-significante, e que contém no entanto todos os significantes possíveis, é justamente o que nos faz sentir arrepios ao ouvir o uivo...”²

O grito, para Lacan, é a ponte para entender o universal de toda linguagem. É o que, do discurso, desemboca no ponto para além da significação. Conclui então Lacan: “Chegamos agora ao limite onde o discurso, se ele desemboca em alguma coisa para além da significação é sobre o significante dentro do real”³.

Fizemos essa breve remissão à Lacan, no sentido de apresentar que há na cadeia significante uma inscrição que aponta para um real. Compreendemos que é sobre isso que Lacan fala no Seminário *As psicoses*, há no significante algo que resta além da significação e que está no real. O berro é a ilustração disso.

A partir de Lacan, em uma articulação, podemos pensar que a música, sem as palavras, também é significante no real, isto é um significante puro que pertence a cadeia significante e, como o berro, desemboca em algum ponto para além da significação. Assim, a música, como a voz, também oferece ao sujeito uma experiência mais próxima do inconsciente⁴.

² LACAN, J.(1955-1956). *O Seminário, livro 3: as psicoses*, p.162.

³ LACAN, J.(1955-1956). *Idem*, p.161.

⁴ LACAN, J., apud WEIL, D. *Invocações*, p.10.

Para Weil a invocação musical ocupa lugar central na psicanálise. Para sustentar sua tese, remete-se a formulação lacaniana, no *Seminário 9*,⁵ que diz que a psicanálise é esse terceiro que ainda não foi classificado “...apegado à ciência por um lado, assumindo a textura da arte por outro lado”⁶. Segundo Weil, nesta afirmação Lacan apresenta o objeto da psicanálise. Nas palavras do autor:

“Eis que no instante em que soa a música , uma estranha metamorfose se apodera de mim: até então eu podia passar meu tempo na minha relação com Outro, marcando meus limites para instruí-lo quanto ao limiar que ele não deveria violar para não pisar em meu território íntimo – e eis que agora um Outro se dirige a mim solicitando um ouvinte inaudito a quem faz ouvir essa novidade siderante “em ti estou em minha casa”⁷.”

Dito de outro modo, o sujeito, ao escutar a música, invoca e é por ela invocado, quando, de seu inconsciente, diz sim à estranha absoluta que a música é para ele(o ouvinte), mas que não pode ser estranha ao estranho que ele, sujeito, verdadeiramente é, aonde ele não se sabe. Como Lacan definiu, “Eu sou ali onde eu não penso”.⁸

Há, portanto, três tempos da pulsão invocante. No primeiro momento, o sujeito apela inconsciente e silenciosamente à música. Em um segundo, a música arrebatava aquele de quem escutou o apelo, a demanda, de ser arrancado de sua latência: o sujeito do inconsciente. Até que, num terceiro momento, na invocação, ele faz ato, ele dança na música. Logo, invocar envolve um tempo lógico no qual o sujeito vive a “ex-sistência”, uma experiência de siderar em êxtase. Ou seja, ao realizar ato na música o sujeito deixa de se dirigir ao Outro numa posição de dependente, cessando por alguns instantes sua demanda de respostas que lhe dêem certeza da vida. Ele não quer mais prova de sua existência. O sujeito ao ouvir a música sai da dimensão do saber para a do crer.

⁵ Idem, p. 10.

⁶WEIL, D. *Invocações*, p. 11.

⁷WEIL, D. *Invocações*, p.11.

⁸ LACAN, J., apud WEIL, D. *Invocações*, p.15.

Caso aprisione-se na demanda “o que tu desejas, eu te pergunto o que eu sou”, que Lacan tão bem formulou, o sujeito torna-se capturado e atormentado pelo desejo do Outro, que jamais lhe dará resposta capaz de garantir a sua existência, uma vez que, mesmo sabendo de sua designação, o sujeito a reconhece insuficiente, falha em significá-lo e fazê-lo crer que existe. Cumpre lembrar, entretanto, que a experiência de sideração, que a música como significante puro permite, só ocorre pelo apelo invocante. Ou seja, como significante puro a música não é capaz de arrancar completamente o sujeito, em sua humanidade, da exigência da lei significante. O invocante é uma viagem que tem direção e sentido. Mesmo quando convocado pela música e libertado da fala, o sujeito está vinculado à lei da invocação. A pulsão invocante, como um guia interior, através do objeto música empurra o sujeito em direção a um ponto do discurso que, embora aponte para além da significação, é um limiar do simbólico. Como a voz, a música, em uma perfeita ambigüidade (situando-se no simbólico, especificamente na borda de seu furo), leva o sujeito a siderar na existência. Porém pela lei que envolve a invocação, essa sideração tem fim, o sujeito retorna para sua busca de sentido e de apelo ao Outro.

Para diferenciar a invocação que a música permite da invocação ao Outro em busca de significação, de sentido, façamos aqui um corte, para nos remetermos a Lacan no *Seminário 6* e ao seu matema da fantasia.

Na figuração $S \leftrightarrow a$, Lacan representa a estrutura do desejo do sujeito como desejo do Outro.

A partir do matema da fantasia, Lacan formula que o sujeito está sempre colocando para o Outro a questão de sua existência. Questão essa jamais respondida, uma vez que falta ao Outro o significante que dê conta de oferecer toda a significação do sujeito. A resposta à demanda subjetiva, portanto, é falta. Por isso, só resta ao sujeito se apoiar no objeto a para não sucumbir à demanda de um significante impossível.

No pólo oposto à fala, a música, como significante no real, libera o sujeito de sua demanda, ao Outro, de respostas. Ao soar, os “porquês” dão

lugar a uma nova posição subjetiva, a de simplesmente crer na existência, sem pedir respostas aos seus enigmas. Se a simplicidade da afirmação originária, o sim primordial, a *bejahung*, só aparece ao sujeito pela via da denegação, como Freud⁹ defende, com a música e com a voz que canta sem palavras, somos transportados para o mundo no qual somos ali onde não pensamos. De acordo com Weil, dissemos anteriormente que ao ser invocado é como se o sujeito dissesse: - Sim, eu não sou estranho a essa estranha que é a música. Em outras palavras, falamos do arrebatamento do instante quando a música, ao ser escutada pelo sujeito, arranca-o dele mesmo . O sujeito escuta a música mas é a música que volta como voz e invoca-o. Esta transmutação subjetiva radical da posição de invocado em invocante, que intervém e constitui a escuta musical, permite compreender a assertiva lacaniana quanto à voz ser a experiência mais próxima do inconsciente, por conta do modo e da intensidade com que toca o sujeito. Não é mais preciso ao sujeito perguntar: quem sou, de onde vim, para onde vou? É preciso apenas dançar guiado pelo ponto azul, a nota azul. Mas afinal que nota seria essa?

Embora seja nomeada por “ponto”, em algumas traduções, consideramos que é preciso pensá-lo metaforicamente, pois não se trata de um lugar definido, mas pelo contrário, é uma abertura para um porvir. Não sendo à toa, portanto, que dissemos, de acordo com Didier Weil, que pela música o sujeito sai de sua dependência absoluta do Outro para dançar. O ponto azul, a nota azul, se preferirem, retira o sujeito da indecisão e o convoca como pura possibilidade. A dança subjetiva acontece porque a música traduz a palavra de apelo do sujeito que estava esquecido, sob a ação do mecanismo do recalque. Sendo assim, para o autor, devido ao recalque, a música não rememora, ela, na verdade, comemora o tempo mítico de um começo absoluto pelo qual um real, ao ser parcialmente submetido ao significante, permitiu o advir de um sujeito. Logo, este sim que o sujeito enuncia ao apelo musical, enunciando-se como causado pelo

⁹ FREUD, S. (1925). “A negativa”, em *ESB*, .XIX, p.295-300.

som, não é um saber sobre sua causa, mas sim um puro gozo, que testemunha que um real adveio à ex-sistência. Daí, termos dito no início deste trabalho que a música tem um apelo invocante que pode levar ao sujeito se perder na invocação.

Weil assevera que para que mais um falante surja, é preciso que o significante dessa primeira coisa humana “(...) *das Ding*, no nível da qual, aquilo que era absolutamente exterior, a música da voz materna” encontre lugar, absolutamente íntimo, “onde as notas podem dançar(...)”¹⁰ A música, portanto, desde esse primeiro instante, vai dançar na “ex-timidade”. E para esse momento mítico de corte ocorrer, a música da voz materna teve que tocar a nota azul. Por isso, precisamos discutir, agora, o vínculo entre sonata materna e a nota azul na transmissão da vocação de invocar.

A nota azul na sonata materna

Para detalhar a relação entre a “sonata materna”, “nota azul” e o advir do sujeito, Didier Weil se remete a Levi-Strauss e sua assertiva a respeito do que sucede à morte no mito.

*Há, nessa concepção da ordem simbólica que deve morrer previamente para se tornar ulteriormente transmissível, numa reencarnação viva, toda concepção freudiana e sobretudo lacaniana da transmissão do significante paterno: este significante, com efeito, só se torna vivo com a dimensão do pai morto*¹¹.

Compreendemos que nesta citação Weil assevera que a música por ser significante no real, remete a um furo no simbólico que denota o real no significante, um ponto de fenda que define que a castração não tem causa a não ser mítica. O lugar da lei é um lugar vazio que os mitos justificam na morte do pai e que aparece no início também mítico de entrada no simbólico. Portanto, pode-se dizer que a transmissão mais primeva,

¹⁰WEIL, D. *Invocações*, p. 16.

¹¹ WEIL, D. *Invocações*, p.151.

originária do simbólico, se dá através da música da voz materna, pois para haver a passagem ao sentido há um momento na relação mãe-bebê que Lacan chamou de *pas-de-sens*,¹² que pelo equívoco permite pensarmos que, somente a partir de uma fonte que o anulou, nos foi possível dirigir ao sentido.

Marcel Mauss chama de “Mana” o ponto de enigma da linguagem no qual o significante é sem sentido, sem significado. Concordando com Mauss, Didier Weil afirma que o poder da música é “poder encarnar esse significante zero da significância, tornado transmissível pelo som”¹³. Entendemos que a sonata materna marca o entrelugar que caracterizará a voz para o sujeito em toda sua vida. Como é a mediadora entre o precedente (remissão ao significante do nome do pai, base do simbólico) e o que daí advém, o inconsciente do *infans* estruturado como linguagem, a voz traz em sua conceituação o real, o imaginário e o simbólico.

A voz permite à mãe, bem antes da transmissão do significado, que seu som (em sua música assemântica) transmita a passagem ao simbólico, essencial para a vocação humana de invocar. Se nos basearmos na noção de significante dentro do real, que Lacan nos mostra no Seminário *As psicoses*, podemos interpretar que a voz, em sua dimensão musical, detém o poder de fazer agir o circuito pulsional subjetivo pelo invocante. Diríamos, na terminologia da ópera, que antes de ouvir o som das palavras marcadas pela escansão do simbólico, o *parlar cantando* da mãe, o bebê escuta a continuidade do som musical, a *prima la voce*. Pode-se acrescentar que não somente a voz materna, mas a voz no sentido menos restrito, por ser de uma ambigüidade radical, transmite a lei ao marcar as escanções e também subverte, ao seduzir pela ausência de sentido.

É um engano pensar que a ambigüidade paradoxal da voz aí se esgota. Há também o conflito entre o assexuado e o sexuado da voz. A mãe, como a diva, é capaz de, com sua voz, entoar um entrelaçamento do

¹² LACAN, apud WEIL, D. *Invocações*, p.152.

¹³ WEIL, D. *Invocações*, p.152.

angelical (fora do sexo) com a encarnação sexual, pois, como mulher, testemunha a dor implicada em encarnar um corpo sexuado. Será na ambigüidade que a voz da mãe soará em sua sonata para o *infans*. Encarnando um corpo sexuado, sua voz angelical também traz a marca subjetiva da falta estrutural. De acordo com a tradição indiana, a voz reúne todos os instrumentos musicais, assim, como a música, ela está entre o acorde perfeito (que Sto. Agostinho dizia remeter a Deus)¹⁴ e o som diabólico do que contesta, desarmoniza e fura. A voz da mãe apresenta ao *infans* a oscilação que será transmitida ao longo de gerações, pela pulsão invocante. E é justamente com essa articulação que Weil conclui sua análise da nota azul, dizendo:

*Não será a transferência para esse sopro que pode ser transmitido por nossa voz, quando ela faz ouvir sua nota azul, que pode transfigurar a cara do recém-nascido em rosto impelido a responder à invocação ouvida por um sorriso originário?*¹⁵

Um resto a significar

Não coube a Lacan definir o objeto e sua função nas etapas do desenvolvimento. Porém, ao valorizar a linguagem na conceituação de sujeito do significante, o ponto de vista lacaniano leva o campo psicanalítico a repensar tanto a noção vigente de sujeito (suporte de um desenvolvimento libidinal), como seu respectivo conceito de objeto. Em outras palavras, a tese desenvolvimentista que abordava o objeto diacronicamente em termos de progressão e regressão, e que, até Lacan, era a única, passou a dividir o espaço psicanalítico com a concepção do objeto em termos estruturais. Enquanto a abordagem diacrônica direcionou o enfoque da conceituação de objeto, o objeto voz passou despercebido na psicanálise. Não foi à toa, que cumpriu somente a Lacan conceituá-lo a partir de uma perspectiva estrutural.

¹⁴ AUGUSTINE. *The Confessions*, Livro 10, 33, p. 219.

¹⁵ WEIL, D. *Invocações*, p. 157.

Por um equívoco, pode-se pensar que Lacan despreza, em seu ponto de vista estrutural, a teoria da libido que Freud apresenta nos *Três ensaios sobre a Sexualidade*. A discordância lacaniana refere-se à perspectiva evolucionista através da qual foi lida a teoria da libido, isto é, Lacan não aceita o aspecto desenvolvimentista que os teóricos das relações objetais atribuíram ao texto freudiano. Para Lacan, a questão do objeto não é temporal, uma definição de fases. Exatamente pelo viés contrário, o pensamento lacaniano sustenta que a questão é que os objetos caem dos orifícios corporais, marcando as fendas em que a pulsão circula. Por isso, a construção lacaniana incluiu a voz na lista de objetos *a*, ao invés de chamá-la, numa valorização do som e do aparelho fonador, de objeto vocal em uma fase também vocal. Neste sentido, na perspectiva de conceituação de objeto *a*, o som está para a voz como um tecido para um buraco. O acústico, o tonal e o fonético vestem imaginariamente o que remete ao horror do vazio, que é a dimensão não especularizável do objeto *a* como marca da fenda.

No *Seminário 11*, Lacan (1964) destaca das pulsões sexuais a que se vincula a “fazer ouvir” e a nomeia de pulsão invocante. Cumpriu também a Lacan, com a construção do objeto *a*, descrever o trajeto pulsional, que Freud menciona em 1915. O percurso lacaniano configura que a pulsão jamais atinge o seu objeto, ela apenas o contorna, uma vez que, em sua característica de fenda, o objeto *a* devolve a pulsão ao seu ponto de origem, determinando que o circuito pulsional feche exatamente onde começou, é um curto-circuito. Por isso, invocar não se trata nem do ouvido, nem do som ou seja, a pulsão invocante referencia-se no campo do Outro, é de lá que a voz provém. Assim, o sujeito, em sua busca incansável de significação, invoca o significante, remetendo-se ao ponto de onde parte a cadeia de significantes, o Outro.

Embora Lacan não utilize o exemplo freudiano do jogo de *fort-da*¹⁶ para falar da voz, sugerimos essa ilustração para pensar a voz na teoria lacaniana.

¹⁶ FREUD, S. (1920). “Além do princípio do prazer”, em *ESB*, .XVIII, p.26-29.

Conforme Freud (1920) nos conta, consideramos que, no jogo que inventa com o carretel para brincar durante a ausência materna, seu neto sabe que a bolinha presa na linha não é sua mãe. Por outro lado, parece já ter descoberto que o ato de jogar não transforma magicamente a ausência materna em presença. Porque então demonstra estar tão satisfeito e entretido na brincadeira?- Pergunta-se seu avô. Mais adiante em seu texto, Freud mostra que o que está em questão no jogo é a possibilidade de brincar com a representação, repetidamente, para elaborar a dor da perda que se estabeleceu com a ausência da mãe. Quanto a essa experiência de repetição do jogo do *fort-da*, Lacan delinea:

*“A hiância introduzida pela ausência desenhada, e sempre aberta, permanece causa de um traçado centrífugo no qual o que falha não é o outro enquanto figura em que o menino se projeta, mas aquele carretel ligado a ele próprio por um fio que ele segura – onde se exprime o que, dele, se destaca nessa prova, a automutilação a partir da qual a ordem da significância vai se pôr em perspectiva. Pois o jogo do carretel é a resposta do sujeito àquilo que a ausência da mãe veio criar na fronteira de seu domínio - borda de seu berço - isto é, um fosso, em torno do qual ele nada tem a fazer senão o jogo do salto”.*¹⁷

Parodiando Lacan, dizemos que o salto do menino com o significante é o que permite a ele pular sem ignorar a dimensão trágica da perda, isto é, o menino, por um apelo pulsional onde consegue conjugar a voz e o significante, faz, pela primeira vez, algo com a hiância que se presentificou, além de chorar ou gritar. Acreditamos que o neto de Freud já tivesse, como a maioria dos bebês, obtido prazer na descarga pulsional do grito ou do choro ou do espernear. O que é inaugurado, neste momento do jogo de *fort-da*, é a implicação do objeto voz na linha significante, permitindo que a pulsão, na vinculação com a linguagem, alcance “descargas felizes do princípio do prazer”.¹⁸ O ponto fundamental, portanto, não é a emissão sonora. O neto de Freud poderia ser mudo, e mesmo assim

¹⁷ LACAN, J.(1964) *O Seminário*, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, p.63.

¹⁸Idem, p.62.

criar o jogo no qual começaria a enunciar pela via do significante, mostrando que já tem seu “saber fazer com alíngua”¹⁹. Em outras palavras, na perspectiva estrutural lacaniana, a voz é uma dimensão que integra qualquer cadeia significante, seja ela sonora, escrita, gestual ou visual.

A busca subjetiva de significação implica sempre um terceiro termo, a voz. Deste modo, a conceituação lacaniana não equipara a voz à cadeia significante, mas ao que resta do significante no final da operação de significação. A voz participa da dimensão significante entretanto, não participa do efeito da significação. Como resto da subtração entre significação e significante, um resto a-significar²⁰, a voz marca que a significação obtida é só uma versão dentre outras.

O neto de Freud não parou depois da primeira articulação significante- pulsão, através da voz objeto. Este foi na verdade o início, o ponto de abertura para que, através da voz, na possibilidade de enunciação, expressasse que buscará sentido de prazer para a experiência de viver. Lembremos que Freud traz o exemplo do neto em *Além do Princípio do Prazer*, para mostrar que a pulsão não pára. Mesmo no horror, a pulsão faz contorno em algum objeto para, em um salto, ter satisfação, sendo que a partir de então, com a marcação de parcialidade definida pela castração.

Em sua busca de satisfação, para além do confronto com a fenda da castração, articulando na experiência trágica, o menino deu um salto com a construção do jogo que criou com o significante. Por isso, a voz não é meramente, a apresentação fonética, sonora: *fort-da*, mas o salto que a configurou para fazer a conjunção do gozo pulsional com a linguagem. Sendo assim, escolhemos como caminho tentar elucidar o objeto voz, situando-o no ponto de amarração entre o simbólico, o real e o imaginário, para pensá-lo em cada registro e nas interseções.

Primeiramente, o nó. Com o objetivo de explicar o nó borromeano, Lacan encadeia dois círculos de barbante através de um nó de marinheiro,

¹⁹ LACAN, J.(1972-1973). *O Seminário, livro 20: mais ainda*, p. 190.

²⁰ MILLER, J. “Jacques Lacan y la voz”, *Quarto*, 54 , p.14.

em seguida, passa uma terceira rodinha de barbante, conjugando os dois extremos da primeira cadeia. Ou seja, o nó borromeano consta de, no mínimo, três elos, um sobre o outro, sendo que cumpre ao terceiro ligar, simultaneamente, os três em um único ponto, passando sobre um e por baixo do outro. Como o terceiro elo interliga os três elos em uma mesma junção, rompendo-se qualquer um dos elos, todos eles se desligam e o nó se desfaz.

Lacan escolhe o nó borromeano como a configuração que articula os três registros da experiência humana no psiquismo: o real, o simbólico e o imaginário. Desse modo, na superposição da junção borromeana, o real fica sobre o simbólico, que fica sobre o imaginário, que tem, ele próprio, ascendência sobre o real. Os três registros se articulam de forma que há um espaço, um vazio no centro, um lugar de interseção, onde Lacan coloca o objeto a ²¹. Logo, como objeto a , a voz está entre as três dimensões do nó que surgem entrelaçadas, mas que podem ser pensadas, teoricamente, em separado.

A voz que chega aos ouvidos, fundida ao enunciado vocal sonoro, é apenas uma dimensão resultante de toda uma complexa trama imaginária (submetida ao simbólica) na qual o som veste a voz como objeto a , dando-lhe alguma consistência. Embora o real escape ao simbólico, o imaginário tem ascendência sobre ele, por isso, jamais o real se apresenta ao sujeito despido de alguma figuração. Se a voz está despreendida da palavra, como no canto lírico, no *shofar*²², e mesmo no grito, por outro lado, o imaginário (sempre orientado por um simbólico) a veste, dá-lhe uma roupagem que simula consistência, para disfarçar a dimensão inapreensível do objeto a . Este, por sua vez, como um resto, insiste em não coadunar com qualquer figuração, sobrando para além da moldura que busca cobri-lo.

²¹ LACAN, J.(1972-1973) *O Seminário, livro 20: mais ainda*, p.186.

²² O *shofar* é um instrumento de sopro primitivo, semelhante a uma corneta, cujo som alto e prolongado é tocado três vezes em rituais judaicos. Em sua análise, Lacan retoma a interpretação de Theodor Reik²² para questionar de onde vem a força de um som escandaloso e enigmático, que marca a aliança do povo judeu com seu Deus e a instauração da lei judaica.

Como exemplo desse real que sobra e “insiste em não se inscrever”, podemos pensar no sonho da injeção de Irma²³, no qual o furo tenta escapar da figuração do sonho de Freud²⁴.

Se, para Freud, como ilustra o sonho da injeção de Irma, o insondável do furo do sonho era o ponto obscuro, para Lacan, é do real tudo o que é excluído do simbólico, e que, para o sujeito, tem sempre alguma configuração imaginária. Neste sentido, a impressão de realidade, longe de ser um ponto de partida, é o produto do trabalho psíquico do sujeito. Ou seja, o objeto voz precisa do imaginário para ganhar consistência em uma imagem sonora.

Para conceituarmos a voz no simbólico, precisamos lembrar que ela estaria situada no registro que rodeia o real e que a acopla em sua lei ordenadora à marcação significante. Desse modo, configuramos que a noção de voz em Lacan, situada no entrelugar do nó borromeano, é uma conceituação psicanalítica que se conjuga a um referencial estruturalista, isto é, um referencial que considera a linguagem como uma estrutura, ou como um sistema significante. Este princípio do estruturalismo, a que Lacan adere, está em oposição à idéia de uma identificação da linguagem a um órgão que teria que se desenvolver (aparelho fonador), e do discurso ao que seria identificado acusticamente.

Se tomarmos como referência a conceituação final do objeto *a* na obra de Lacan, estruturada no nó borromeano e que se refere a um *a* “mais de gozar”, podemos dizer que a voz é o “a mais” que a pulsão invocante, reivindica sem cessar, utilizando a construção significante para obter satisfação. Nesta perspectiva lacaniana, a voz é o querer dizer da enunciação, que jamais se esgota ao término do enunciado. O que acabou de ser dito, tanto para quem falou como para quem escutou, é sempre

²³ Nem nesse sonho, nem em sua obra, Freud construiu o conceito de real, coube a Lacan essa teorização. Contudo, pensamos que o sonho da injeção de Irma ilustra o real. A própria interpretação freudiana considera que o ponto de abertura da garganta de Irma revela um ponto insondável do sonho, um umbigo, que a representação onírica não é capaz de cobrir. No texto *Esboços...* e no cap.8 do *Projeto*, Freud ao falar da apreensão do mundo externo oferece uma outra abertura para pensarmos a articulação insondável-real.

²⁴ FREUD, S.(1900). “Interpretação dos sonhos”, em *ESB*, IV, p.119.

insuficiente, pois o dizer, diferente do dito, é inesgotável. Sempre conjecturamos novas possibilidades de significação. Quando elegemos um sentido, é para calar o Outro e descansar da contínua busca de significação. Entretanto, a tentativa de calar a emissão de significantes do Outro dura pouco. Logo depois, o *a* “mais de gozar”, como um resto a-significar, provoca o falante a invocar, para com mais uma enunciação, oferecer uma satisfação pulsional, parcial, no significante.

Como ilustração desse lugar da voz, um resto que provoca o dizer, reportemo-nos à experiência bastante comum nos diálogos, onde um dos interlocutores afirma que o que criou equívoco na comunicação não foi o dito (as palavras), mas o tom²⁵, é ele que pode dar margem a intermináveis discussões de sentido.

Para finalizar, achamos fundamental acrescentar um achado quanto à voz no *Seminário 17*, em um capítulo intitulado “Os sulcos da aletosfera”. Neste capítulo, Lacan assevera a impossibilidade da ciência de dar conta do real e enuncia que é do furo do real, do objeto *a*, que ela parte para tecer seus corolários, experimentos e teorias. Lacan diz:

*“ Na medida que a ciência se refere apenas a uma articulação, que só se concebe pela ordem significante, é que ela se constrói com alguma coisa da qual não havia nada ”.*²⁶

Mais adiante em seu texto, pergunta:

*“Por que não levar também em conta o lugar onde se situam essas fabricações da ciência, se não passam de efeitos de uma verdade formalizada? Como iremos chamar esse lugar?”*²⁷

Lacan, “lançando mão da aletéia”²⁸, do universo grego da Filosofia, chama o lugar das criações de “aletosfera”. A “aletosfera” abrange todas as

²⁵ O tom não no sentido exato de tonalidade vocal, mas como uma parte significativa para além da significação que o tom pode apresentar, muitas vezes até, contrariando o dito.

²⁶ LACAN, J.(1969-1970). *O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*, p.152.

²⁷ Idem, p. 152.

criações e, assim, sem distinguir cientistas de meninos em seus jogos de *fort-da*, Lacan sugere que “quanto aos pequenos objetos *a*... na medida que agora é a ciência que os governa”,²⁹ pensemos neles como *latusas*. Brincando com a rima entre *ventosa* e *latusa*³⁰, Lacan define:

*“Percebo tardiamente, porque não foi há tanto tempo que inventei, que rima com ventosa. Há vento ali dentro, muito vento, o vento da voz humana. É bastante cômico descobrir isto no final do encontro”.*³¹

Consideramos fundamental acrescentar à essa citação uma outra, do *Seminário 11*, para pensarmos em uma possível articulação deste “sopro” com vida.

*“É a libido, enquanto puro instinto de vida, quer dizer de vida imortal, vida irrepreensível, de vida que não precisa, ela de nenhum órgão, de vida simplificada e indestrutível. É o que é justamente subtraído ao ser vivo pelo fato de ele ser submetido ao ciclo da reprodução sexuada. E é disso que são os representantes, os equivalentes, todas as formas que se podem enumerar do objeto *a*. Os objetos *a* são apenas seus representantes, suas figurações”.*³²

Compreendemos que o “sopro” das criações, que Lacan formula no *Seminário 17*, se conjuga com a função de ser continente da impetuosa força de vida, para além da reprodução. Ou seja, como todo objeto *a*, a voz porta um excedente humano de força, de vigor, a rebeldia da energia vital: a libido, por onde se expressa essa exigência de um *a* “mais de gozar”.

Gostaríamos de terminar fazendo, como Lacan, uma metáfora: a voz é um sopro de vida que impulsiona, puxa as nossas enunciações, pois, como objeto *a*, nos provoca pela libido a tecer vigorosamente sobre o furo do real. Por isso, no seu cunho de objeto *a*, a voz está para além do tempo,

²⁸ Idem, p. 153.

²⁹ Idem, p. 153.

³⁰ Em francês: *lathouse* e *ventouse*.

³¹ Op. cit, p.154.

³² LACAN, J.(1964). *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p.186.

onde habita um não simbolizável e um não imaginável e tende a mostrar-se como objeto ambíguo, fonte da angústia e causa do desejo.