

A Presença do Outro

**Curso Livre do ICP-RJ realizado no primeiro semestre de 2009
na Seção-Rio da Escola Brasileira de Psicanálise
por Marcus André Viera.**

Transcrição e pesquisa inicial de referências: Leandro Reis

Índice

I - Alteridades

Da alteridade	
Outra alteridade	
Anti-evolucionismo freudiano	
Voz e Olhar	
Ressonâncias	
Vozes alucinadas e vozes musicais	

II – A voz e o Outro

Os “a”s da presença	
O objeto-voz entre eu e Outro	
O Imperador está surdo? (uma entrevista)	
Palavras	
A voz é polifônica	

III – Isso é um insulto!

Neurologia e sensorium	
Atribuição e percipiens	
Injúria e certeza	
“Porca” e atribuição subjetiva	
S1 e sujeito	
EssesUm e o grão da voz	

IV – As formas da certeza

O caso da cena imposta	
Palavras impostas, cena posta	
A extração da voz	
As formas da certeza	
A conexão da voz	
O Corpo do Analista e o DSM	

V – Entardecer

Fala, texto e significante	
Linguagem	
Passaporte para o sentido	
Alucinação e canção	
Sacrifício, assassinato e lálálíngua	
Trovão, tambor, Nietzsche e João Gilberto	

VI – Tônica e dissonante

Três interpretações	
Analista Outro... ..	
Tonal	
Modal	
A tônica equívoca	

VII – Ritmos

Texto, furo e objeto	
A sequência dos objetos	
O ritmo	
A voz afônica da onça	
A voz de Noel	
Dissonância e surpresa – outro João	

Bibliografia

Anexos

Sobre as alucinações entre os doentes mentais surdos mudos	
Forclusão: uma cena primária é imposta, por Simone Oliveira Souto (e comentários por Sérgio Laia)	
Na primeira pessoa, o estatuto da experiência alucinatória, por Guilherme Gutman	
As dissonâncias e o gênio João, por Adriano Aguiar	
Modos, Tons Diabos e outros Batuques, por Lourenço Astua	

VI – Tônica e dissonante

A interpretação como apresentação do objeto - na análise e na música

Três interpretações

A interpretação será hoje nosso fio condutor.

Para começar, na psicose, o que resume nosso percurso até aqui: Ela é a interpretação delirante de uma alucinação.

Ela está também na base do tratamento analítico. Espero demonstrar sua relação, ali, com o objeto vocal, o que considero já ter razoavelmente demonstrado na psicose.

Finalmente ela está também no centro da lida com o objeto vocal que chamamos “música”. É a interpretação de uma peça musical, por exemplo.

Começamos pela interpretação no tratamento que, se quisermos partir de verdades básicas, não pode ser pensada a não ser como uma experiência de fala. Parece óbvio, mas é bom não esquecer que até Freud ela tendia a ser vista como leitura de fenômenos de um além fala: das profecias de Tirésias à interpretação dos dados recolhidos pela ressonância magnética é extração de sentido de uma dimensão tida como extra-sentido. O que é diferente de dizer, como sustenta Lacan, em *Função e Campo...* que a interpretação na análise é uma experiência que se dá integralmente no campo da fala.¹

É o discurso incorporado por um sujeito, que chamamos fala, que é levado ao analista. É sobre seu desenrolar histórico, a história de uma vida, que incide a ação do dispositivo analítico, mais conhecida como interpretação. No entanto, a interpretação é a incidência, sobre a fala do analisante de algo que não é outra fala, pois o analista mantém quase sempre a boca calada. O analista como função, entendamos bem, e não os analistas, que falam, é claro, e é bom que sejam assim, a começar por Freud. Mas o que há de verdadeiramente novo na psicanálise não é o encontro de uma fala com outra fala, mas de uma fala com outra coisa, que estamos chamando de presença do Outro. Dessa forma, podemos dizer que a primeira incidência da presença do Outro no discurso analisante é a interpretação.

Dito isso, como avançar no que chamamos de interpretação num tratamento, já que o termo que recobre coisas demais? Vamos nos apoiar na trilogia lacaniana RSI e distinguir na interpretação três aspectos:

Originalmente a interpretação seria uma espécie de aula “Você tem um problema com sua mãe”. É uma interpretação que tem algum sentido. Achávamos que esse aspecto era obrigatório até Lacan. Desde Lacan pode-se dizer que o mais importante na interpretação não é o que ela diz de sentido, conteúdo, mas sim seu efeito. Como Freud disse, a interpretação se mede pelos efeitos que ela causa ou mesmo, pelo novo material que ela engendra como efeito. É o que faz Lacan dizer que ela existe para se fazer onda e não para produzir conhecimento.² Ou seja, uma interpretação não se define a priori. Ela é como uma carta que só depois de lida chega ao remetente. E tudo depende de como esta carta vai ser lida. A mensagem sempre nos volta do Outro, ou seja, sabemos se chegou justamente se ele me devolve o que dela leu. É o que ele lê, como lê e como disso dá conta que vale. Neste sentido, os efeitos causados dependem tanto ou mais da relação de fala que se estabelece entre analista e analisando, ou entre analisando e Outro, do que do conteúdo da interpretação. Dito de outro modo uma interpretação depende mais de onde vem, ou sobre o que incide do que o que diz. Por isso, Lacan radicaliza e chega a valorizar mais a intervenção do que a explicação. Os efeitos da interpretação serão obtidos de maneira mais pura pela intervenção da presença do analista, mais do que por suas ideias, por seu silêncio, sua pontuação e corte. Valoriza-se o quanto a presença de uma ausência pode interromper uma série bem encadeada de sentidos sempre os mesmos, e lhe conferir nova pontuação, ou seja, produzir neles ressignificação.³

Isso é interessante por nos liberar ao menos em parte do terreno pantanoso e imaginário do conteúdo. Lacan dessa forma orienta-nos para que fiquemos menos com o conteúdo e mais com o efeito de corte da interpretação, que poderá produzir novos efeitos de sentido.

O conteúdo é o conhecimento. Quando digo “sou brasileiro”, isso não é complicado. Pode-se não saber o que é exatamente em essência, mas já se tem um solo em que pisar, sabe-se que outros que se dizem brasileiros são meus irmãos. Constituímos um corpo. Isso é o conhecimento, algo que se entende. Note-se, porém, o quanto ele precisa de um pequeno outro no espelho para garantir a essência do “ser brasileiro” que em si me escapa. É o que Lacan denomina conhecimento, que para ele é sempre imaginário, o que não quer dizer falso, mas, seguindo a estrutura de seu *Estádio do espelho* é sempre sustentada pelo semelhante.

Por outro lado, posso dizer que sou brasileiro porque não sou argentino, nem europeu, nem africano, marciano etc. Aqui é em contraposição a um mundo de diferenças, é por diferença que sustento minha essência desconhecida em si. É a própria diferença que entra em ação. Mas o que é a diferença? Posso tentar objetivá-la e dizer é isso ou aquilo, mas tudo será sujeito à dúvida. Sou brasileiro porque tenho algo a menos ou a mais que o argentino, só que não sei o que dizer. É mais a presença de uma ausência que caracteriza a diferença.

O vazio é uma pontuação. A presença do Outro como vazia e simbólica se instaura mais no silêncio. Nem sempre quanto mais silêncio mais presença, mas todos sabemos o quanto pode ser pesada uma viagem de elevador com um desconhecido que olha para o teto e mantém o silêncio. O silêncio bem localizado serve de intervenção que pontua, muda o sentido, reestrutura o texto do eu.

Então, se vamos chamar de presença de um conteúdo o primeiro tipo de interpretação, da presença de uma ausência no segundo caso, teremos enfim o excesso, a presença de um objeto excessivo para a terceira. Não há um deles isolado, nem um deles como correto, mas esses três aspectos da interpretação estarão em jogo o tempo todo.⁴

E o que dizer da forma dessa interpretação que caminha mais para o real? Ela é objetal, ou como diz Lacan: “a interpretação incide sobre o objeto”.⁵ O que podemos falar sobre isso?

Façamos uma cartilha. O analista que aposta nos efeitos da presença imaginária, fala. O analista que se cala busca fazer valer a presença simbólica. O analista que quiser fazer a presença das presenças vai ser um objeto *a*.

As duas primeiras formas de interpretação já estavam explícitas em Freud. A novidade de Lacan, segundo ele mesmo, seria trazer à luz este objeto. Já falamos muito dele. Hoje resumamos sua abordagem como a de um mediador paradoxal.

Entre Eu e Outro há alguma coisa, um objeto que circula. Quanto mais consistente ele for menos chance teremos de ter efeitos de surpresa. O escambo seria um bom exemplo disso, pois ele objetiva algo que é estranho o objetal, mas não objetivo. Entendemos porque na psicanálise não se pode pagar com livros, galinhas, enfim, coisas. Elas dão consistência demais ao que se passa entre sujeito e analista. É preciso que haja novidade e ela teima em sumir quando tudo que define a relação é concretamente situado. Se a relação entre os dois começa a ficar mediada por objetos muito concretos, perderemos a potência da presença do Outro. A presença como esse incomensurável que pode gerar novas leituras para uma vida precisa de outros objetos. Esse é o exemplo do objeto imaginário, pois é preciso ter em mente que “imaginário” aqui não é imaginação, nem irrealidade. Lembrem-se que na situação analítica quase nada existe em si, tudo é relatado. Imaginário ali é tudo o que é bem delimitado.

O objeto simbólico é por essência vazio, furo. Por isso, um contrato excessivamente delimitado entre analista e analisando atrapalha. O que sustenta um contrato é sobretudo seu aspecto simbólico, que Lacan delimitou com o termo “pacto”. É exatamente algo sem essência, a honra, um fio de barba, etc. Pura abstração, mas que sustenta o pacto entre pois. Os dois assumem que farão o combinado porque combinaram. Se comparamos o escambo como dinheiro, vemos que o dinheiro encarnar mais o simbólico por ser ele também um pouco

abstrato. Por isso exigir dinheiro faz parte da técnica. Claro que se pode ter uma análise em que não se paga nada, mas se paga em outros termos.

Já o objeto, aquilo que encarna o real dentro de um discurso, segundo a definição de J. A. Miller é o que Lacan chamou de “a”.⁶ É uma espécie de coisa que não se pode dizer claramente se é meu ou se é do Outro, de fato, ele não é nem meu nem do Outro, mas ao mesmo tempo é de mim e do Outro.

Os objetos podem se transformar. Um objeto estável, de partilha e mediador de trocas, pode se transformar em objeto *a*. O meio mais comum de fazê-lo é com o uso do véu. É o que faz a histórica: “Você não sabe o que eu sou atrás desse véu”. Esvazia-se e passa para o objeto como presença de uma ausência. Temos a presença do Outro de outra forma. Passa-se dessa forma de um objeto de troca para um objeto vazio. Uma análise faz o mesmo, mas apenas para que atrás desse vazio, que o analista encarna, comece a se materializar os objetos *a* de uma história. O analista passa de espelho a vazio e finalmente objeto-resto.

Analista Outro...

Queremos agora pensar a presença desses objetos estranhos não apenas como alucinação, mas como interpretação, em si já um modo de leitura da presença do Outro que não é um sentido, nem o sentido do vazio, mas que uma localização objetual do real.

Distinguimos alguns aspectos da presença do Outro, sempre partindo da tese de que a presença pura não existe. Seria a mesma coisa que dizer que temos acesso direto ao Real. A Presença pura não existe, ela é sempre incorporada. O santo só baixa se for em alguém. Nosso santo-Outro não está em outro lugar, pois senão entraríamos numa espécie de terreno místico e se é para psicanálise ser mística, melhor a umbanda e afins que tem bem mais tempo de estrada.

Numa análise, a presença do Outro é sempre encarnada pelo analista. Ao mesmo tempo, é verdade, o Outro que o analista representa ou encarna remete a muitos outros e esses muitos outros, para começar, são outros da história, da vida, outros das lembranças. São outros bem imateriais.

A presença do analista remetendo ao Grande Outro em algum outro lugar seria mais ou menos como a diríamos que é o como o padre faz na igreja. Lacan nunca foi religioso, esse tipo de definição que está no *Seminário 1* é de localização técnica, “é preciso, se você quer ser analista, se colocar no lugar do Grande Outro”. Parece bastante religioso. “O analista encarna o Grande Outro” porém não significa algo como: “Deus desce a Terra” ou “Se você fizer bem sua análise um dia chegaremos ao céu”. Há qualquer coisa dessa presença de um além, mas ela se encarna no corpo do analista. Quando Lacan usa a idéia de que o analista ocupa o lugar do Grande Outro, não é exatamente a mesma coisa que o analista é o representante do Grande outro, como no caso do padre. Dizer que o padre tem algo de deus seria inclusive na religião sacrilégio. Aqui não. É um suave detalhe, mas faz muita diferença. Não é “encontrar o padre hoje para um dia chegar a Deus”. É muito mais encontrar Deus hoje para um dia me despedir dele.

A função fundamental para uma entrada em análise é esse encontro com alguma coisa para além do que eu possa dizer de mim, mas que alguém está encarnando. Desde sempre essa alteridade do analista foi uma alteridade presente. Mais adiante, no *Seminário 8*, para marcar essa alteridade de modo ainda mais terreno, como um objeto, alguma coisa que parece encerrar o corpo do analista. É o famoso “agalma”.

Reza a lenda que na ágora grega vendiam-se estatuinhas. Em algumas o vendedor colocava uma pepita de ouro. Você comprava sem saber se o valor estava lá dentro ou não, o que fazia com que essa indeterminação do ouro o espalhasse por todas as estátuas, mas como um

objeto semi-presente. Assim Lacan encarna a presença do objeto na análise. Algo que ainda está por vir.

Um pouco à frente, no *Seminário 10*, essa coisa sai do interior do corpo do analista e passa a se materializar como resto, pedaço perdido do corpo do analista, restos de uma história.⁷ É como começamos esse seminário desse ano, a presença do analista como escória, como alguma coisa que resta, dejetado. Vou buscar o santo analista para chegar ao céu da cura e no caminho vou encontrando várias coisinhas da minha vida que ficaram no caminho. Em vez de finalmente me livrar delas, vou dando-lhes novo destino e no final, agora tenho uma nova vida e posso desistir do céu.

A presença dessas coisinhas é que conta então. Elas não são assim tão insignificantes, como nos mostrou a alucinação. “Imperador” é um termo-resto, que se destacou dos grandes discursos sobre o Império da época do paciente de Cramer e passa a sustentar a alteridade do Outro para o paciente. A partir desse pedaço extraído do Outro ele constrói todo um delírio que estabilizará a distância entre ele e o Outro.

Não seria isso algo que poderíamos equiparar com o que acontece no encontro com o analista? Mas o que em geral se busca no analista costuma ser algo que está no passado. Das coisas que são trazidas, ficamos com aquelas que não entram, caem, são essas que valem. São pedaços que não encaixaram na minha história, mas que exatamente porque extraídos da minha história, mantiveram a consistência do Outro histórico do que eu sou. Afinal:

Não há carro mais perfeito quanto aquele que contemplo com a esponja ainda suja nas mãos, ou casa mais arrumada e brilhante quanto aquela em que acabamos de jogar o que não presta fora.⁸

O objeto é uma extração de algo que organiza o todo. No caso do psicótico isso está por fazer, no neurótico desfazemos, para refazer, o que já feito (e que se atualiza a cada instante, afinal, é isso que garante o esquecimento dos sonhos: acordo e tenho o sonho muito vivo, mas só vai ficar o que encaixar, o que faz sentido - o que não faz corpo desaparece).

“Penso onde não sou, logo sou onde não penso”⁹, diz Lacan. Onde a vida palpita, não é o ego, mas ali também não há ninguém. Então, uma análise não seria você se identificar com aquilo, os pedaços daquilo que você não é, mas que guardam a palpitação de sua existência. Não é se identificar, mas aproximar-se deles, fazê-los voltar a refazer coisas, trazê-los pro centro. Desestabilizar o ego de certa maneira. Por isso a análise é um pouco tensa.

É isso que estamos chamando de interpretação objetual. A experiência da análise que não é se entender e descobrir mais sobre você mesmo é encontrar pedaços e verbalizando-os, passando para o verbo. Isso cria nova consistência dentro do seu grande discurso épico, reinterpreta-o. Como diz Lacan em “Função e Campo...”. Acontecimentos descartados “passam ao verbo: mas precisamente fazem passar para o *epos* onde relacionam-se com o momento presente e as origens de alguém”. É como “ler os símbolos de um destino em marcha”.¹⁰

Tonal

Nossa aposta é que isso ficará claro com a música e o objeto voz.

Vou lhes propor, a partir de uma analogia entre música e análise, a presença desse objeto como sustentação do processo (psicanalítico ou musical), da interpretação como chave para sua extração e dessa extração como base para a conclusão.

Quando falo “música”, estou me referindo basicamente à canção popular, a partir de José Miguel Wisnik e Luiz Tatit. Mesmo se as indicações, sobretudo de Wisnik, têm alcance bem maior.¹¹

A analogia que proponho se desdobrará em dois tempos. Deixamos para a próxima vez o tema do ritmo e hoje focalizaremos a da presença/extração do objeto.

Partamos do som e do silêncio. Na montagem de Wisnik entre som e silêncio, existe no mundo ocidental, um caminho de sons que tem rotas traçadas, que chamamos estruturas. E nessas notas traçadas, se você incluir determinadas notas que não estão previstas algo perturba a estrutura a ponto de demoli-la. É preciso que elas fiquem de fora para que as estruturas se mantenham.

Esta estrutura harmônica ocidental leva o nome de modo *tonal*. As indicações de Wisnik permitem, sem dificuldade, aproximá-la da estrutura que Lacan vai circunscrevendo como fundada no Nome do Pai.¹²

O canto gregoriano seria seu ponto de partida. Ele é movido pela idéia de uma “boa estrada para atingir o divino”, dele até a música clássica, que lida mais com uma “estrada conturbada”, a idéia seria sempre a de uma rota em direção ao Pai.¹³

Elas parte de uma exclusão fundamental. Em torno do que é excluído e da forma do retorno dessa exclusão é que se jogará a partida decisiva. Foi o que indicou Lacan ao distinguir as negações, freudianas, *Verneinung*, *Verleugnung*, *Verwerfung*, com relação a três estruturas, neurótica, perversa e psicótica. Todas, apoiadas em uma exclusão fundamental *Austossung*, fundam a possibilidade de uma positividade, da participação no mundo dos homens, que Freud destaca como uma afirmação fundamental, *Bejahung*.¹⁴

Partimos na última vez de uma exclusão fundamental, a do ruído: “a música converte o ruído mortífero em pulso ordenado e harmônico”.¹⁵

Mas isso é geral demais. O par ruído x som, ficaria no plano do par *Austossung* x *Bejahung*.

Para dar conta da estrutura tonal, daquilo que Lacan destaca em Freud como plano da *Verneinung*, devemos pensar nessa exclusão como a de um representante do ruído, algo que Wisnik chama de frequência rítmica, ou mais simplesmente ritmo, que é o que realiza o canto gregoriano.

Para entendê-lo definamos algumas coisas. Toda onda sonora é um pulso. O bater de um tambor é antes de mais nada um pulso rítmico. Se suas frequências rítmicas forem tocadas por um instrumento capaz de acelerá-las, a partir de dez ciclos por segundo elas mudam de caráter e saltam para outro patamar, “a partir de certo limiar de frequência o ritmo “vira” melodia”. A diferença qualitativa produz, um “ponto de inflexão, um salto qualitativo”.

Deste ponto de vista, o ritmo, a partir de certo limiar, se torna melodia, “podemos perceber que estas duas dimensões constitutivas da música dialogam muito mais do que se costuma imaginar. A pedagogia musical costuma ignorar essa passagem “O preço que se paga é a cristalização enrijecida da idéia de ritmo e melodia como coisas separadas, perdendo-se a dinâmica temporal e os fluxos que fazem com que um nível se traduza (com todas as suas diferenças e correspondência) no outro.”¹⁶

Neste exemplo sonoro extraído do Cd de Helio Suskind, que acompanha o livro de Wisnik, ouvimos a passagem do rítmico ao melódico pela desaceleração do pulso.¹⁷



É exatamente o pulso rítmico que será “recalcado” no canto gregoriano. Ele é uma exclusão do ritmo como marca do terreno e do humano, o que o liberaria para se elevar na busca de Deus. O tonal é assim a música das esferas, ou das “alturas”.

A música tonal moderna, especialmente a música consagrada como clássica, é uma música que evita também o ruído, que está nela recalcado ou sublimado. (...) A inviolabilidade da partitura, o horror ao erro, o uso exclusivo de instrumentos melódicos afinados, o silêncio exigido à platéia, tudo faz ouvir a música erudita tradicional como representação do drama sonoro das alturas melódico-harmônicas no interior de uma câmara de silêncio de onde o ruído estaria idealmente excluído. (...) Cria-se uma caixa de verossimilhança, a moldura da representação musical, “onde se encena, através do movimento recorrente entre tensão e repouso, articulado pelas cadeias tonais a *admissão de conflito com a condição de ser harmonicamente resolvido*”.¹⁸

O ruído é eliminado como pulso, mas retorna como conflito. Ele perturba a vida, mas faz parte dela. Engana-se, porém, quem supõe que Freud apenas visava este tipo de conflito, interno à estrutura. Há a marca de algo inadmissível, desastroso, tal como o *trítano* o próprio *diabolus in musica*. Toda a questão será a do que fazer com esse inadmissível¹⁹

Uma análise, torna o diabo companheiro. Nosso exemplo para isso, na próxima vez, será João Gilberto que em um plano mais *cool* do que o das batalhas com o demoníaco torna a dissonância seu aliado.

Isso, porém, veremos na próxima vez. Por hoje essencial perceber que é apenas na estrutura neurótica que este objeto excluído é o nome da catástrofe. Dependendo do modo de estruturação da melodia, ele pode muito bem estar ali o tempo todo. Este inadmissível, só o é dentro do sistema. Só há impossível na estrutura. O real depende da estrutura. Na estrutura psicótica o real está em outro lugar (o que é muito diferente de dizer que na estrutura psicótica há mais real, ou que, psicóticos, estamos mais próximos do real).

Para demonstrá-lo, vamos mergulhar no mundo modal.

Modal

A estrutura tonal tem começo-meio-e-fim. De fato, ela nasce lançando-se acima do silêncio ao transformar o ruído em pulso ordenado, a seguir ela assume um trajeto que conta a história da tentativa desse lançamento de dominar o caos e finalmente encontra sua resolução em uma sequência de intervalos codificados que ecoam em nossos ouvidos disciplinados culturalmente para neles reconhecer a resolução do conflito e repousar com a paz da entrada em ordem do universo, especialmente corporal, que ela engendra. A sequência dos acordes maiores, por exemplo, com intervalos de 3ª e 5ª ou a sequência dó – fá- sol – dó, ou mesmo a simples escala diatônica (do-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó) o demonstram.

Vamos comparar agora essa ordenação tonal com a do mundo modal através de dois exemplos. Propositadamente, nenhum dos dois tem instrumentos rítmicos. Apenas a voz. Isso porque se afastamos a clivagem ritmo e melodia, não seria ela que faria a diferença. É bem verdade que o tonal se caracteriza exatamente por considerar os ritmos o animal a ser excluído e é também verdade que o modal, aquilo que tendemos a chamar tribal ou primitivo, os utiliza em larga escala, mas é exatamente esta dicotomia que queremos afastar, pois ela só nos faria nos convencer do que queremos. Ora, é exatamente porque eliminamos os tambores por achá-los primitivos que quando os ouvimos sentimos a música como primitiva, no entanto, isso é que nos serve de demonstração de que estamos com razão. Primeiro o exemplo tonal. É uma canção de ninar siciliana - Inicia, se desenvolve e termina e a gente quer de novo porque terminou. Daí parte-se para outra. Tem qualquer coisa de uma repetição eterna, mas é o que a gente chama da nossa vida, a neurose geral cotidiana.



“Vamos nos separar daquelas confusões tribais, nos elevar e ficar apenas aqui no céu desse colo materno” seria um modo de narrar o que diz essa voz. Nesse lugar se joga fora alguma coisa (ritmo, bagunça, etc...), e esse caminho a princípio vai levar a algum lugar, que seria Deus. Isso não é possível, porém, continuam-se as tentativas, o que conhecemos bem.

Imaginem agora uma melodia que não faça isso, que faz de outro modo. É o que demonstra esse outro fragmento. Uma música pigméia. Ela não se separa de nada e não busca nada. Conta a história de uma espécie de “presente eterno”.



A siciliana não exhibe essa estrutura circular que a pigméia tem. As músicas da estrutural tonal incluem sempre certa narrativa, que precisa de algum espaço para chegar a algum lugar para chegar até o começo novamente. Por isso mesmo o modal pode incluir várias vozes ao mesmo tempo, pois ele não precisa se restringir a uma linha melódica só, não é uma flecha lançada como a tonal e sim uma trama que quanto mais rica entrecruzada mais rica a vibrante. Troca-se a concentração, unidade e extrema intensidade do tonal pela pluralidade, fragmentação e

multiplicidade do modal. Isso se verifica mesmo quando tivermos apenas um instrumento. Confirmam a voz dessa flauta de bambu. Não dá a impressão que também não sai do lugar?



No que comparamos os dois esquemas espero que percebamos, mesmo intuitivamente o quanto flauta japonesa e a música pigméia fogem da estrutura do nome-do-pai.

Vou transcrever uma passagens de Wisnik para dar uma idéia.

Cada músico sustenta um motivo de caráter repetitivo e, como esses motivos são desiguais, o resultado é uma pulsação com pontos múltiplos de fase e defasagem, de acentuações de caráter cíclico em permanente deslocamento, de *sucessiva repetição continuamente diferente*. Instaure-se um tempo que não pode ser lido como simples sequência linear (...) porque os múltiplos motivos que entram simultaneamente em cena formam um tecido sincrônico e movente (95).

A melodia da flauta de bambu japonesa encerra uma espécie de tempo eterno enquanto que o tempo na outra musica, começa e acaba. Depois eu posso recomeçar, e eu tenho sempre a impressão de que comecei em outro lugar então dá a impressão de continuidade, da a impressão de linha do tempo que funda nossa idéia de ocidente, por exemplo.

A tônica equívoca

O que dá unidade às melodias tonais é exatamente uma exclusão fundadora que lhe confere o caráter de flecha. No esquema do pai busca-se a nota resolutive e encontra-se sempre alguma resolução, mas a definitiva, a Nota Azul só se encontra de banda, fora da música.²⁰ O que então dá unidade ao modal que tende a se estilhaçar em milhares de vozes?

O elemento estruturante pode se apresentar porque a estrutura não é a mesma. Ela não é feita em torno de alguma coisa que está extraída, ela necessariamente dá as voltas em torno dela e ela presente e fixa é que tudo estrutura.

Em nossa analogia seria o equivalente a uma estrutura onde o objeto *a* pode se apresentar, tal como é no caso da alucinação, para o psicótico, ou como a voz da canção, sua nota azul, presente. Seria algo como o que metaforiza Lacan em referência ao psicótico que teria “o objeto *a* no bolso”.

A estrutura do Nome do Pai parece ir sempre adiante, mas ela acaba retornando ao começo, como, porém, na ida e volta algo aconteceu, tem-se a impressão de que algo aconteceu, só que o perdemos e tudo recomeça outra vez. Essa é a repetição neurótica.

No mundo modal, a repetição faz parte da estrutura. Dessa flauta de bambu é claro que se pode dizer que ela conta uma história, mas a narrativa dela é explicitamente circular. Ela se dá em torno de uma base sempre presente, que nada tem de nota azul, ou então que é uma nota azul explicita.

Essa estrutura, ao contrário da Tonal, não é tão incompatível com a nota de base. Tem-se alguma coisa que se mantém em torno da qual você faz esses floretes. Enquanto que no nome-do-pai objeto em torno do qual tudo se estrutura está fundamentalmente ausente. É desde sempre perdido. Nessa estrutura não nome-do-pai, oriental, isso está presente o tempo todo por isso é mais fácil materializar. Vejam este exemplo.



Os exemplos abundam. Vou lhes dar apenas um a mais apenas para mostrar que modal não é exclusividade do oriente. As melodias célticas ou húngaras, da gaita de foles anexa, exibem a mesma estrutura.



Pode-se fazer várias correspondências antropológicas com isso. Pensar, por exemplo, que os japoneses são contemplativos enquanto que nós corremos para algum lugar loucamente sempre com a impressão de começar de novo. O mais importante não são esses sócios-músicos-psicologismos, mas usá-los para apreender o lugar distinto do objeto voz na estrutura.

Então concluamos que a alucinação não é um objeto a, mas a estruturação que permite de um delírio a partir da voz do Outro tornada objeto presente, nos ensina sobre a função da voz na psicose e na neurose.

Como ilustração final, a brincadeira que Helio Ziskind faz uma canção de Caetano Veloso, “Canto do povo de um lugar”.

Todo dia o sol levanta
E a gente canta
Ao sol de todo dia
Fim da tarde a terra cora
E a gente chora
Porque finda a tarde
Quando a noite a lua mansa
E a gente dança
Venerando a noite”

Para quem lembra-se da melodia é muito claro. Ela é tonal, conta uma história com princípio meio e fim, mas tematiza o mundo modal, ou seja, ela conta a história sobre um mundo que não tem história. É uma canção “nomedopaizista” que tematiza uma estrutura sem o Nome do pai.

Essa é a pretensão maior do neurótico, acreditar que o que vê pelas lentes enviesadas do Pai seja a realidade como tal. Deste modo, o modal se torna nossa infância perdida como o paraíso e certamente alguma outra coisa pra onde a gente gostaria de ir. Como essa alteridade bem mais radical que a do conflito vai se apresentar dentro da epopéia tonal? Como o lugar das origens ou no lugar do destino final. Tudo o que não se encaixar, tudo o que for resto excluído sustentarão a promessa de ponto final. É com elas que eu vou ter que me haver para conseguir alguma folga com relação à prisão neurótica, é com elas que encontrarei uma voz que poderá ser autêntica desde que eu consiga ligá-la a mim como outra coisa que não a de um Outro perseguidor.

Como, porém, vou terminar a análise se estou dentro da estrutura com que faz que o término seja impossível? Tenho que sair dessa estrutura? Tenho que, com os mesmos materiais, compor outra sinfonia. Reinterpretá-la com base nestes elementos agora tornados apenas semi-exteriores. Será uma sinfonia mais par ao modal, mas não exatamente. Não seremos todos pigmeus ao término de uma análise, mesmo que a coisa seja bem mais polifônica que ni início.

É uma espécie de outra montagem com aquelas notas incluindo agora aquelas que não puderam ser incluídas. Essas notas, porém, terão que entrar em outra temporalidade. Se vimos hoje como elas entram “no pacote” desde que se altere a estrutura “espacial” da canção, na próxima veremos como isso se dá com relação à temporalidade, ao *timing* do ritmo.

♦ Quinto Seminário: A presença do Outro. Realizado no dia 07 de maio de 2009. Transcrição de Juliana do Prado e Leandro Reis. Pesquisa inicial de referências por Leandro Reis.

¹ Cf. por exemplo: “A assunção de sua história pelo sujeito no que ela é constituída pela fala endereçada ao outro que serve de fundamento ao novo método a que Freud deu o nome de psicanálise” ou ainda “A interpretação rompe o discurso para parir a fala” (Lacan, J., *Escritos*. Rio de Janeiro: JZE, 1998, p. 315 e 258).

² Cf. Lacan, J. *Outros Escritos*, Rio de Janeiro, JZE, 2003, p. 385.

³ “A suspensão da sessão não pode deixar de ser experimentada pelo sujeito como uma pontuação em seu progresso, a pontuação colocada fixa o sentido, sua mudança o transforma ou transtorna e errada equivale a alterá-lo”, Lacan, J. 1998, p. 313.

⁴ Estamos seguindo as indicações de Lacan em RSI, onde reserva para o imaginário o termo “corpo”, para o simbólico “furo” e para o real “ex-sistência” e os pensa entrelaçados em um nó: “O caráter fundamental dessa utilização do nó é ilustrar a triplicidade que resulta de uma consistência que só é afetada pelo imaginário, de um furo como fundamental proveniente do simbólico e de uma ex-sistência que, por sua vez, pertence ao real e é inclusive sua característica fundamental”, Lacan, J. *O Seminário, livro 23 - O sinthoma*, Rio de Janeiro, JZE, 2007, p. 36.

⁵ Lacan, J. 2003, p. 274.

⁶ Cf. Vieira, M. A. *Restos – uma introdução ao objeto lacaniano da psicanálise*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2008, verbete “objeto”.

⁷ *Ibid.*, verbete *palea*.

⁸ *Ibid.*, p. 120.

⁹ “O que cumpre dizer é: eu não sou lá onde sou brinquedo de meu pensamento; penso naquilo que sou lá onde não penso pensar” Lacan, J. (1957). *A instância da letra no inconsciente*. 1998, p. 521.

¹⁰ “fez passar para o verbo, ou, mais precisamente, para o epos onde relaciona com o momento presente as origens de sua pessoa” Lacan, J. (1953) *Função e Campo da Linguagem*. 1998. p. 256.

¹¹ Wisnik, J. M. S. *O som e o sentido - uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 e Tatit, L. *Semiótica da canção - melodia e letra*, São Paulo, Escuta, 1999 (2ª Ed.).

¹² Por quê não dizê-la “neurótica”? Porque Lacan oscila. Por vezes ela parece estabelecer a estrutura de toda realidade possível: ela é delimitada então como o esquema R. A partir do objeto a, essa estrutura é relida. É a famosa nota acrescentada no rodapé deste esquema (*Escritos*, p. 559-60 nota 16) para indicar que, aquilo que o esquema R delineia, tendo o Nome do Pai como fundamento da realidade, deve ser visto na verdade como um *cross-cap*, que tem o objeto a e não o pai, como ponto de ordenação.

¹³ Wisnik, 1989, p. 138. Lembrando que Lacan aproxima o Nome do Pai a religião (Cf. Lacan, J. *O seminário livro 23*, Rio de Janeiro, JZE, 2007, p. 131-132).

¹⁴ Cf. Lacan, J. 1998, p. 564 e seguintes, e Rabinovich, S. *A forclusão*, Rio de Janeiro, JZE, 2001.

¹⁵ Wisnik, p. 34.

¹⁶ *Ibid.* p. 21 e 22.

¹⁷ Ziskind, H. “O som e o sint, uma trilha sonora para o som e o sentido”, in. Wisnik, *op. cit.* Todos os exemplos sonoros a seguir, salvo menção, são extraídos deste CD.

¹⁸ Wisnik, *op. cit.* pp. 42 a 43.

¹⁹ *Ibid.* p. 108. Para o trítono cf. ainda o texto de Lourenço Astua em anexo.

²⁰ Cf. *Ibid.*, p. 215 e Didier-Weil, A. “A nota azul: de quatro tempos subjetivantes na música”, *Nota Azul: Freud, Lacan e a Arte*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 1997. pp. 57-84.