

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	

VII – Ritmos♦

A presença temporal da voz – inconsciente e ato

Texto, furo e objeto

É difícil concluir. Pensei que poderíamos começar pelo mais fácil e recapitular.

Uma análise se desenrola como uma busca pelas origens. Com Lacan, assumimos a premissa de que a origem é sempre *heteros* e não *auto*. No caminho para encontrar algo concreto sobre nossa verdade encontramos o Outro: nossos familiares e amigos, mas também as canções e odores. Tudo o que um dia soubemos sobre nós foi transmitido pelos outros, nunca de saída nosso.

De saída há o Outro. Ele nos transmite seu modo de ver, estar, cheirar e sentir o mundo, mas nem tudo é possível recobrir com seu manual de instruções universal. Isso que resta se apresenta, no modo como abordamos nestes encontros, como “a presença do Outro”. Sim, porque o Outro pode falar de tudo, até de sua presença, mas antes que ele abra a boca, sua presença está lá, ela vem antes das nomeações e não será esgotada por elas.

O primordial de sua presença, aquilo que na alteridade está para além do que ele nos ensinou, o pulo do gato parece sempre ter ficado de fora e por isso tentamos, em vão, apreender essa presença em si. Em vão porque nunca poderemos realmente dominá-la, já que o equipamento de apreensão de que dispomos foi dado exatamente pelo Outro. Primeiro recebemos a maleta de sentidos que ele nos dá e aprendemos a usá-la e só depois é que o sentido de sua presença pôde ser significado. Ele virá sempre como um decalque sobre ela, nunca exatamente ela.

Só poderemos então chegar à presença do Outro em nossas vidas assim, em segunda mão? A resposta de Lacan é cheia de matizes. Primeiro alguns não:

Na experiência analítica ela nunca será a Presença, como um muro de silêncio que delinea a fronteira entre o conhecido e o incognoscível. Nada de mística da presença, como se refere a isso Derrida ou de “mistagogia do não-saber” como critica Lacan essa abordagem do real como divino silêncio.¹ Não, o real não será para o analista aquilo sobre o qual deve-se calar, como queria o primeiro Wittgenstein. Ao contrário, ele pode não ser articulável, mas é feito de fala, não quer calar, ele não é articulável, mas é articulado, está ali, em meio às palavras do Outro.² Vemos que, segundo Freud, isto que não pode ser dito não *pode* ser calado porque não pára de falar. Isso se articula em uma fala. *Ça parle*. O real está para-além da linguagem mas esta é, ao mesmo tempo, sua morada. Não temos o dizível e o indizível, mas sim o dito e, nele, algo que insiste em se dizer e, nisto, fala sem parar, sem dizer-se inteiramente.

A presença do Outro é canalizada pelas vias do logos e se transmuta em falas, em palavras doces ou duras, mas agora compreensíveis. A presença primeira é mergulhada no campo do sentido e torna-se vivível. Portanto, ela é mergulhada no discurso do Outro e é nesse discurso que reencontro a presença, agora localizada nas palavras.

Algo dela, porém, insiste e isso só poderá se apresentar como furo. É o que introduzirá o inconsciente freudiano: ele é segundo Lacan “hiância e texto”.³

Mas do cruzamento entre eles nasce uma terceira presença, o objeto-resto. Nunca acesso direto ao real da presença, mas é possível um outro real da presença que não apenas as significações e o furo. A presença do Outro se apresenta em uma análise, não apenas como sentido, nem como evanescente furo, como Lacan define o sujeito. Ela se apresenta, mas como objeto. Enquanto o sujeito está em todo e em nenhum lugar, o objeto está sempre no mesmo lugar. Ele é o endereço do ponto que desaguamos na vida como silêncio pulsante. É o que se deposita da travessia de uma análise: da longa epopéia decantam-se pontos de

repetição. É sempre virando a mesma esquina, ou esquinas muito semelhantes que me deparo com a indizível surpresa do que da vida não se pode dizer.

Para cada um, dadas as marcas de sua história e da história de seus encontros com a presença do Outro, existe um roteiro que desenha o contorno dessa presença e por isso a apresenta como objeto. Ela não é nunca integralmente maciça, mas sim um resíduo. Esse resíduo, no entanto, tem insuspeitados poderes de verdade e certeza.

O real em análise tanto é desenho de um limite quanto habitado por estranhos seres. São figurações daquilo que em uma vida apresentou-se como fazendo parte dessa mais-que-vida. Dessa vida que nela não cabe. Alguns objetos encarnam transitoriamente esse objeto dos objetos. Por isso, no plano dos objetos do mundo essa presença se repartirá entre objeto-texto e objeto-furo, entre objetos do mundo e objetos a.

A sequência dos objetos

Dentre os objetos do mundo, alguns tendem a compor essa lista – seio, fezes etc. Que ela seja aqui retomada.

O Objeto oral oficialmente seria o alimento, mas o que insiste na satisfação, jamais integralmente alcançada é um vazio, que faz com que Lacan chegue a nomear o objeto oral por excelência, como o nada. Se ele existisse como tal, e é a anorética que chega mais perto disso. Tentando ser mais claro: entre a mamadeira e a chupeta, é a segunda que encarna mais a presença do Outro.

Quanto ao objeto anal, as coisas são mais abstratas de saída, pois ninguém diria que são as fezes e sim o fato de reter, controlar os esfíncteres, em suma, é a operação a que se submete as fezes que conta aqui, o que Lacan resume com o termo “dádiva” [*don*]. E novamente, se comparamos o dar e tomar que caracteriza o obsessivo, que pode chegar ao puro ritual já desprovido de sentido e de relação, com as ideias que o invadem, há muito mais Outro nelas.

Passando para o visual: a primeira aproximação do objeto olhar, seria a do olhar da mãe. Mas na mãe que me vê nos interessa sobretudo seu olhar. Seguindo a “esquize” proposta por Lacan entre visão e olhar, é o olhar como pura presença, maciça, que não enxerga, pois enxergar já é traduzir e dar sentido ao mundo. Não é minha mãe me vendo, nem mesmo a escuridão. Não é tanto o invisível, mas a mancha. A anamorfose, tal como a caveira do quadro dos embaixadores na capa do *Seminário 11*, são os olhos de Édipo no chão, como figurado no *Seminário 10*.

E quanto à voz? Foi a figuração da voz, sua presença como objeto que perseguimos nestes encontros. Primeiramente a partir da alucinação verbal e a seguir a partir de algumas considerações sobre a música.

Antes disso, é preciso mencionar alguns objetos que merecem destaque por sua relativa ausência em nosso percurso.

O objeto fálico, que foi aludido logo no início e que deixamos de lado porque ele se apresenta como uma espécie de mínimo múltiplo comum destes quatro. O objeto dos objetos como promessa, ausência encarnada, cenoura à frente do burro, “símbolo da falta”.

Se percorremos os cinco sentidos, veremos que deixamos de fora, o tato, o paladar e o olfato. Todos podem “produzir” objetos a, mas nenhum deles teria, segundo Lacan a propriedade de sustentar uma encarnação “cultural” do real da presença. Porquê? Creio que quanto ao tato ele está muito associado ao desenho do corpo, sempre assinala um dentro e fora que garante a integridade corporal, por isso sua “função de *a*” é reduzida ao extremo. O paladar e o objeto oral estão tão próximos que não há porque separá-los. E quanto ao olfato, creio que é porque Freud lhe deu um lugar mítico de origem. É como o assassinato do Pai: o célebre “recalque orgânico” de Freud assinala a passagem no macaco ao homem. É como se o olfato perdido nomeasse a perda constitutiva que sustenta a premissa fálica, de que algum será possível

recuperar o objeto perdido. Isso é bem diferente do modo como o encontramos na clínica retornando como objeto a.⁴

Voltando ao objeto voz. O primeiro ponto a destacar é que ele se apresenta como original e decisivo:

Toda vez que a gênese do mundo é descrita com a precisão desejada, um elemento acústico intervém no momento decisivo da ação.

Ou

O espelho é necessário para produzir o “se ver a si mesmo”, enquanto que o “se ouvir a si mesmo” já está presente no mais íntimo da subjetividade - ou, para expressá-lo como Husserl, na “presença a si do presente vivo da subjetividade”.⁵

O ritmo

A música aparece como modo de presença do ser, que tem sua sede privilegiada na voz. Derrida se insurge contra esse fonocentrismo, que chama de metafísica da presença, que impõe uma precedência do som sobre a letra. Nós também, com Lacan diremos que ele é texto e furo, que é objeto, portanto o real localizado, ou seja, não há voz sem que algo se recorte da continuidade do real, em outros termos não há voz sem furo.

Ele nos interessa especialmente, pois estamos em tempos em que o furo, a presença de uma ausência, o sujeito (suposto saber ou não) é algo que a cada dia é mais difícil de ser acionado. É difícil, por exemplo, dizer como dizia Freud citando Nestroy “no curso dos acontecimentos tudo será explicado” ou como Cazuzu “vem que no caminho eu te explico”. Isso já é acionar o vazio. Não. Hoje em dia é preciso fornecer ganhos imediatos senão, adeus. O único saber válido é o que funciona, que é imediatamente útil.

Ora, a voz é justamente aquilo que se apresenta como fora do jogo presença e ausência. Ela parece ser pura presença. Não é à toa que o Olodum faz sucesso tanto nas comunidades carentes, todos querem patrocinar um projeto que leva música às favelas, pois ela funciona.

O que estamos sustentando é que tanto os que dançam (em todos os sentidos) quanto os que investem nessa dança estão enganados. A música faz a todos acreditarem que não há vazio, que só existe som e ruído, mas o objeto musical é um objeto recortado. Ele também não é pura presença. A questão é que ele se extrai do ruído e ao mesmo tempo invade o corpo por se instituir em um espaço sem dentro e fora.

Isso ficou muito claro com a alucinação. Ela é objeto, mas parece localizar uma presença invasiva do Outro. Então, assim como Lacan fez Kant com Sade façamos a música com a alucinação, o carnaval com a mania, a festa com o supereu.

Aqui é preciso desdobrar o objeto voz em dois aspectos.

Um é espacial e nesse sentido ele se recorta, ele tem endereço. Mas esse recorte deve ser considerado pelo lado temporal. Ele é ritmo.

Como ele parece tomar o corpo, como ele “invade arde e fim”, como ele parece ser pura presença, só vamos encontrar sua relação com o vazio e o furo, quanto pensarmos sua aparição no tempo, sempre no mesmo lugar no tempo ditando o ritmo.

Quando o analista faz varia o ritmo do discurso analisante, variando o tempo das sessões ou recorrendo a novas pontuações ele usa o silêncio e o vazio para produzir novas leituras. No fundo o que ele faz é mudar o ritmo para localizar a clave de sol do discurso do sujeito.

Isso fica mais claro se pensarmos o que ocorre quando não há fraturas no discurso para jogar com a pontuação. Um discurso compacto, como será “aberto” pelo analista. Na marra?

Aqui intervém a comparação entre tonal e modal. No espaço tonal, há sempre um objeto perdido. Ele pode no máximo ser a nota azul. Aquela que as improvisações do jazz delineiam como pilar dos sons, mas fora do audível. Mas ela não está lá.

O modal a materializa, o que tem como consequência uma certa eternização do presente, tal como descreve Dufour.⁶

Um tratamento analítico poderia ser imaginizado como uma passagem do tonal ao modal. Inversamente, em um ambiente modal, em que tudo está supostamente ali, em que o objeto parece estar presente, é preciso contar com a passagem do objeto tônica ao objeto perdido para fazer incidir a singularidade como ainda por conhecer.

Isso porque, é bom lembrar, o objeto tônica é necessariamente coletivo, nada tem de singularidade. Os japoneses não tem como nós o culto da singularidade. A psicanálise é a produção de uma singularidade “sustentável”. Onde será preciso passar de uma tônica coletiva para uma tônica estranha, que não se coletiviza de imediato.

Para isso uma certa conversibilidade entre tonal e modal parece interessante.

Além disso, este par nos afasta de leituras da pós modernidade evolucionistas, que fazem das produções atuais uma degeneração, do rap a degeneração da música clássica etc.

Em vez de pensar que o tonal/Nome do pai é incontornável, vemos como é possível pensar o modal como estando lá por si sem nada pedir ao objeto perdido.

Ao contrário, é o modal que se apresenta como a base. O tonal é a aventura de um tempo da humanidade, de um mundo ocidental, que talvez esteja desaparecendo. A psicanálise tem sua aventura entrelaçada à do Nome do Pai e ao mundo tonal, cabe a nós pensar e aprender a viver nos hibridismos para que ela prossiga. Se quisermos dar o mundo o tonal a força, educando as crianças para isso estaremos saindo da experiência analítica. É nela que temos que inventar os meios para lidar com o objeto positivado e mesmo assim conduzir as análises.

A voz afônica da onça

O modo mais conhecido de falar desta presença vocal no texto, tivemos disso uma ideia com a alucinação, é como voz do Outro. E o Outro do texto é o autor.

Separei, uma nota dos Escritos. É que, se há algum lugar em que se ouve a voz do autor é nas notas de pé de página. Aquelas me que o autor se desdiz, acrescenta, etc.⁷ É uma nota que fica em “Função e Campo...”. A situação é: Lacan está falando do plágio, no caso de Kris a que ele deu destino célebre como “o homem dos miolos frescos”. Neste momento ele puxa uma nota para dizer: sou lido nos Estados Unidos.⁸

Nos Estados Unidos existe todo um problema com o plágio, ele diz isso na nota de pé de página. Porque supõe-se que cada um seja uma individualidade, uma mônada em si acabada, com seu texto, seu nome, sua coisa direitinho, sua autoria definida. Como essas coisas não funcionam assim, todo mundo está o tempo todo vivendo estranhas interferências, *dejá-vus*, telepatias, plágios, etc. Claro, porque vivemos no Outro e muitas vezes pensa-se parecido etc. É evidente que os americanos aqui são apenas o nome e telefone do ego que se acredita senhor em sua morada, do que somos todos vez ou outra vítimas. Lacan diz então que ele mesmo deveria tomar mais cuidado com isso, porque - isso naquela época - no lugar onde sou mais citado é onde menos se fala meu nome, porque lá eu sou proibido. É a IPA, claro. Então, segue Lacan, minhas ideias servem às pessoas, sem que elas possam dizer que são minhas. Mas não me preocupo, conclui, “porque a minha voz ecoa nas minhas ideias”. As ideias, até porque são usadas dessa maneira, de modo proibido, fazem ressoar outra voz.

Então é um jogo complexo entre uma linguagem que era autorizada (que era o jargão da IPA na época) e um certo jargão ou linguajar lacaniano, como uma língua que parasita a outra. E nesse parasitismo Lacan diz: eu estou lá. Entendem o quanto ele faz depender a presença da voz nessa articulação entre a língua oficial e a oficiosa? Exatamente como a relação entre o texto e o rodapé. É esse tipo de tradução que talvez seja aquela que mais apresenta a voz. E é esse tipo de parasitismo do texto principal que a nota de rodapé faz. Ela parasita o texto principal, ela desvela sua vida artificial ao lhe dar um subterrâneo pulsante.

É o que Lacan chama de *lalíngua*, essa coisa, uma língua feita de restos, de pedaços, de lembranças, de cenas que foram sugadas até só deixar o seu osso. É essa coisa que vai parasitando o texto principal e vai introduzindo no texto principal uma presença que apesar de certamente viva é também um perigo, pois se tomar conta do texto por completo o reduz a uma algaravia incompreensível.

Então a passagem que nos interessa não é tanto a de uma língua à outra, como seria a passagem do tonal ao modal, mas como nesta passagem revela-se e ganha lugar no texto o indizível de sua singularidade. O Modal é o exemplo que como esse indizível pode ganhar forma coletiva e se apresentar. Para isso é preciso outra estrutura. Nós estamos buscando outra coisa: como ele se apresenta em sua singularidade, reestruturando o texto de partida, mas sem nos obrigar a passar para outra cultura, outra estruturação coletiva?

Pensei em um exemplo mais direto do que seria essa voz no texto, um último exemplo - agora trazendo para a gente - dessa linguagem subterrânea. O exemplo também envolve Haroldo de Campos, que tem um comentário . A gente trouxe os Escritos, trouxe Haroldo de Campos, e o meu é um comentário dele sobre um conto do Guimarães Rosa que chama “Meu tio iauaretê”.⁹

Para quem não sabe, é alguém que chega na casa de um desconhecido para passar a noite. Supõe-se que ele tenha se perdido ou apenas pedido pouso. Supõe-se porque ele nada diz. É uma presença silenciosa de endereçamento do onceiro que mora na casa e o recebe. É o onceiro que tudo enuncia, pois o conto é apenas seu monólogo. O anfitrião conta suas histórias, de como foi parar ali, de como caçou onças a mais não poder, de como foi se ligando a elas e se tornando um pouco como elas, de como, roído pelo remorso passa a não mais matá-las e viver com elas em uma estranha intimidade. Todos os detalhes estão em sua fala e histórias: o cheiro, a violência, a morte, a elegância felina etc. O tio dele é uma onça, e a onça é o jaguar, o jagaretê. Ele fala de uma onça, Maria-Maria, como de uma mulher. Ele nhenhenga, misturando interjeições e exclamações com termos tupis. Haroldo de Campos detecta esta função de língua parasita no uso por Guimarães Rosa do Tupi. O Tupi é lalíngua do dialeto do onceiro.¹⁰

Essa lalíngua vai entrando no texto cada vez mais, à medida que a fala do onceiro vai se tornando mais e mais estranha. Estranhamente viva e poderosa, com palavras que parecem ecoar alguma coisa para os nossos ouvidos e que a gente não sabe bem dizer o que é. E nesse andar da carruagem, o onceiro, vai tentando fazer com que o visitante da casa durma, o tempo todo falando, a gente vai percebendo que ele está se transformando em onça porque ele quer comer o visitante - no sentido não figurado. Isso se sente, não se imagina apenas, porque é próprio texto vai se transfigurando, semi implodido pelo tupi e pelas interjeições e onomatopeias. Essa parasitação pela linguagem da onça vai crescendo, vai ficando cada vez menos inteligível, cada vez mais indígena, africana, miados, essa voz. Ao final, porém, descobre-se que o visitante, que não era bobo, não tinha descansado seu revólver e quando o outro já está se transformando em onça ele lhe dá um tiro e o jaguar morre uma vez transformado em onça.

Cito este momento, quer é a conclusão do conto. O momento de apogeu de lalíngua em que o texto é invadido pelas conjunções, onomatopeias e a língua Tupi, presentificando a voz da onça e que é ao mesmo tempo a morte do sentido:

Mecê gostou, ã? Preto prestava não, ô, ô, ô... Ói: mecê presta, cê é meu amigo... Ói: deixa eu ver mecê direito, deix'eu pegar um tiquinho em mecê, tiquinho só, encostar minha mão... Ei, ei, que é que mecê tá fazendo? Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio... Mecê tá doído?! Atié! Sai pra fora, rancho é meu, xó! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu - Cacuncozo... Faz isso não, faz não... Nhenhém... Heeé!... Hé...

Aar-rrâ... Aaãh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã...Uhm... Ui... Ui... Uh... uh...
êêêê... êê... ê...

Claro que a analogia entre a situação analítica e este conto não é pra dizer que a gente tem que morrer na análise... talvez... mas quem morre na análise não é a voz. Na história é justamente porque a onça veio que não tinha outro jeito de ser a não implodindo o texto. Em uma análise, talvez, se levada até o final, alguma coisa dessa singularidade destrói o texto de partida, o da novela de uma vida, no sentido do romance familiar. Às vezes é a própria análise que constrói essa história, pois nem todos chegam com uma narrativa arrumadinha de sua vida. No entanto, até esta narrativa será, no mínimo “atravessada” por uma presença que traduz o indizível da singularidade, da vida que pulsa e anima essa narrativa e que aqui estamos chamando de “voz”. A tensão entre as duas não se traduz em guerra, pois é impossível que uma vença a outra, mas certamente o narrador do conto, o ego, cederá o lugar à voz que o habita. Ela não se tornará um novo narrador, senão deixaria de ser a alma do texto, mas passará a ser incluída de outro modo.

Não quer dizer que a partir daí não se contem mais histórias, pelo contrário, me parece que uma vez a voz entremeada no texto dessa maneira, agora quem vai vibrar não é mais o eu. Quem vai ressoar agora em mim são justamente esses elementos que ecoam como um sino, como um jaguar, um jaguretê em mim. São eles que produzem a possibilidade pra outros da experiência do inconsciente. Não é exatamente o que faz Guimarães Rosa, com a voz da onça que o habita? Ela está no texto, mesmo que no interior da história ela acabe morrendo. A onça morre na história, mas fica viva em nós. Aquilo que era um silêncio fugidio se localiza e finalmente torna-se objeto de uso, de uso de escrita para Guimarães Rosa, de muitos outros usos para tantos outros PR aí, o que J. A. Miller, a partir do Lacan do *L'insu...*, destacou como o “se virar”, *savoir-y-faire* com o *sinthoma*.¹¹

A voz de Noel

Este saber fazer com o sintoma foi comentado no ano passado da seguinte maneira:

Esses detritos da fala, letras, aproximam-se do real sendo, desse modo, muito mais carne do que idéias. É o que Lacan situa, nesta conferência inclusive, com um neologismo, *lalíngua*. Mas a fala também tem seu aspecto imaginário, de idéias e de sentido. São dois pólos. A psicanálise, desta forma, atua a partir das idéias que você traz, mas essas idéias serão decantadas, reduzidas a seu osso, ao que nelas funcionam como marcas, que não são mais exatamente idéias, são detritos. Com esses detritos, reordenando-os, você consegue agir no real do sintoma, em seu gozo. Porque alguma coisa nesses detritos vieram canalizar o gozo, dar-lhe os trilhos por onde você tem percorrido sua vida. Pode-se assim definir a psicanálise, com J.A. Miller como “Aquilo que a fala tem de imaginário é acionado na análise para fazer com que aquilo que ela tem de real mude seu gozo”.¹²

Para demonstrar um saber fazer com a presença da voz no campo musical, outra encarnação da voz no texto, a música *Três apitos*¹³ que comentamos no ano passado e da qual cheguei a publicar algumas considerações, que me parecem encaixar-se aqui muito mais naturalmente. Por isso cito extensamente:

Conhecemos a história da canção e o drama pode ser resumido da seguinte forma: sua mulher o abandonou porque não quer um boêmio, ela trabalha na fábrica de tecidos enquanto ele, diante do impossível da relação, lamenta sua perda. O impasse está aí e a canção acena com três possibilidades de solução.

A primeira seria tornar-se gerente da fábrica – “você não atende a buzina do meu carro, mas atende ao chamado do gerente”, ele diz – e ganhar um sintoma-identidade, fixo, uma identidade socialmente aceita e desejada pela mulher. Ele ganharia um corpo correto, mas não o gozo, ou, teria o gozo correto, mas um gozo extra viria atrapalhar. Aqui, ronda o perigo da passagem ao ato: ele vai, por exemplo, encher a cara à noite ou outra coisa qualquer. Seu gozo, seu sintoma, como dizemos, não é o que lhe propõe a cortesia animal, social, de gerente de fábrica. Seu sintoma, mesmo que não possa dizê-lo, já o conhece um pouco, não é o de gerente. Ele diz: “meu destino foi traçado no baralho, sou um poeta muito soturno”; portanto, para ele, gozo só à noite.

A segunda opção seria virar guarda noturno. Ele propõe: “vou virar guarda noturno para ficar perto de você”. Essa solução é aparentemente bizarra do ponto de vista da cortesia social, porque o guarda noturno não é exatamente uma identidade, é uma espécie de nomeação que ele criou. O seu sentido próprio não tem conteúdo, não define o que se é ou o que se deve fazer, apenas confere localização como o 34-43-33 de outro samba célebre, que simplesmente marca o escritório dele no bar da outra música. Seguindo essa via, ele teria uma espécie de lugar e um horário fixo que lhe daria a possibilidade de encontrá-la regularmente ao menos duas vezes por dia. Não parece nada bom, era melhor ser gerente, mas é o que é possível com seu sintoma, e evitaria violências as quais se condenaria tornando-se gerente.

Finalmente, há a possibilidade de um trabalho eternamente recomeçado durante a madrugada. Enquanto ela dorme, ele diz que “faz esses versos para você”. Essa versão, mais sublimatória, não deve ser idealizada, por quê pensar “que ótimo, ele agora vai fazer versos para ela e contribuir para a humanidade com sua arte”. Nada garante que arte seja boa e de todo modo a vida ficará possivelmente pior. No mínimo ele ficou ainda mais longe dela.

Então, três soluções, cada uma feliz a seu modo. (...) Não haverá, porém, nem progressão, nem hierarquia entre elas, mas apenas o tecer de um fio a mais, quarto elo que os entrelaça e articula dando o tom.

Que no esforço de imaginarização que proponho aqui, me seja permitido, para materializar este quarto fio, bulir com o monstro sagrado Noel Rosa. A marca-objeto que interessaria ao analista de Noel, se ele precisasse de um, não seria tanto o estrago que um fórceps fez em seu queixo. Com a deformidade que o Outro, de um jeito ou de outro, sempre imprime em nós, pouco podemos fazer além da revolta inútil e do conformismo. Não! O importante é que no traço dessa marca pode aninhar-se o real de um gozo com o qual há muito a fazer. É o que vem se alojar na garganta de Noel como voz, uma voz singular, entre rouca e estridente, quase feminina, que nos chega do século passado. Marca na carne, ela se torna marca-registrada, estilo que marca. Essa voz talvez fosse mais próxima do que chamamos de sintoma; é isso que me interessa no que faz Noel quando cria essa canção, dá lugar à sua voz.

Vocês nunca ouviram a voz dele? Apurem os ouvidos e ouçam de novo o samba. Ela sempre esteve ali, quem quer que seja o cantor. Uivo do apito, ela atravessa toda a música, dá pano pra manga e vem assentar-se, macia, no batucar do piano.¹⁴

Dissonância e surpresa – outro João

Para terminar, João Gilberto. Aqui, em vez de se contar com a escrita, como faz Guimarães Rosa, ou com o teatro dos sexos, como com Noel, conta-se com a repetição. Assim como nestes dois exemplos anteriores, a proeza da tradução de uma singularidade se fará sem contar exatamente com a passagem para outra língua. Em vez de outra língua, lalíngua; sob a forma de figuras estranhas que vão parasitando a melodia a partir de uma exploração minimalista do enquadre melódico e rítmico de determinada canção até que seja possível torná-la habitada por dissonâncias até então interditas.

A *blue note* é um exemplo de como é possível fazer a passagem do modal para o tonal e a apresentação do objeto impossível. João Gilberto outro.

Ele faz entrar e materializa o que não poderia se apresentar. Não a tônica, mas as dissonâncias. Essas coisas podem entrar? Com o João Gilberto, acolhendo a sugestão de Adriano entram muitas coisas.

Para começar, eu o corrigiria dizendo que sustentados e bemóis, para continuar a nossa analogia, são os recalcados que entram e saem a toda hora no campo do tonal. Fazem parte do “conflito admissível”, a que se refere Wisnik, que encontra no campo do tonal sua própria resolução. É, com efeito, algo que sempre volta e que marca a minha vida, e eu volto para ele.

O que seria pensar numa outra estruturação?

Algumas coisas que não podem estar perturbam um pouco, mas às vezes a resolução é melhor do que era antes, aí o chiste tem seu lugar. Quando Lacan fala desse objeto extraído ele quer algo assim. Ele se ocupa de alguma coisa, para aonde o recalcado aponta e não realmente do que o recalcado é.

Podemos falar da repetição. Esse ponto da repetição é muito importante porque a gente quer “outra” música. Temos que falar do pulso, do ritmo, porque essa coisa que vai ser a base para a construção de alguma coisa que é modal e não tonal, ela se apresenta na repetição, essa tal coisa, esse tal objeto a, ele é aquilo que não pode entrar e a única maneira dele entrar é na repetição pra nós. Em “Função e Campo da Linguagem”¹⁵ Lacan fala “a comunicação... a redundância é exatamente o que não entra e o que atrapalha a comunicação e é exatamente o que mais interessa na análise”. Redundância é, por exemplo, “subir pra cima” isso atrapalha a comunicação, você tem que ser claro, “eu vou subir” agora “eu vou subir pra cima” é o que interessa na análise. Tem qualquer coisa da redundância, da persistência, do sintoma que incite e não vai embora, tem alguma coisa ali que mais a gente pode encontrar essa base que a gente quer. Isso pra dizer que a psicanálise então, não é exatamente uma experiência na qual que você vai sair da repetição.

Muitas vezes colocamos o exemplo que traz a ideia de que você vai construir uma saída e agora você está aberto para tudo, para o puro acaso. De certa maneira sim, mas isso é uma espécie de presença eterna que é como se fosse uma eterna repetição também. Dessa foram, é bom para não idealizar demais o que é o trabalho do analista – o trabalho do analista não é: agora você é um ser metamorfose ambulante - é só uma tese de base que você conquista pra você poder viver e com ela facilita porque ela não é agarrada, fisgada pelas histórias. Com efeito, ela se apresenta como uma coisa também que se repete.

João Gilberto conseguiu, de forma inversa de Rosa, o mesmo feito. Só que ele, ao contrário da situação da onça, esvazia a voz do autor até que ela ressoe limpa, como diz Miller, “àfona”, incluída na canção sem destruí-la às custas de uma repetição que nos aproxima do mundo modal. Se Rosa é o objeto voz no mundo tonal, Gilberto o é modalizando a estrutura. As citações abaixo falam por si mesmas e é com elas, com as vozes de Luiz Tatit e de Augusto de Campos que concluo.

Jobim definiu a concepção do canto na bossa nova como consistindo em se cantar *cool*. Tentaremos explicar esta colocação. Isto quer dizer: cantar sem procura de efeitos contrastantes, sem arroubos melodramáticos, sem demonstrações de afetado virtuosismo, sem malabarismos. O *cool* coíbe o personalismo em favor de uma real integração do canto na obra musical (Campos, A. Balanço da bossa e outras bossas, São Paulo, Perspectiva, 1993 (5ª Ed., p. 35).

Avesso aos estereótipos da gramática geral, João Gilberto dedica-se a refazer a gramática particular de diversas canções (31).

Em meio a essa febre ininterrupta de reinterpretação, João Gilberto teria, sintomaticamente, confidenciado a Caetano Veloso – segundo recente depoimento deste aos jornais, que citamos de memória – que considerava uma verdadeira “irresponsabilidade” dos compositores esse hábito de apresentar sempre novas canções quando ainda há tantas à espera de uma interpretação definitiva... (35).

J. Gilberto: Sua interpretação visa nada menos que uma execução exclusiva – assim como um trecho de fala irrepitível – e, ao mesmo tempo, a perpetuação deste instante de singularidade por meio de um processo incessante de transformação de rupturas em continuidade (269).

Recuperar as modulações da fala (...) captar a velocidade contínua e irregular da sonoridade da fala sem correr o risco de desagregação (273). Buscando o que há de mais específico em termos de execução e equilíbrio entre música e fala J. Gilberto atinge o proto-canto. O modelo virtual que está na base das principais realizações da canção popular anterior e posterior à bossa-nova. Estudá-lo com profundidade é definir os próprios critérios gerais de análise da canção brasileira” (273)

João é mais cool do que o cool; stan getz, perto dele, é barroco (Campos, A. Balanço da bossa e outras bossas, São Paulo, Perspectiva, 1993 (5ª Ed.), p. 316.

Pela primeira vez em sua história / a música se tornou tão despojada e transparente / que seus elementos individuais pareciam flutuar / isolados / entre apavorantes bolsas de ar de silêncio total. (Krenek, apud Campos, A. Balanço da bossa e outras bossas, São Paulo, Perspectiva, 1993 (5ª Ed.), p. 317.

Quando eu canto, penso num espaço claro e aberto/ onde vou colocar meus sons./ É como se eu estivesse escrevendo em um pedaço de papel:/ se existem outros sons à minha volta / essas vibrações interferem / e prejudicam o desenho limpo da música (Gilberto, J. in Campos, A. Balanço da bossa e outras bossas, São Paulo, Perspectiva, 1993 (5ª Ed.), p. 325).

♦ Sétimo Seminário, realizado em 18 de junho de 2009. A gravação foi perdida e o texto aqui apresentado foi estabelecido a partir de notas do autor e de fragmentos de textos publicados.

¹ Cf. Lacan, J. *Outros Escritos*, Rio de Janeiro, JZE, 2003, p. 358.

² LACAN J, *O seminário livro 5 - As formações do inconsciente*, Rio de Janeiro JZE, 1999, 341. *Ce dont on ne peut parler, il faut le taire*, WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1961, p. 107.

³ Lacan, J. *O Seminário 11: Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: JZE, 1988 primeira lição.

⁴ Quanto a esse ponto cf. Jorge, M. A. C. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*, Rio de Janeiro, JZE, 2000.

⁵ Schneider, apud Wisnik, J. M. S. *O som e o sentido - uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 e p. 37 e Miller, J. A. "Jacques Lacan et La voix", *Quarto, revue de l'ECF-ACF em Belgique*, n. 54, junho de 1994, pp. 47-52.

⁶ Wisnik, *Ibid*, p. 215 e Didier Weil A. 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.

⁷ Cf. Vieira, M. A. "Da voz no texto", *Arquivos da biblioteca*, n. 6, Rio de Janeiro, Contra Capa e EBP, 2009.

⁸ Lacan, J. "A direção do tratamento", *Ibid*. p. 607.

⁹ Rosa, G. "Meu tio iauaretê", *Estas Estórias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, [1967] 2001, pp. 191-238. Para lalíngua cf. "O afreudisiaco na galáxia de lalíngua", *Exu*, Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, 1990; reimp. em *Correio da EBP*, n. 18-9, Belo Horizonte, EBP, janeiro de 1998) e ainda a nota da versão brasileira dos *Outros Escritos* (Rio de Janeiro, JZE, 2003, p. 510).

¹⁰ "Já se percebe que, neste texto de Rosa, além de suas costumeiras práticas de deformação oral e renovação do acervo da língua (frequentemente à base de matrizes arcaicas ou clássicas injetadas de surpreendente vitalidade), um procedimento prevalece, com função não apenas estilística mas fabulativa: a tupinização, a intervalos, da linguagem. O texto fica, por assim dizer, mosqueado de nheengatu, e esses rastros que nele aparecem preparam e anunciam o momento da metamorfose [do onceiro em onça], que dará à própria fábula sua fabulação, à história o seu ser mesmo." (Campos, H. "A linguagem do iauaretê", *Metalinguagem*, São Paulo, Cultrix, 1976, pp. 49).

¹¹ Para o savoir-y-faire, cf. "Teoria do parceiro", *Os circuitos do desejo na vida e na análise*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2000. Para a interpretação como ressoar do sino cf. Miller, J. A., "Coisas de Fineza em Psicanálise", *A Orientação Lacaniana*, 2008-2009, inédito, lição de 20/05/09.

¹² Miller, J. A. "A formação do analista", *Opção Lacaniana*, n. 37, p. 27.

¹³ Quando o apito da fábrica de tecidos / Vem ferir os meus ouvidos / Eu me lembro de você / Mas você anda / Sem dúvida bem zangada / Ou está interessada / Em fingir que não me vê / Você que atende ao apito / De uma chaminé de barro / Por que não atende ao grito tão aflito / Da buzina do meu carro? / Você no inverno / Sem meias volta ao trabalho / Não faz fé com agasalho / Nem no frio você crê / Mas você é mesmo / Artigo que não se imita / Quando a fábrica apita / Faz reclame de você / Nos meus olhos você vê / Como sofro cruelmente / Com ciúmes do gerente impertinente / Que dá ordens a você / Sou do sereno / Poeta muito noturno / Vou virar guarda noturno / E você sabe porque / Mas você não sabe / Que enquanto você faz pano / Faço junto do piano / Estes versos prá você.

¹⁴ Vieira, M. A. "Aparências", in *Latusa*, 13, Rio de Janeiro, ebp-Rio, 2008, pp. 19-30.

¹⁵ Lacan, J. (1953) *Função e Campo da Linguagem*. Em: Lacan, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: JZE, 1998.