



**UnB**

HÉLIO HENRIQUE QUINAN NEIVA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA CLÍNICA E CULTURA

**UM SOM DO ANALISTA QUANDO JOVEM.**

Apoio:

CAPES

Brasília

2016

**Hélio Henrique Quinan Neiva**

**UM SOM DO ANALÍSTA QUANDO JOVEM.**

Dissertação apresentada no Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília. Para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Dr<sup>a</sup> Daniela Chatelard

Brasília

2016

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília, avaliada pela seguinte banca examinadora.

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Daniela Scheinkman Chatelard (Universidade de Brasília)  
Presidente

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marcela Toledo França de Almeida (Universidade Federal de Goiás)  
Membro Externo

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Cristina Maesso (Universidade de Brasília - UnB)  
Membro Interno

---

Dr. Juliano Moreira Lagôas (Universidade de Brasília - UnB)  
Membro Suplente

## AGRADECIMENTOS

Não como um agradecimento, mas um espaço para o barulho: Primeiramente, Fora Temer!

Agradeço à Daniela Chatelard, por topar o chamado que lhe fiz na entrevista, uma escolha produtiva como orientadora na leitura dos escritos de Lacan. Não vou me esquecer da sua direta para ir direto ao texto de Lacan. E, principalmente, por sua confiança no meu tempo histérico de escrever.

Aos queridos gaúchos: Fabíola e Evandro, com um sotaque que me fez sentir em casa, apesar de ainda não conhecer o Rio Grande do Sul.

Ao carinho e um quase cartel, da travessia de carro entre Goiânia e Brasília: Maria Fernanda e Elise, é nois que voaaa! Principalmente à Elizabeth Landi, que, nesse percurso, sua companhia se construiu numa amizade, um bom livro. Posso confirmar que, sim, sua escuta singular fez a diferença nesse percurso.

Aos amados moradores do Terreiro de Psicanálise, em Goiânia, para sempre vão fazer moradia em meu êxtimo. Fernanda, pelo cigarro, escuta e carinho. Sardinha, pelas questões intrigantes, cigarros e bom humor. Fabiano, pela cerveja, acolhimento e disposição juvenil. E Ariel, pela risada, cigarros e lembranças, além das caminhadas homéricas pela UnB. Igor, pelos cigarros, sons, bons drinks e teoria da conspiração.

Às duas queridas instituições de psicanálise que fizeram o meu percurso, e são consequências que há de resto escrito aqui. Ao Corpo Freudiano, pelas trocas teóricas e amizades, e à Fazenda Freudiana, pelo legado histórico, pela escuta clínica refinada e pelos bons amigos.

Ao Reche e ao Tobias, pelo apoio e compreensão de minha ausência. No fim, ainda há laço que permite nossos encontros.

À Banca examinadora, Dr<sup>a</sup> Márcia Maesso e Dr. Juliano Lagôas, obrigado por aceitarem o convite. E à Dr<sup>a</sup> Marcela Almeida, obrigado, novamente, por estar disposta a escutar meu texto; confesso que, na escrita, sua voz me fazia visita e desejo de te ouvir. Muito obrigado por aceitar o convite!

*The spell of arms and voices – the white arms of roads, their promise of close embraces, and the black arms of tall ships that stand against the moon, their tale of distant nations. They are held out to say: We are alone, – come. And the voice say with them, We are your people. And the air is thick with their company as they call to me their kinsman, making ready to go, shaking the wings of their exultant and terrible youth*

(JAMES JOYCE – Epifania 30.)

*Dudu, valeu por tá vivo!*

## RESUMO

O encontro da Psicanálise com a Literatura sempre foi marcado pelo fato dos escritores terem uma intimidade com o inconsciente. O uso da escrita criativa norteia e ilustra o desbravamento do campo psicanalítico. Esse encontro de dois terrenos do saber é bem ilustrado pelo neologismo de Lacan: *litureterra*. A dissertação parte do estudo de Lacan sobre a letra e a literatura, para pensar os pontos de encontro entre os dois campos do saber. A escolha da obra de Joyce – *Um retrato do artista quando Jovem* – se deu pelo desejo apontado nas leituras sobre o *objeto a* e a *voz*. No retorno de Joyce para ler Lacan, houve o encontro com uma outra qualidade, que é o som, para pensar a experiência do lugar de leitor e sua ressonância no lugar do analista. A questão: o que um analista escuta e o que faz deste lugar produzir uma análise perpassa nas elaborações sobre a letra, a voz e o som. O trabalho aposta que, além das clássicas definições das formações do inconsciente, o analista também deve escutar uma musicalidade, que seria propriamente o conceito de *lalangue*; a junção entre o som e a voz.

Palavras-chave: letra, voz, som, *lalangue*, literatura, psicanálise.

## ABSTRACT

The meeting of Psychoanalysis with Literature has always been marked by the fact that the writers have an intimacy with the unconscious. The use of creative writing guides and illustrates the clearing of the psychoanalytic field. This meeting of these two plots of knowledge is well illustrated by Lacan's neologismo: *lituraterre*. The thesis starts on the Lacan's study about the letter and literature to think the meeting points between the two fields of knowledge. The choice of Joyce's novel – A Portrait of the Artist as a Young Man – was done to the desire left in the readings about the *object a* and the *voice*. On the return between reading Joyce and then Lacan, met another quality that is the sound, to think of experience about the reader's place and its resonance in the analyst's place. The question: what an analyst listens and what makes this place produce an analysis, runs through the elaborations on the letter, the voice and the sound. This work bets that besides the classical definitions of unconscious' formations, the analyst must also listen to a musicality, which itself would be the concept of *lalangue*; the junction of the sound and the voice.

Keywords: letter, voice, sound, lalangue, literature, psychoanalysis.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
I. PSICANÁLISE E LITERATURA; UM <i>ÊXTIMO</i>	12
i. i. Uma intimidade do <i>êxtimo</i>	15
i. ii. <i>Lituraterra</i> da letra	24
II. A VOZ E UM SOM; O LUGAR DO LEITOR	33
ii. i. A voz em Kant com Sade	37
ii. ii. A voz um <i>objeto a</i>	41
ii. iii. Da linguagem ao som; a escuta do equívoco	48
ii. iv. O lugar do leitor; causado de desejo	52
III. ACOLHIMENTO DE UMA MUSICALIDADE	61
iii. i. O lugar do analista; causa de desejo	62
iii. ii. A escuta a altura do som do <i>falasser</i>	75
CONCLUSÃO	82
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação se utiliza do título do livro do escritor irlandês James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916/2004), como ilustração e também por apontar que os efeitos da experiência de leitura do livro se aproximam da experiência de ocupar o lugar do analista. O interesse pela leitura da obra de Joyce surge a partir do estudo do ensino de Lacan e inaugura uma via de mão dupla: ao mesmo tempo em que os efeitos da letra lacaniana tiveram como consequência o desejo da experiência de ler o romance, tal leitura causou efeitos para pensar os conceitos e a práxis da clínica psicanalítica. Caminho que inclui, de saída, a obra freudiana, sendo que Lacan, fiel herdeiro da letra freudiana, torna possível retornar aos textos de Freud e manter a espíritosidade na letra.

Assim, o percurso do presente escrito passa por esses três grandes escritores. Freud e suas questões finais sobre a técnica da Psicanálise, sua finalidade, a construção em análise e propriamente o lugar da interpretação, o que remete a questões da ordem do lugar do analista e sua finalidade num processo de análise, e nos faz voltar a Lacan, que parece escrever para um público específico, qual seja: os analistas inquietos e famintos pelos equívocos de suas análises. Nas leituras, em busca de uma resposta sobre o que seria a práxis de uma análise e o lugar do analista, Lacan nos joga para o desejo do querer saber mais ainda e, sob os efeitos da letra lacaniana, nos deparamos com o que parece ser um encontro marcado com a letra de Joyce. Ler o escritor irlandês abriu caminho para um retorno a Lacan, em uma outra forma de falar do espírito da língua: ele enche de musicalidade, a letra lacaniana.

Com essas leituras, essa escrita pretende, por mais absurdo e paradoxal, fazer sentido nesse caminho da busca do sentido da práxis psicanalítica e do lugar do analista, que não têm sentido de imediato. Tema amplo que precisou ser recortado. Partindo, então, desse encontro entre Psicanálise e Literatura, a presente dissertação investiga o conceito de *letra, voz e som*. Essa escolha foi efeito de reverberação ou, melhor dizendo, da ressonância desses três. A

*letra*, em sua formulação lacaniana de *objeto a* e sua relação com um de seus restos, a voz, se torna um saber fazer da clínica e permite a escuta da leitura de Joyce, pois, para lê-lo, o leitor é convocado a ler em voz alta, já que as palavras perdem seu sentido no deslizamento de seu som, um som em um inglês singular.

No seminário vinte e três, *O Sinthoma* (1975/2007), Lacan dedica suas falas a James Joyce e assim afirma: “Escrever sobre Joyce é, aliás, um modo de entrar na Universidade” (p.17). Fazer esse trabalho, na academia, é mais uma saída frente a essa afirmação do que um mergulho na prática universitária. Tanto Lacan quanto Joyce fizeram críticas ao que é chamado de *discurso universitário*, em sua ganância de acumular sentidos em detrimento da experiência. Por conseguinte, esse trabalho talvez tenha sido mais uma forma de tentar passar pela experiência do que o fazer como um processo de dissertação, ou seja, uma tentativa de bem-dizer um sintoma de estudante.

Há uma intriga quanto à impossibilidade da tradução de Joyce e para alimentá-la, vai aqui uma curiosidade: da letra e a escrita ocidentalizada que chegam para os “gozantes” da caligrafia ocidental, recentemente o livro *Finnegans Wake*, a última obra de Joyce, em que ele diz que levaria três séculos para os universitários a decifrem, foi traduzido para o chinês. Só essa frase já bastaria para alimentar a questão, perante uma tradução tomada como impossível. O artigo de Caitlin (2015) encontra-se na revista eletrônica sobre Literatura *electricliterature.com*, com o título: *Joyce’s Finnegans Wake a Surprise Hit in China* (O *Finnegans Wake* de Joyce, um *hit* surpresa na China). O tradutor Dai Congron levou oito anos para traduzir um terço da obra, que recebeu o nome de *Finnegans de Shouling Ye*, chegando ao segundo lugar da lista dos livros mais vendidos de Xangai.

A primeira frase do livro, em chinês, tem três linhas. Até aí, nada de anormal, mas para ocorrer o entendimento do leitor chinês, essas três frases levaram dezessete notas de rodapé. Caitlin (2015) afirma, no artigo, que oitenta por cento das palavras do livro de Joyce

precisam de uma nota de rodapé, para a compreensão do público chinês. É justamente o encontro com esse intérprete da nota de rodapé, ao explicar o que não se traduz, que interessou os leitores chineses. Parece que a letra de Joyce só ressoou por meio desse dispositivo da interpretação do que ainda não foi dito, do sentido da mensagem para evitar o equívoco. Ou seja, não basta a tradução, se não houver um intérprete.

E não seria também esse o caminho da transmissão da Psicanálise? O de uma tradução com um intérprete? Se é possível ocorrer análise no Ocidente ou no Oriente, é por meio da letra freudiana, que toma vida pelo fôlego de Lacan, em seu questionamento sobre o que faz um analista. Isso através da análise pessoal, em que se transmite uma escuta, um advir na sua finalidade de um/a analista, quer ele queira ou não ocupar esse lugar, que abre os sentidos do que se escuta do sintoma. Assim, é possível apostar que no lugar da tradução da letra haveria um intérprete do inconsciente, um/a analista que se encontra a escutar a letra e a voz, o som e a musicalidade de quem quer falar até do que ainda não se sabe.

## I. PSICANÁLISE E LITERATURA; UM ÊXTIMO

O uso da Literatura como objeto a dar algum sentido à experiência de uma análise é tomado com frequência e carinho tanto por Freud quanto por Lacan, o maior leitor da obra freudiana. Para ambos os psicanalistas, a arte, principalmente a Literatura, é cara para o exercício da escuta do inconsciente, tanto que Lacan (1975), numa entrevista com estudantes da Universidade de Yale, afirma que a Literatura, para Freud, “lhe servia para franquear a via desta ideia do inconsciente” (p. 33).

A pedido do editor Hugo Heller para que listasse dez bons livros, sem mais acréscimos explicativos, Freud se apegava a interpretar o detalhe da escolha do adjetivo ‘bons’. De entrada, implica na exclusão dos dez mais esplêndidos, significativos e até mesmo os livros favoritos de Freud. Para se haver com a escolha de dez bons livros, Freud os assemelha a bons amigos, “aos quais devemos uma parcela do nosso conhecimento da vida e de nossa visão do mundo.” (*Resposta a um questionário sobre leitura; 1906/1996, p.225*).<sup>1</sup>

A escolha pelo livro de James Joyce, para pensar a escuta psicanalítica, perpassa o encontro de uma companhia que não deixa de causar estranhamento. Um prazer estético caro ao leitor, por causar uma experiência – leitura causa de desejo –, a de sempre pedir mais palavras para descrever o efeito de sua leitura, reescreve o que se passa no lugar do analista e do leitor. Desse modo, coloca-se a obra de James Joyce no lado de um bom livro, em lugar de um estudo importante e relevante para a cultura.

Um encontro com a grandeza de *Ulysses* ou a complexidade de *Finnegans Wake* talvez não permitisse o prazer de escutar o som e o deslizamento do herói de *Um retrato do artista quando jovem* (1916/2013). O personagem desta última, Stephen Dedalus, em sua

---

<sup>1</sup> Essa dissertação foi baseada nas *Obras completas* de Freud, da Edição Standard Brasileira, Editora Imago. Apesar das complicações de tradução da leitura desta coleção, optou-se pela utilização dos termos *recalque*, em lugar de *repressão*, *pulsão*, cujas questões não são o *instinto* e o *afeto*, no lugar de *emoções*.

escuta e elaboração diante das palavras dos adultos, permite que haja um acolhimento do leitor pela obra, o que se aproxima ao que Freud (1906) nomeou de bons livros; “livros que nos deram prazer e que recomendamos de bom grado a outros, mas que não nos despertam uma particular e tímida reverência, nem uma sensação de pequenez diante de sua grandiosidade” (p. 225).

Há uma empatia do leitor pelas quedas e porras sofridas pelo herói Stephen, e ele mesmo também se entrega às suas próprias quedas, de um significante a outro significante, de um som para uma lembrança, da humilhação para a memória de uma outra palavra, de um ruído para a busca de um sentido. Logo, o leitor é invadido pelo deslizar de sentido de Stephen. Esse acolhimento do leitor pela escrita do livro pode se aproximar da ocupação do lugar do analista. A obra literária aproxima-se propriamente, ou até mesmo chega primeiro à escuta e ao deslizar da associação livre numa análise. Dessa forma, teria chegado primeiro a experiência da leitura da obra literária às formações do inconsciente do que a escuta da associação livre?

Em *Interpretações dos Sonhos* (1900/1996), Freud já contava com as obras *Édipo Rei* e *Hamlet* para extrair a potência íntima de tais tragédias poéticas, exemplos de escuta do inconsciente. Afirma que a interpretação desses dois textos assim como a interpretação dos sintomas e dos sonhos é passível de ser analisada; “e na verdade precisam sê-lo, se pretendemos compreendê-los na íntegra” (p. 292). Os textos que Freud chama de “genuinamente criativos” (p. 292), aqueles que perpassam o tempo cronológico de sua criação, provocando efeitos em leitores e espectadores de diferentes tempos, espaços e língua, “são produto de mais de um motivo único e mais de um único impulso na mente do poeta, e são passíveis de mais de uma interpretação” (p. 292). E alerta para que o que ele interpreta sobre tais obras da literatura foi apenas uma tentativa de interpretar “a camada mais profunda dos impulsos anímicos do escritor criativo” (p. 292).

Ambas as criações da poesia trágica, *Hamlet* e *Oedipus* (o jeito antigo de se escrever Édipo), são provas do “avanço secular do recalçamento na vida emocional da espécie humana” (p. 291). Na peça *Édipo Rei*, haveria uma fantasia primária; é exposto, no decorrer da trama, o mais íntimo do desejo humano: matar o pai e se relacionar incestuosamente com a mãe. Tal exposição da intimidade, que fita Édipo, causa horror ao leitor e ao espectador: “No *Oedipus*, a fantasia infantil imaginária que subjaz ao texto é abertamente exposta e realizada, como seria num sonho” (Interpretações dos Sonhos, 1900/1996, p. 291). Já em *Hamlet*, tal fantasia permanece recalcada, aproximando-se da investigação da lógica do sintoma neurótico. Para Freud, só ficamos cientes da neurose de *Hamlet* “através de suas consequências inibidoras” (p. 291).

É possível perceber essa diferença de manifestação do recalque pela análise das vozes que rondam os personagens. Na tragédia grega de Sófocles, há o coro, que clama a culpa do herói para reverberar na voz interna do leitor: “Deve haver algo que faz uma voz dentro de nós ficar pronta a reconhecer a força compulsiva do destino no *Oedipus*” (p. 289), provocando o impacto de advertência no leitor ou espectador da peça assinalando que, assim como na obra, “vivemos na ignorância desses desejos repugnantes à moral”. Tal repugnância é exposta pelo coro no final, o que convoca a fitar o horror do destino de Édipo, não tão distante da angústia dos sonhos comuns dos neuróticos sobre o incesto.

Todavia, em *Hamlet*, essa voz não é externa, como num coro da tragédia grega. O ódio gerado pela morte de seu pai, que deveria impeli-lo à vingança, é nele substituído por autorrecriminação. *Hamlet* se questiona, em pensamentos e em falas com os amigos, se ele seria mais pecador que o assassino de seu pai. No decorrer da trama, seus pensamentos tomam atos de cólera que, em consequência, advém a voz da culpa, que toca o íntimo de quem se atrever a atravessar o texto de Shakespeare, reverberando o recalque comum a cada neurose ordinária.

## I.1 UMA INTIMIDADE DO ÊXTIMO

É possível afirmar, a respeito do primeiro texto de Freud, inteiramente sobre uma obra literária – *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1906/1996) –, que há um alerta da vantagem dos escritores criativos sobre os psicanalistas. Recorrer à *Gradiva* é aliar-se a uma escrita que relata e avança sobre a práxis da análise, já que os escritores criativos “costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar” (p. 20). Essa é a ideia de que os escritores, com sua poesia, chegaram nas questões da Psicanálise antes mesmo da tentativa de elaboração teórica do que ocorre numa sessão clínica. Parece que a tarefa do analista é correr atrás desse tempo perdido, permitindo-se uma entrega à Literatura. Freud chega a nomear de *íntimo*, a relação dos escritores com os afetos humanos, pois, no ato de escrever, eles se encontrariam com algo tão íntimo quanto os deslocamentos de uma associação livre.

A *Gradiva* de Jensen é um material “genuinamente poético” (FREUD, 1906/1996, p. 21), capaz de “despertar em seu leitor” (p. 21) uma série que o Freud chama de “uma sequência de pensamentos”. Pela experiência do herói arqueólogo, tal sequência se aproxima do que Lacan chamará de cadeia de significantes – um significante está atrelado a outro significante –, o que permite ao leitor, em alguns momentos, entrar e fazer parte do delírio da narrativa. Freud chega a apostar que tal leitura permite avançar na análise dos sonhos e no entendimento do delírio pela experiência estética da leitura. Jensen, assim como outros escritores criativos, “estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tomamos acessíveis à ciência” (p. 20).

Lembrando que a escrita de Freud sobre texto da *Gradiva* foi após a elaboração da *Interpretação dos Sonhos* e dos *Três ensaios sobre a sexualidade*, há uma influência interpretativa destes unidos em Freud. Após a elaboração de sua tese de que a realização do



desejo num sonho remete à sexualidade infantil, um bom exemplo é o detalhe que Freud aponta sobre o texto de Édipo, em *A Interpretação dos Sonhos* (1900/1996):

Há uma indicação inconfundível no texto da própria tragédia de Sófocles, de que a lenda de Édipo brotou de algum material onírico primitivo que tinha como conteúdo a aflitiva perturbação da relação de uma criança com seus pais, em virtude dos primeiros sobressaltos da sexualidade. (Freud; p. 290)

Há também uma entrega dele à capacidade simbólica de Jessen, no ato de sua escrita. Utilizada não apenas como ilustração nos livros de Freud, até aquele momento escritos, ele também mostra como outro escritor é capaz de relatar e envolver o leitor nos delírios e sonhos de um personagem, antes mesmo de uma possibilidade de uma ciência interpretativa dos sonhos.

Segundo o editor inglês da Edição Standard das *Obras Completas* de Freud, James Strachey, o que poderia ter fascinado Freud na escrita sobre o livro de Jessen, seria o interesse metafórico sobre o fazer do arqueólogo, mais até que a simples sugestão de Jung sobre a leitura da obra literária para pensar os sonhos e o delírio. Em particular, existe um encantamento com a cidade de Pompeia: uma analogia presente entre o destino histórico de Pompeia (o soterramento e a posterior escavação) e os eventos mentais que lhe eram tão familiares, “o soterramento pelo recalque e a escavação pela análise” (p. 16, 1906/1996).

Os escritores criativos são tomados como por um arrebatamento pelas civilizações antigas. Freud chega a brincar com sua própria escrita, colocando-se ao lado da escuta de uma letra antiga: “Nessa controvérsia a respeito do caráter dos sonhos, os escritores imaginativos parecem tomar o partido dos antigos, da superstição popular e do autor de *A interpretação dos sonhos*” (p. 20).

Bem-dizer os sonhos e a sexualidade é pontuar que estes não advêm da exatidão da lógica positivista. A afirmação do sonho como realização de um desejo estaria melhor dita no

livro *Gradiva*, porém, o que faria a forma poética do escritor criativo não sofrer tantas críticas, como as colocadas pelos cientistas contra a tese freudiana de que os sonhos são desejos realizados? Há algo do fazer sonhar personagens, algo da experiência estética que se aproxima da experiência cotidiana e se faz ouvir que os sonhos realizam desejos. Pela escrita poética, não haveria as mesmas ressonâncias do recalque como diante da afirmação freudiana sobre desejo, sonho e sexualidade perante seus pares cientistas. Freud retoma os antigos, que também apostavam num significado do sonho, mas que através escrita poética não causariam tanto repúdio nos meios acadêmicos,

[...] pois quando um autor faz sonhar os personagens construídos por sua imaginação, segue a experiência cotidiana de que os pensamentos e os sentimentos das pessoas têm prosseguimento no sonho, sendo seu único objetivo retratar o estado de espírito de seus heróis através de seus sonhos.  
(FREUD, 1906/1996, p. 20)

É correto que o acesso à experiência da análise, do escutar o inconsciente, está próximo e, muitas vezes, mais próximo ainda da do escritor criativo. Há algo da escuta e do escrever tal experiência, um saber fazer com as palavras, que permite a entrada do leitor na criação delirante da criação literária. Na única tradução para português do livro de Wilhelm Jensen, com o título de *Gradiva – uma fantasia pompeiana* (1987), há um prólogo escrito pelo psicanalista carioca Marco Antônio Coutinho Jorge, em que ele defende que a escrita de Freud sobre uma escrita mais poética da obra literária abre a possibilidade de “demonstrar sua teoria do inconsciente, ilustrando-a com a limpidez da qual é capaz uma narrativa poética.” (p. 8). Porém, não há apenas uma ilustração da tese dos sonhos, ou uma cura possível do delírio na experiência da leitura. Isso porque a obra do artista das letras também permite ao leitor “se deixar perpassar pelos elementos que, estruturados como uma linguagem, apontam para o inconsciente, para a Outra Cena” (JORGE, 1987, p. 9).

Depois da escrita do texto sobre a *Gradiva*, Freud se questiona no trabalho *Escritores criativos e devaneio* (1907-1908/1996), na curiosidade de saber a quais fontes e material o escritor criativo recorre para tornar capaz o leitor de se impressionar e despertar afetos que não lhe eram causados antes da experiência da leitura. De entrada se decepciona, pois o privilégio do escritor em relação às matérias do afeto em nada irá contribuir para tornar o leitor um escritor criativo, apesar de que “[é-nos assegurado] com muita frequência de que todos, no íntimo, somos poetas, e de que só com o último homem morrerá o último poeta” (p. 135, grifo nosso). Talvez este íntimo ainda não contasse com o êxtimo da linguagem. É a algo de fora que Freud recorre em seus primeiros traços de atividade imaginativa, para pensar o fazer da escrita.

O neologismo lacaniano, *êxtimo*, aponta que há algo íntimo de fora-dentro. Um íntimo que Freud buscava nos artistas e escritores criativos seria precisamente a linguagem, que num efeito da Banda de Moebius, o dentro e o fora se encontram num circuito sem fim e começo definido. O que pode ter aproximado Freud do encontro moebiano da intimidade externa da linguagem seria a construção do conceito estético de *estranho*, lembrando-nos que estética não é “simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir” (FREUD, 1919/1996; p. 239).

O estranho, na estética, permite a experiência do belo-horror, um encontro do familiar que se torna exterior, quase estrangeiro, de esquerda sinistra à direita desastrosa. O estranho é familiar, o dentro e fora ao mesmo tempo; o encontro estético de Freud pelo estranho se aproxima do neologismo lacaniano, o êxtimo.

Freud chega a fazer uma sequência investigativa da origem da palavra estranho em alemão [*Unheimlich*]; tal investigação da palavra e das letras que marcam a diferença não deixa de ser uma busca de Freud pela escuta da língua. Vale lembrar que o texto *O Estranho* (1919/1996) é outro momento em que Freud utiliza da análise literária para pensar a práxis da

Psicanálise. Na investigação de *Heimlich* (doméstico, familiar), há algo que se apresenta em seu avesso *Unheimlich* (estranho, estrangeiro), “pois esse estranho não é nada novo ou alheio, mas algo familiar e há muito estabelecido na mente e que somente se alienou desta através do processo de recalque” (p. 258). Referindo-se à escrita como busca de algo da ordem do recalcado, Freud retoma o poeta alemão Schelling: o que era para vir à luz, se manteve na escuridão, porém retorna na repetição.

O personagem Nathanael, do conto *O Homem de Areia*, de Hoffmann, sucumbe à uma repetição de loucura. Segundo a lenda, se a criança não dormisse o homem de areia lhe tomaria os olhos. No ato de derramar areia nos olhos, eles se queimam como carvão, deixando a criança em insônia cega. Da morte do pai à paixão pela boneca Olímpia, que não teria olhos, até sucumbir ao suicídio, por colocar no mesmo espaço o homem de areia e o responsável pela morte de seu pai, Nathanael encontra-se com a experiência de angústia. Para Freud, tal experiência do afeto, que não engana – a angústia –, se daria pela perda de um objeto que reatualiza a experiência da castração.

Há a perda cega da razão com o sinal do perigo de perder os olhos, pois o estranho é um encontro com a incerteza intelectual e sua incapacidade “de explicar aquela impressão” (p. 248), o delírio do que viu ou foi visto, do que se escutou ou foi escutado. Nathanael suicida na certeza de que o homem que matou seu pai montou o objeto inanimado da boneca, dando-lhe vida, e lhe arrancou os olhos é o mesmo sujeito, é o Homem de areia. Como se na certeza do delírio lhe restasse a repetição perante o complexo de castração, a compulsão à repetição perante o objeto de horror que prevalece sobre o princípio de prazer. A imagem demoníaca é a da perda dos olhos, a partir da qual o personagem Nathanael narra compulsivamente pela angústia de perder os órgãos da visão: “Todas essas considerações preparam-nos para a descoberta de que o que quer nos lembrar esta íntima ‘compulsão à repetição’ é percebido como estranho” (FREUD, 1919/1996, p. 256).

A compulsão do encontro estético com o belo-horror quer retomar uma outra cena. Vale lembrar que “acontece com frequência que os neuróticos do sexo masculino declaram que sentem haver algo estranho no órgão genital feminino” (p. 262). O estranhamento em relação à vagina não deixa de remontar um antigo lar [*Heim*]: “para o lugar onde cada um de nós viveu certa vez, no princípio” (p. 262). Uma retomada à ilusão de um dia estar em casa, onde seria possível não haver desprazer, seguindo a fantasia neurótica, retornar a um estado estático, porém mortífero. A saída de Nathanael foi o suicídio perante a angústia das incertezas do afeto.

Assim, o prefixo alemão [*un*] é um sinal de recalque do *heimlich*, familiar; o que o encontro com o sexo feminino provoca de angústia nada mais é que o encontro com a primeira casa, relatada na fantasia neurótica de cada cotidiano de análise, mas também passível de delírio. O ato de escrita de Hoffmann “cria uma espécie de incerteza em nós, a princípio, não nos deixando saber, sem dúvida propositalmente, se nos está conduzindo pelo mundo real ou por um mundo puramente fantástico” (FREUD, 1919/1996, p. 248). A saída criativa que o escritor de *O Homem de areia* encontrou para reverberar no leitor a experiência de angústia da castração se encontra com a força demoníaca da compulsão à repetição. A história de Hoffmann é capaz de “fazer-nos olhar através dos óculos ou do telescópio do demoníaco oculista” (p. 248).

Freud questiona em *Escritores criativos e devaneio* (1907-1908/1996) se o ato de brincar na infância pode ser comparado com o ato criativo do escritor: “pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrada?” (p. 135). Lembrando que a brincadeira é algo sério, faz série de significantes; a criança leva muito a sério a brincadeira e se investe libidinalmente nesta ação. Nela, a imaginação faz conexão com os objetos e as coisas visíveis e tangíveis do mundo real. Freud chega a afirmar que “a antítese de brincar não é o que é sério, mas o que é real” (p. 135). Não se equivale à

construção do conceito de *real*, em Lacan, com a afirmação freudiana, mas abre-se um caminho para pensar o escritor criativo como um inventor de um mundo que é levado muito a sério, um mundo em que a libido é investida na elaboração da escrita.

Neste texto, Freud liga o ato criativo à fantasia: “Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra” (p. 136). Mas o que convém à curiosidade de Freud sobre o escritor e o brincar é sua escuta do som arqueológico das palavras. A linguagem preservou a relação entre o brincar infantil e a criação poética:

Dá [em alemão] o nome de ‘*Spiel*’ [‘peça’] às formas literárias que são necessariamente ligadas a objetos tangíveis e que podem ser representadas. Fala em ‘*Lustspiel*’ ou ‘*Trauerspiel*’ [‘comédia’ e ‘tragédia’: literalmente, ‘brincadeira prazerosa’ e ‘brincadeira lutuosa’], chamando os que realizam a representação de ‘*Schauspieler*’ [‘atores’: literalmente, ‘jogadores de espetáculo’] (FREUD, 1907-1908/1996; p. 136).

Formas da literatura: uma para o prazer e outra para o luto; fazem um jogo com o leitor, provocando afetos pela escrita. O escritor, assim, apresenta o que o leitor julga ser seus próprios devaneios trágicos e cômicos. Se a escrita, para Freud, é uma amostra do íntimo da relação êxtima do escritor com a linguagem, ele se pergunta: “Como o escritor o consegue constituir seu segredo mais íntimo?”. É possível se entregar à escrita de um outro e obter uma satisfação estética com devaneios, julgamentos e vergonhas no lugar de uma repulsa, se não fosse pela capacidade poética da escrita.

Brincando com as angústias que retomam a infância, a intimidade é exposta ao leitor. O encontro com o estranho retoma as angústias infantis que o sujeito jamais se liberta (FREUD, 1919/1996, p. 269). Por isso, o efeito da angústia é retornado na experiência

estética. O encontro com o silêncio, a solidão e a escuridão, para Freud, é o encontro com a perda do objeto, com os medos infantis. Perder os olhos, ficar no escuro, apontaria para uma saída que não seria apenas do delírio ao suicídio? No encontro com o íntimo da angústia infantil haveria um deslize pelo êxtimo da linguagem?

Para responder esta pergunta, há de se deslizar pelo encontro da voz do personagem Stephen Dedalus em *Um retrato do artista quando jovem*, de James Joyce. O herói lembra de uma vizinha que tinha pai e mãe diferentes dos dele, os pais de Eileen, para os quais ele haveria de se desculpar por um mal feito infantil que o puxou para debaixo da mesa:

His mother said:

– O, Stephen will apologize.

Dante said:

– O, if not, the Eagles will come and pull out his eyes.

(James Joyce, 1914-1915/2004, p. 4)

Perante a ameaça de castração, a criança Dedalus não se encontra paralisada, recorre à sonoridade das palavras que lhe invade e ameaça arrancar os seus olhos, perdendo o sentido metafórico da maldição. O deslize sonoro encontrado perante a angústia de castração faz inventar o som, retornando o íntimo para o êxtimo da letra, do sentido das palavras para o bailar do som da língua inglesa:

Pull out his eyes,

Apologise,

Apologise,

Pull out his eyes.

Apologise,  
 Pull out his eyes,  
 Pull out his eyes,  
 Apologise.

(James Joyce, 1914-1915/2004, p. 4)

A águia faz um voo de um futuro ameaçador, caso a desculpa não venha com a boca de Dedalus; se este não se desculpar, haverá uma punição em que perderá seus olhos. De saída, o jovem brinca com os sons de *eyes* [olhos] e *apologize* [desculpar], esse último em *s*, como se escreve na tradição da língua inglesa. Apesar de se escrever, na gramática oficial, *apologize* com *z*, o som que se vê com o *s* não só remete ao inglês antigo, como permite à escuta o som dos olhos [*eyes; ise*] (é isso?). Repetir as palavras e o ato de arrancar faz sair, de forma sonora, do encontro com o horror da castração. Na página anterior do romance, o pequeno Dedalus já avisa o tom da repetição de quando for buscar os sentidos das palavras que lhe penetram. O leitor é convidado a sonorizar sua escrita, seguindo o som do piano que sua mãe tocava, o som de piano é edipiano:

She played on the paino to the sailor's hornpipe for him to dance.

He danced:

Tralala lala,

Tralala tralaladdy,

Tralala lala,

Tralala lala. (James Joyce, 1916/2004, p. 3)

Para se livrar da águia, Dedalus refaz os versos, pois, para as palavras perderem o sentido, é necessário encaixá-las na melodia da gaita de foles do marinheiro: “Tralala lala/



Apologise”, para em seguida no “tralaladdy” caber o ato de lhe puxar os olhos. A compulsão à repetição sonora, mesmo com o uso das palavras e da escrita, faz o deslizamento de angústia da castração, da ausência do objeto amado, ao olhar a filha dos vizinhos, à ausência da mãe do neto de Freud, a um *Fort-da* de Dedalus. O deslizamento da angústia de um objeto para outro ficou escrito na obra de James Joyce, parecendo que, ao percorrer sua leitura, o leitor e analista é convidado a ouvir o que o escritor criativo faz com os sons e sentidos das palavras. Um êxtilo sonoro da linguagem seria possível pela experiência de ler a obra *O retrato do artista quando jovem* em voz alta.

## I. II. LITURATERRA DA LETRA

Depois da análise do livro *Gradiva* (1906/1996), Freud vai se utilizar de outra obra literária, para pensar a escuta psicanalítica, que não é de causar um prazer estético inofensivo, pelo contrário, uma obra que exige atravessar um desconforto provocado pelas palavras delirantes. A leitura de *Memórias de um doente dos nervos*, de Schreber, exige – e ainda persiste – muito mais do que uma leitura silenciosa e pacífica de satisfação do leitor, já que é uma leitura que exige voz alta, à sua altura, saindo pela boca do leitor. A análise desta obra feita por Freud mostra sua entrega à leitura, tanto que não é aleatório que a escrita de Schreber tenha causado em Freud sua própria escrita, como se fosse um caso clínico seu.

Em *Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (dementia paranoides)* (1911/1996), o uso da obra escrita por um paranoico permite revelar uma verdade do sintoma, que, no caso da neurose, o recalque coloca em segredo seu material. Perante o horror ao órgão genital da mulher, no sonho do paranoico entra em questão o lugar da mulher no coito.

Freud lembra que o livro permite a Schreber sua publicação, tornar público seu sintoma e, assim, possibilita a interpretação do caso. Em sua escrita do delírio, Schreber diz

de sua biografia, a escrita do distúrbio e a publicação de seu livro é a saída do paranoico para uma possível cura perante o delírio, fazer o delírio escrever. O deslize da escrita se inicia com a possibilidade de um dia gozar como uma mulher na hora do coito. A letra de Schreber se inscreve já na busca pela posição feminina: só salvaria o mundo de suas imundícies e lixo se ele se tornasse a mulher de Deus.

Mas seria isso a relação da Psicanálise com a Literatura? Causar uma clínica da obra literária padece de reabrir os sentidos, ficando fechada a interpretação da causa de desejo que uma escrita literária pode proporcionar. Lacan, no seminário 18, *De um discurso que não fosse semblante* (1971/2009), na lição de 12 de maio de 1971, alerta o que há de gozo do analista perante a interpretação da obra literária. Um gozo de não querer saber do saber da obra literária deveria ocorrer o avesso; é exatamente a obra que deveria dizer, interpretar, sobre o saber do analista. No gozo da interpretação pode ser anulada em sua potência de transmissão de uma outra cena:

O curioso é constatar como o psicanalista se obriga, como que de modo próprio, a reconhecer o sentido daquilo que a letra, no entanto diz *ao pé da letra*, seria o caso de dizer, quando todas as suas interpretações se resume ao gozo. Entre o gozo e o saber, a letra constituiria o litoral. (LACAN, 1971/2009, p. 109-110)

O que seria ao pé da letra se não um saber fazer com a escrita? Nessa mesma lição, Lacan afirma que a letra não é literal; ao pé da letra é ao pé da fronteira, dos traços da linguagem para fazer dizer. A letra é litoral, e não literal, é entre territórios. Portanto, a letra marca uma fronteira, um ponto entre territórios capaz de fazer a inversão. Um exemplo desse

encontro de territórios é a apropriação de Lacan nos seus neologismos pelo som, mais do que pelas regras dos estudos etimológicos das palavras.

No Pós-escrito sobre a análise do livro de Schreber, Freud (1911/1996) afirma que “propositadamente restringi-me a um mínimo de interpretação” (p. 87). A própria presença do leitor chegaria às conclusões insinuadas por Freud, com base nas noções mínimas de Psicanálise. E, novamente, na busca pelos antigos, aqueles que antecedem o novo, Freud se encontra intrigado com a relação do delírio do paranoico com o Sol, que lhe invoca a gritar e receber ordem, mas que também é objeto de desejo. Schreber chega a fitar o Sol com os olhos, como se uma águia fosse. Espécie animal com íntima relação com o céu e também com os olhos de Schreber e de Dedalus; “E quando Schreber se gaba de poder olhar para o Sol ileso e não ofuscado, redescobriu o método mitológico de expressar sua relação filial com o Sol” (p. 88). O nó do delírio aqui seria a filiação com o Sol, Deus, Pai, num encontro feminino com esse invasor de raios pelo ânus, diferente de Dedalus, que faz o som da letra girar e assim não ser engolido pelo sentido literal da palavra. A letra schreberiana ficou amarrada à interpretação, sua metáfora somente fez mais metáforas, pouco saindo do pé de sua letra.

Quando Lacan inventa o termo *lituraterra*, apesar de primeiramente recorrer ao latim, assim como Joyce, para sair da prisão da língua-mãe, Lacan recorre à etimologia que lhe dá: *lino, litura, liturarius*; esclarece que não há ligação com *littera* (a letra), “que não tenha nada a ver, por mim, estou pouco me lixando” (p. 105). Nesse deboche, Lacan, além de não se submeter à ilusória fixidez da etimologia, permite brincar com a língua, se permitindo levar pelo jogo das palavras que se cria num chiste. Lembrando que a própria definição para Lacan de chiste, no texto *Lituraterra*, é “a aliteração nos lábios, a inversão no ouvido” (p. 15). É o que faz o analista abrir a boca perante a borda do furo do sabe: não se fala o que sabe, e sim é falado.

Saber que o inconsciente é efeito da linguagem não garante o saber de como ele é comandado pela função da letra. Isso não implica uma soberania do significante sobre a letra. Para Lacan, a linguagem “chama/convoca o litoral ao literal” (p. 19), precisamente por estar habitada na boca de quem fala. Já a letra, como consequência de uma rasura do som, um traço da linguagem, que, na língua japonesa, convoca Lacan a pensar o litoral da letra do alfabeto chinês: “Decisiva é somente a condição litoral, e está só funcionou na volta, por ser, literalmente, que o Japão decerto fizera de sua letra o tantinho de excesso” (p. 20)

Uma das formações do inconsciente, o chiste é valioso não somente para motivar uma associação livre, como também para abrir os ouvidos e a boca dos analistas, que Freud, em *A Interpretação dos sonhos* (1900/1996), de forma lacaniana já poetizava: “O reino dos chistes não conhece fronteiras” (p. 206). O reino do chiste brinca com os pontos litorais da língua, permitindo a invenção, melhor dito por Lacan (1971/2009): “a aliteração me vem aos lábios e a invenção, ao ouvido” (p. 105).

Recorrer à figura sintática da aliteração é ser invadido pelos sons das consonantais, idênticos ou semelhantes, repetidas vezes, repetindo o som para achar novo território e deslizar o sentido. Quando se diz “pouco se lixando”, é para sair de um sentido para outro, que parta de um equívoco, “partida do equívoco com que Joyce – é de James Joyce que estou falando – desliza de a *letter* para a *litter*, de uma carta/letra, traduzo para lixo” (p. 106).

O lixo é o que faz o processo civilizatório, um resto tão valioso, mais válido do que ouro na análise: “A civilização, lembrei ali como premissa, é o esgoto” (LACAN, *Lituraterra*, p. 15). O lixo que Joyce escreveu seriam os restos do que não deu em música, poesia ou cinema? A Literatura seria o encontro da acomodação de restos, assim como numa análise, fala-se o que vier na cabeça para ver se aparecem os dejetos do excremento; “a Literatura não passa de uma acomodação de restos, é uma questão de colocar no escrito aquilo que, de início, primitivamente, seria canto, mito falado, procissão dramática.” (p. 106). Foi o que

Sófocles, Shakespeare, Schreber e Joyce, no ato de suas escritas, repuseram do resto que não foi para o lixo, o que do material recalcado é expresso na obra sem recorrer à psicobiografia dos escritores, que é um dos grandes erros da psicoterapia, ao tentar atravessar a fronteira entre Literatura e Psicanálise.

Mas seria o excesso da letra japonesa, um excedente de lixo? Ou um refinamento de uma arte sobre a própria língua? A premissa de que um dia a Literatura se encontre com o inconsciente estruturado, como uma linguagem e os efeitos da língua explicitam-se numa arte da pintura, para Lacan (1971), na escrita japonesa; “a pintura demonstra aí seu casamento com a letra, muito precisamente sob a forma da caligrafia” (p. 20), permitirá a análise de um sujeito japonês, apenas através de sua escrita e não pela fala oral, pois há uma polidez para dizer a verdade. A singularidade estaria nos traços do desenhar a letra chinesa; o escrever sobressai o universal da língua, de modo que “o Japão é o lugar em que é mais natural alguém se apoiar num ou numa intérprete, justamente por ele não necessitar da interpretação” (p. 25).

Lacan (1971) aposta que na letra se apresenta algo do âmbito do recalçamento para além de uma psicobiografia, o esgoto; seu escoamento diz de um traço primário, um só depois daqui que apaga o primeiro traçar. É pela conjunção de traçados, do apagado, o resto que virou rasura que se escuta o sujeito da Psicanálise. “Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra” (p. 21). E qual seria a rasura da Irlanda, que não conta com a caligrafia? Faria a pintura nó na letra como os não-ocidentados japoneses? Joyce escreve a notícia de que a rasura do inglês irlandês passa por ruídos; desses ruídos se forja um ritmo e, assim, as palavras saem do campo do sentido.

Com Joyce, pode-se apostar que o deslize sonoro da letra, a sua leitura em voz alta permite a experiência íntima com o estranho, independente do gozo de saber da infância do escritor. O lixo de Joyce é litoral, e não literal de sua vida pessoal; faz fronteira com a

experiência do sujeito da Psicanálise, para além da patologização do delírio, fantasia para neurose e psicose.

Pensando na crítica da clinicalização da Literatura, vale recorrer ao filósofo francês Gilles Deleuze, contemporâneo a Lacan e êxtimo à Psicanálise, em seu livro *Crítica e Clínica* (1993/2004). O filósofo reúne vários textos com o problema do escritor, partindo de Proust, de modo que o escritor escreve uma nova língua, “uma língua de algum modo estrangeira” (p. 9), o que permite, no ato da escrita criativa, atravessar fronteiras da gramática e da sintática. Para Deleuze, o escritor criativo tem a potência de levar a língua a delirar sem cair no estado clínico e de diagnóstico a partir do que se lê.

Para Deleuze (1995/2004), no prólogo de *Crítica e Clínica*, o problema de escrever é inseparável do problema de ver e ouvir; o escritor criativo, no ato de criar uma outra língua dentro da língua mãe, é capaz de passar o limite, o que permite não ser apenas uma criação interior da língua, mas concomitante com o próprio fora da linguagem. “Quando se cria uma outra língua no interior da língua, a linguagem inteira tende para um limite ‘assintático’, ‘agramatical’, ou que se comunica com seu próprio fora” (p. 9). O limite, portanto, não está nem fora, nem dentro da linguagem, ele é o seu próprio fora, é efeito de outra coisa “não-lingueira, mas que só a linguagem torna possíveis” (p. 9).

Esses acontecimentos da fronteira da linguagem são propriamente efeitos do delírio, “processo que arrasta as palavras de um extremo a outro universo” (p. 9). Todavia, a escuta da escrita criativa, quando recai no estado clínico, não é escutada e nem se vê coisas além das palavras, fechando a leitura num estado de doença, pois os efeitos da escrita apresentam cores e sons para o leitor, “por isso há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeitos de cores e de sonoridades que elevam acima das palavras” (p. 9).

No texto *A literatura e a vida*, Deleuze afirma que não se escreve com a neurose; tanto que esse estado, bem como a psicose, seriam passagens da vida quando o processo de escrita é

interrompido. A doença, ou até a leitura adoentada sobre a escrita, não seria um processo, mas sim uma parada do processo; é contar que a escrita, ao delirar sobre a linguagem, é propriamente um estado de ‘cura’, mantendo uma exterioridade com o limite, passando para a linguagem o que estava até então possivelmente fora;

[...] não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. (DELEUZE, 1995/2004, p. 14)

A Literatura como saída de tornar língua, o escritor como vidente e ouvidor, que, numa leitura clínica, cairia sobre o maldito e mau-olhado: “Para escrever, talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa, mas de tal maneira que uma criação sintática nela trace uma espécie de língua estrangeira e que a linguagem inteira revele seu fora, para além de toda sintaxe.” (p. 16).

A escolha por James Joyce não é de caso aleatório, nem de caso previamente pensado, e sim consequência e causa de desejo deixados por Lacan no percurso de sua transmissão da Psicanálise. Ele recorria ao escritor irlandês para sustentar tanto o inconsciente estruturado como linguagem como a elaboração do *nó borromeano*, dedicando, exclusivamente, até um ano de seus seminários orais à obra joyciana. No seminário que ficou intitulado de *Sinthoma*, aquele com *th*, recorre-se à escritura antiga, dos antigos já tão amados por Freud, para pensar o sintoma em Psicanálise.

E qual seria o sintoma do analista? Haveria uma possível letra muda, o ‘h’, para se ocupar deste lugar? Para o analista, também há *sinthomas* com a arte? Seria a literatura uma possível companhia para a formação do analista, que fica mais caído pela escrita, principalmente após a máxima lacaniana sobre o inconsciente estruturado como linguagem? Mas, principalmente, escutar o *sinthoma* de Joyce é escutar o sintoma do analista, recorrer às formações do inconsciente, à formulação de neologismos, de sons para sair do signo duro e gozante da interpretação.

Todavia, é pelo sintoma que se permite a política do analista a interpretar se a letra, com sua rasura de pintura, ou com enodamentos de ruídos, faz laço e a escrita permite que o analista se implique a escutar um sujeito disposto a ser falado pelo inconsciente: “O fato de o sintoma instituir a ordem pela qual se comprova nossa política implica, por outro lado, que tudo o que se articula dessa ordem seja passível de interpretação” (LACAN, *Lituraterra*, p. 23).

Mas para a Psicanálise não fazer da literatura um tribunal, como se ela devesse explicações e fosse material de provas da existência do discurso psicanalista, a posição do analista é de tirar outro proveito da escrita, “para que nela se articul[e] outras falas a nos prestar tributo” (p. 23, grifo nosso).

Lembrando que não há metalinguagem, mas potência no material da escrita que permite modificar as formulações sobre a Psicanálise; pois nenhum traçado é reto, e não há reta senão pela escritura. Para terminar de forma enigmática, Lacan ainda parece querer resolver pela literatura, ou melhor, *lituraterra*, uma promessa de que haveria relação sexual, como se o que “está escrito” instaurasse a possibilidade de uma relação sexual; “Uma ascense da escrita não me parece ser aceitável senão ao se unir a uma ‘está escrito’ mediante o qual se instauraria a relação sexual” (p. 25).



James Joyce é acusado de ter feito explodir a literatura com as rasuras e os ruídos; o que Lacan quer dizer no final do texto *Lituraterra* (1971) é da possível interpretação, da possível transa sem tradução, mas como intérprete entre Psicanálise e Literatura. No entanto, para os pobres mortais sujeitos da Psicanálise, o que resta é tradução, refinamento das duas letras WZ para o Inconsciente, para, em seguida, estruturado como uma linguagem. Assim caminha um discurso científico para dar conta do que ainda não se traçou das rasuras dos rascunhos freudianos.

## II. A VOZ E UM SOM; O LUGAR DO LEITOR

Lacan, no Seminário 11, *Os quatros conceitos fundamentais da Psicanálise* (1969/2008), a saber – *inconsciente, transferência, repetição e pulsão* –, acrescentou ao quarto conceito, além das pulsões oral e anal, mais duas pulsões: uma *escópica* e outra *invocante*. A retomada aos seus estudos da pulsão em Freud, seguida de sua experiência clínica com as psicoses e um ponto de vista estrutural do inconsciente estruturado como linguagem, permitiu que Lacan anulasse questões de gêneses e desenvolvimento da libido; a partir do que também seria possível pensar a voz, para além do seu simples fenômeno sonoro, permitindo, necessariamente, diferenciar a voz na construção fisiológica da voz com a qual se escuta em uma análise.

Os objetos que se ligam à pulsão se encontram caídos, marcando o sujeito como dividido; não há uma relação material com objetos que permite um encontro entre sujeito e objeto, anulando um ao outro. O que Freud chamou nas *Novas Conferências Introdutórias* (1932-33) de “nossa mitologia” (p. 98) se amplia depois de Lacan. Portanto, a construção do “mito” da Psicanálise permite que mais dois personagens sejam acrescentados: a voz, partindo do conceito de *pulsão invocante*, de modo que a pulsão é um circuito que bordejia o objeto, e o olhar para a pulsão escópica.

Para Freud, de forma irônica, as pulsões são “entidades míticas” (p. 98), pelo fato de serem potentes na imprecisão de saber delas. No entanto, tal fato não indica que devem ser desprezadas, pelo contrário, é pela insegurança de ver claramente as pulsões que se deve ficar mais atento ao conceito que, primeiramente, diferencia os homens dos outros animais, de modo radical, perante o ato sexual. Para marcar esta diferença, é válido lembrar que pulsão não é a mesma coisa de instinto, apesar dos problemas de tradução da obra freudiana, que, na ânsia de interpretar Freud, não se fez o pé da letra, como no caso de *Trieb*. O que Freud

chamou, em alemão, de *Trieb*, não é a mesma ideia de *instinct*, em inglês, causando dúvidas sobre uma concepção biológica da pulsão. A dúvida e a contradição são defeitos provocados pela tradução; a pulsão e sua mitologia não deveriam ter efeitos de enigma, mas sim de experiência. Sobre a análise do instrumento musical dos hebreus, *shofar*, tocado para ressoar a própria voz de Javé, Lacan, no Seminário *A Angústia*, diz do mal-entendido acerca do tocar o chifre; a alteração da voz do *shofar* pode maldizer e amaldiçoar um povo e, permanecendo o sentido no obscuro, “Esse é um ponto tão contraditório e enigmático que, na tradução, modifica-se o sentido e se diz que alguns poderão subir” (p. 271). Assim, não seria a tradução do conceito de *Pulsão* uma voz maldita do termo *Trieb*? O instinto elevou a pulsão para um nível de pureza da biologia, retirando a riqueza de sua baixaria e imundície.

Freud (1932-33) afirma que uma pulsão se distingue de um estímulo pelo fato de ela se situar além de um estímulo externo e ocorrer dentro do corpo. Além disso, a pulsão atua como uma força constante, portanto, dela não há escapatória. Das pulsões, é possível diferenciar, primeiramente, sua origem como um estado excitatório de alguma zona erógena, regiões do corpo que se empenham por obter satisfação independente de outros órgãos, ou seja, obter o prazer do órgão excitado. Em seguida, diferencia-se a pulsão pelo objeto que vai ser investido economicamente. E, por sua finalidade, a remoção da excitação, ocorrendo assim um circuito da pulsão entre o percurso da origem à sua finalidade. Ressalta-se a pulsão “[...] como uma determinada quantidade de energia que faz pressão em determinada direção” (p. 99), na pulsão invocante entre a boca e o ouvido.

Com esta justificativa, Freud (1932-33) reafirma o nome original da pulsão, em alemão, como *Trieb*; uma pressão que contém finalidades ativas e passivas. Já na origem todas as pulsões são ativas, tendo em vista o dispêndio de atividade para atingir uma finalidade, mesmo que esta seja passiva. Essa seria a própria lógica do problema econômico do masoquismo, em que há, no fundo da cena da relação sado/masoquismo, uma atividade,

um sujeito masoquista em posição passiva; o se fazer objeto para um Outro é uma atividade pulsional. O que Freud (1927) lembra sobre a encarnação da fantasia de criança levada, no lugar de gozo do sofrimento masoquista, carrega essa ambiguidade de sujeito que se oferece de objeto; seja direcionada para o eu como objeto, ou para o mundo externo, a finalidade é a satisfação; no final, a finalidade satisfatória nunca é atingida. Para Freud, é uma satisfação psíquica que nunca se satisfaz, porque não há um objeto que impede a pulsão de constantemente buscar novos meios de satisfação. Assim, não há objeto perfeito que se encontra com a pulsão, não há materialidade de objeto que permita o sujeito do inconsciente não precisar mais falar e lidar sem conflitos com seu próprio sofrimento.

Se a voz é um objeto da pulsão, como ocorre seu circuito? O sujeito do inconsciente se constitui entre a demanda de satisfação perante a voz, de frustração, e castração com o Outro. Qual é a relação masoquista do sujeito diante da voz? Se há um lugar passivo de recepção dos nomes de um Outro primeiro materno, a notícia clínica dessa voz viria nos arranjos da fala. Além do fato de que pareça haver algo de particular no objeto voz, que até então não é visível e, ao mesmo tempo, é matéria-prima para que a análise ocorra, o objeto fora do grafo do desejo é, ao mesmo tempo, mais íntimo da investigação de uma análise, por excelência um objeto êxtimo.

Há traços de experiência com um objeto sempre perdido, há uma repetição em busca do que marcou; fala-se dos nomes que deram a coisa do mal-estar de surgir um recém-nascido. O bebê grita para vir a ser um falante, que, mesmo com o poder da fala, padece de nomear a coisa em si; e que busca seria essa pela voz que procura falar, cantar e escutar música, para encontrar um belo diante do horror de nascer e a angústia da castração? Em outro tempo, o sujeito busca calar um outro registro de uma voz insuportável.

O próprio sujeito e o objeto encontram-se na mesma via – um não anula o outro e muito menos se complementam –, o que implica uma radicalidade de que não haveria uma

forma correta ou de soberania entre um e outro. Como lembra Miller (2013), não haveria um estágio vocal e escópico de desenvolvimento: “o objeto vocal e o objeto escópico, a voz e o olhar, que generalizam o *status* do objeto na medida em que não são situáveis em nenhum estágio” (Miller, 2013, p. 3).

No texto *Jacques Lacan e a Voz* (2013), Miller aponta que, para pensar o percurso que Lacan criou sobre a voz como objeto pulsional, deve-se fazer uma aproximação da construção do olhar também como objeto da pulsão, pois ambos vão partir da lógica lacaniana do objeto a. Ao acrescentar a voz e o olhar como objetos pulsionais, Lacan propõe um sujeito estruturado pela linguagem que, paradoxalmente, se inscreve numa experiência com uma letra que não se inscreveria como significante na cadeia de significante: o objeto a. Tais objetos pulsionais, pela sua não materialidade, permitem pensar esse lugar de algo que não há, mas ao mesmo tempo é suporte para a queda dos objetos que escorrem do corpo; a voz, um objeto invisível que se apresenta a notícias dos efeitos da letra. A voz e o olhar perdem sua substancialidade, de modo que não haveria um domínio sobre a matéria desse objeto. A uma voz que fala, fala como uma voz da consciência; pelo menos é a primeira notícia de um registro da voz que se encontra numa análise, a famosa gritaria e a imperatividade da voz do supereu.

Lembrando que a pulsão invocante é aquela que estaria mais próxima do inconsciente, em um circuito pulsional entre dois furos, a boca e a orelha, haveria um objeto legítimo do trabalho da análise: no caso, a voz. O psicanalista francês Vivés (2009) elabora a hipótese de que “a dinâmica do tratamento, no que concerne à pulsão invocante, é caracterizada por uma modificação do lugar do sujeito no circuito da invocação” (p. 187). Que lugar seria esse? De uma voz sonora, para uma voz no lugar de objeto a, que paradoxalmente não faz som? É preciso estabelecer uma diferença desse encontro sonoro e simultaneamente silencioso do sujeito com o Outro. Há uma voz que invoca e faz laço com o sujeito ao mesmo tempo em

que há outra que silencia e marca o trauma. Para que ocorra análise, há que se escutar um objeto que não existe, mas ex-siste (existe fora), e persiste em sair paradoxalmente do sujeito, *falasser*; vocaliza um dizer outro, algo que se aproxima da escrita do que ainda não se falou.

## II.I. A VOZ EM KANT COM SADE

O objeto voz invoca algo para a análise; para ocorrer uma transferência, há que se comparecer uma voz que deseja chamar um lugar de escuta. Vives (2009) bem aponta que, ao pé da letra, a palavra ‘invocação’, em latim *invocare*, remete a um reenvio de um chamamento. Diante do circuito da pulsão invocante, o sujeito declina-se entre “um ser chamado” e um “fazer-se chamar”, para assim chamar; esse seria o próprio caminho do grafo do desejo. Porém, para poder verbalizar o chamar, o sujeito oferece a voz. “Para isso, é preciso que o sujeito a tenha recebido do Outro” (Vives, p.187), um Outro que tenha respondido, no mínimo, ao grito como demanda.

Partindo do texto *Kant com Sade* (1963/1998), que, em bom português, permite o cômico cantar com Sade, a fim de pensar as dimensões da voz que se apresentam na clínica, nesse texto, Lacan apresenta a voz da consciência em Kant e seus desdobramentos cômicos; entre o interno e o externo, em uma construção do lugar passivo perante o imperativo da voz, em suas dimensões de gozo da voz imperativa da consciência. Uma voz que poderíamos aproximar do imperativo da instância do supereu, além da voz louca e outra, fora-dentro, da máxima sadiana de não ceder ao desejo.

A chegada em análise pelo neurótico é efeito de um lugar escolhido do sujeito perante um imperativo, que o faz sofrer num gozo fálico, amarrado em sentidos. Há uma relação da voz do supereu com uma demanda diante do Outro. Mais especificamente, a voz transcendental da consciência kantiana, que dita ao sujeito o bem supremo, encontra ecos no

supereu, emperrando o bem-dizer do sintoma neurótico. Lacan (1963/1998) lembra, nesse texto, que em Kant há um paradoxo: quando o sujeito não encontra em si nenhum objeto, ele na verdade encontra-se com uma lei, como fenômeno já significante, estacionado em uma voz na consciência que propõe uma ordem de uma razão “puramente prática, ou vontade” (p. 778). Nenhum objeto em Kant é o lugar da voz como objeto a, e sim um encontro de demanda com a lei, o que implica a máxima kantiana: “que não valha em nenhum caso, se não valer em todos”. O sujeito se subjugava perante uma lei para não falar mais disso que o implica na falta com o objeto.

Lembrando que o supereu é herdeiro do complexo de Édipo e que Freud já diferenciava o complexo de castração entre a menina e o menino, isso apontaria para uma querela no processo da análise e sua regra fundamental de falar o que vir à cabeça. Uma das diferenças é a ausência de ameaças verbais, na menina, e a presença da ameaça de castração verbalizada pelo pai ao menino. Nessa lógica, para Freud, a instância do supereu se apresentaria com maior força no homem. Se o supereu é uma voz imperativa, haveria uma diferença, entre os sexos, de sua inscrição e, assim, no falar pela associação livre? Falar sem julgamento, sem o imperativo categórico, permitiria deslocar a voz do lugar de demanda em relação ao Outro. Em outras palavras, no decorrer de uma análise, para falar o que quiser é preciso passar pelo feminino; passar pela letra, a carta roubada com os traços femininos. O imperativo categórico se entufa de metáforas, dos sentidos excessivos da razão e do sexo masculino; o deslizar de uma metonímia somente será possível assim que se apresentar, no circuito da invocação, a letra feminina por excelência.

A voz kantiana é herdeira do complexo de Édipo e do acidente que venha a ser o Ocidente. A voz em Kant é fálica e assim cercada de sentido, sem o deslize sonoro do balbúcio infantil, na crença filosófica ocidental de que não há falta, não há razão para o equívoco do sexo feminino não se apresentar. Outro imperativo, não barrado em Kant,

paralisa o sujeito em face de uma lei dita universal. A proposta da transcendência, em Kant, não encontra um ponto de surdez perante o Outro e, assim, a voz como objeto a não faria inscrição, e sim acumularia uma voz sonora de um imperativo do bem supremo, impossibilitando o sujeito de bem-dizer sua falta. A busca da verdade se fixa e não fricciona pela letra da ficção.

Há articulações entre ponto de surdez e ponto cego, inicialmente propostas por Vives, retomando a ligação do objeto voz com o olhar, como um ponto da constituição do sujeito que permite sair da voz do Outro para assim falar com outra voz, um momento surdo para a constituição do sujeito que venha a falar.

E em Sade, pensar a voz de acordo com a máxima sadiana – “Tenho direito de gozar de teu corpo, pode dizer-me qualquer um, e exercerei esse direito, sem que nenhum limite me detenha no capricho das extorsões que me dê gosto de nele saciar” –, implica uma voz outra, para além do Édipo. Se há um encontro de Kant com Sade, seria pelo que Lacan chamou de lado cômico do supereu; “o humor negro” da voz da consciência kantiana ecoa para um encontro com a máxima sadiana de fazer o que se bem entende com o corpo do outro, assim como com o próprio corpo, ou seja, estar às ordens do gozo.

“Fique quieto! – Não diga nada! – Não me toque!” (p. 83); estas foram as célebres frases da Sra. Emmy von N, direcionadas ao Freud, em um de seus primeiros casos de histeria. Relatado no artigo *Estudos sobre a histeria* (1983-95) de Breuer e Freud, uma paciente de quarenta anos de idade foi submetida aos testes de hipnose para acabar com os sintomas histéricos, mas, na medida em que Freud não seguia à risca o tratamento hipnótico, inventou de escutar suas histéricas. Emmy o ajudou a parir o que viria a ser o método psicanalítico. Como bem aponta Freud, é numa “voz alterada, carregada de angústia” que Emmy clama pela escuta de Freud. Poder-se-ia afirmar que é nessa falha hipnótica, no equívoco exato de escutar a exclamação e o chamado pela escuta sobre o trauma em vez de



arrancar da paciente sua história, sem o processo de passar por sua própria linguagem, que a psicanálise surge.

Exclamação pelo ficar quieto, da voz de Freud; há um grito para parar com a sedução e a sugestão do tratamento hipnótico. Assim, não dizer mais como direcionar a cura, e sim ficar quieto; não tocar no que ainda não apresentou, mas esperar que o traumático seja falado pela associação. O advir de uma associação livre e a escuta de Freud permitiram, só depois, o trabalho teórico do que viria a ser a Psicanálise.

É de se elaborar que o “parto” da Psicanálise se deu numa voz à altura da demanda por escuta; voz que desejava falar do insuportável do sintoma, que estava cansado de ser colocado num corpo silenciado pela histeria. Nesse momento, Freud percebe que o falar do que vier de lembranças permitia des-recalcas reminiscências do esquecido e sofrido, como bem celebra a frase da introdução do mesmo artigo: “Os histéricos sofrem principalmente de reminiscências” (p. 43), que só poderiam ser levantadas pela palavra, mas, para desabafar pelo pranto, para escutar a voz, Freud teve que parar de induzir a fala e escutar a voz das histéricas.

Todavia, como bem lembra Lacan (1964), “Não me façam dizer o que eu não digo – o analista não deve ouvir vozes” (p. 250). Isso é uma crítica aos pós-freudianos da segunda geração, aquela que conheceu e conviveu com Freud, porém desviou o lugar do analista e a própria Psicanálise, teórica e conseqüentemente, na práxis. Quando Lacan afirma que analistas não devem ouvir vozes, ele se refere ao texto *Listening With the Third Ear*, de Teodoro Reik, que, apesar de ter sido um aluno direto e familiar de Freud, propõe uma escuta que avisasse previamente as tapeações da fala, como se para ouvir o inconsciente fosse necessário ouvir vozes.

Ironicamente Lacan diz que não aprova um terceiro ouvido, “como se não bastassem duas para sermos surdos.” (p. 250). Há apontamentos de Lacan sobre a voz em relação ao

objeto a, uma ideia de ouvir sons de um terceiro seria uma relação imaginária com a escuta de quem procura análise.

## II.II. A VOZ, UM OBJETO A

*Um* retrato e *uma* linguagem. É possível de se perguntar: por que não *o* retrato e *a* linguagem? Lacan (1975) se questiona sobre *Um* retrato, ‘A portrait’, *o* artista, ‘the artist’; seria possível, através de uma arte, se artesanizar nas mãos de um único artista? “*The*, com certeza não é exatamente para nós o nosso artigo definido. Mas podemos confiar em Joyce. Se ele diz *the*, é certamente porque pensa que, de artista, ele é o único, que, aqui, ele é singular” (p. 18). Tão singular quanto sua escritura, o traço da escrita do alfabeto japonês fez sintoma na invenção das palavras joyceanas.

“*As a Young Man*. É muito suspeito. Em francês, *as* poderia ser traduzido por *comme* [como]. Dito de outra forma, trata-se do como-mente” (p. 18), como se o artigo definido carregasse a verdade sobre o indefinido do retrato; sim, se “a verdade só pode se meio dizer” (p. 31). O *um* permite percorrer um movimento de particularização: *um* retrato, *um* som e *uma* linguagem; tal artigo indefinido permite abrir um campo sobre o que se pode dizer sobre. Um som que se escuta em análise é efeito de quem o escutou, *um* retrato é a escrita de Joyce, para um leitor que se dá para entrar no seu jogo sonoro.

Já o artigo definido compreende-se num movimento generalizado, *o* artista, *o* analista, mais do que singular se refere a um lugar, que se pode ocupar de vários. Se Freud não fosse o analista, a Psicanálise morreria em seus escritos, não faria efeitos sobre a leitura daqueles que se ocupam da escuta do inconsciente, impossibilitaria qualquer tradução, ou melhor, em bom japonês, a busca da letra freudiana não seria o viés do traduzir, e sim do intérprete.

Dessa forma, o lugar do leitor, do analista e do artista se frequenta e não se fixa no imaginário de um ser, de um eu. “A literatura só começa quando nasce em nós, uma terceira

pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu” (Deleuze, 1995/2004, p.13). Para não ficar no âmbito imaginário do *Eu*, é preciso pensar o objeto em Psicanálise, objeto do resto da divisão do eu com o outro. Famoso *objeto* para sempre perdido no seu lugar *a*, “o objeto que funciona como o resto da dialética do sujeito com o Outro” (LACAN, *O Seminário da Angústia*, p. 252).

Por que será que o objeto não é numerado, e sim letrado? Um objeto oculto, que cultua o objeto para sempre perdido. *Um objeto a* não é a mesma coisa de dizer *A objeto um*, assim como o inconsciente não é estruturado como *a* linguagem, e sim como *uma*. O objeto de sequência para parcialidade da pulsão é resultado de um resto da divisão.

No seminário *A Angústia* (1962-63/2005), Lacan se questiona o que é o resto se não aquilo que sobra na divisão “do campo do Outro pela presença do sujeito” (p. 243), da invasão do campo da linguagem, que traça o que advém o sujeito, resto que marca e rascunha uma letra. Se o Outro é o campo da linguagem, há também nas marcas um ruído, que, em maior grau, faz um barulho, balbucia para uma possível vocalização com o intuito de fazer o sujeito falar: “o homem que fala, o sujeito, a partir do momento em que fala, já está implicado por essa fala em seu corpo” (p. 241).

O objeto *a* é um corte do corpo dividido, capaz de produzir causa de desejo; esse objeto para sempre perdido, na verdade, produz uma angústia. Suporte da fantasia e da própria angústia, portanto, objeto *a* é a causa de ambos: “Objeto perdido nos diferentes níveis da experiência corporal em que se produz seu corte, é ela que constitui o suporte, o substrato autêntico, de toda e qualquer função de causa” (p. 237).

O sujeito fala por endereçar a mensagem para alguém. O próprio alguém (*A*), que um dia lambe o *infan* de linguagem. Na pera da angústia, ou no grafo do desejo, Lacan nomeia o Outro com a letra *A* e o objeto para sempre pedido *a*. Há uma formulação “essencial da angústia com o desejo do Outro” (p. 14). Esse *A* é uma voz de fora do grafo do desejo, pois a

incorporação da voz, para o corpo, viria ou pelo supereu, ou pelo delírio: “O desejo sempre continua, em última instância, a ser desejo do corpo, desejo do corpo do Outro, e nada além de desejo de seu corpo” (p. 237). Portanto, a máxima freudiana de que a anatomia é o destino deve-se pegar pela sua potência ao pé da letra, não somente como metáfora, na etimologia de dissecação da palavra anatomia. *Ana-tomia* é função de corte, o despedaçamento do próprio corpo permite eleger, na Psicanálise, a fala para dizer do destino como desejo do sujeito cindido: “O destino, isto é, a relação do homem com essa função chamada desejo, só adquire toda sua animação na medida em que é concebível o despedaçamento do próprio corpo, esse corte que é o lugar dos momentos de eleição de seu funcionamento” (p. 259).

Nesse seminário sobre *A Angústia* (1962-63/2005), Lacan, no retorno a Freud, diz de três etapas de constituição do objeto a – oral, anal e fálica –, ironizando o modo como a própria prática da análise é dependente da primeira, dos restos da pulsão oral: falar o que vier à cabeça, ou melhor, do que vier do corpo se fazer em fala. Obter notícias do histórico da erotização do sujeito só é possível na análise por causa dos restos orais, do fazer falar, assim, o corpo é causado e causa do objeto a. Porém, no falo haveria uma efervescência do objeto; para escutar além da angústia de castração, o objeto a é traçado pelo leite materno, pelas fezes, pela voz e pelo olhar.

Lacan ironiza porque a Psicanálise se fixou na pulsão oral. Para ele, Freud não escutava para além da angústia de castração, todavia o corpo cindido permitiria o fazer falar, embora haveria de contar que, em algum momento, a análise travaria, ou seria dito o que a angústia de Freud não daria ouvidos. Para Lacan, tal fixidez na fase oral não deixava de demonstrar a invenção singular da Psicanálise:

É singular que a discerniu inauguralmente a função nodal do que é propriamente sexual na formação do desejo, tenha sido levada, no correr de sua

evolução histórica, a buscar cada vez mais na pulsão oral a origem de todos os acidentes, anomalias e perplexidades que podem produzir-se no plano da estruturação do desejo (LACAN, 15 de maio de 1963, p. 253).

Para além de escutar os acidentes na cadeia de significantes, Lacan acrescenta mais duas constituições do objeto a; para quem sabe ouvir e produzir formações do inconsciente além da angústia de castração, com certeza foram os efeitos da clínica psiquiátrica e a escuta de pacientes psicóticos que possibilitaram Lacan a elaborar o olhar e a voz elevados à categoria de objeto a.

Com o intuito de reabrir a discussão da redução da análise na pulsão oral, Lacan (1963) questiona se o objeto fálico, a fixação, a pulsão oral não passariam de uma forma metafórica no nível de objeto fálico, “eludindo o impasse criado pelo fato de que Freud nunca resolveu, em última análise, o funcionamento do complexo de castração” (p. 254). Novamente o impasse perante a metáfora é ao pé da letra, a boca é uma borda, o ânus também, ambos fazem um anel de vísceras do corpo. A sucção da pulsão oral, o objeto a é o resto de sua erotização; desse modo, “o fato de o lábio nos apresentar a própria imagem da borda, de ser ele mesmo a encarnação, digamos, de um corte, é perfeito para nos fazer intuir que estamos em terreno seguro” (p. 254).

Tal terreno da boca, os lábios e o vazio dentro dele, onde se marca o terreno pelo litoral dos dentes e da língua se faz localização para o objeto a, é por lá que o invisível da voz sai para o campo do som. As modulações, no nível dos lábios, permitem “a articulação dos significantes, os fonemas mais fundamentais, os mais ligados ao corte, os elementos consonantais dos fonemas” (p. 255). Entretanto não se pode reduzir a linguagem à produção de som, porque nos surdos há linguagem.

Emitir a vocalização – papa, mama, fort-da, etc – é a primeira passagem ao ato do sujeito em relação com o significante; a voz como objeto a “deve ser bem desvinculada da fonetização” (p. 273). Como se ocorresse uma escrita em silêncio, sem a fonética, a voz elevada à categoria de objeto a é um som de lembrança, como a metáfora do instrumento hebraico *shofar*; “entra em ação em certos momentos periódicos, que se apresentam, à primeira vista, como renovações do pacto de Aliança.” (p. 274). Remete à retomada à voz de Deus, nunca escutada, mas ressoa uma mensagem já recebida, refaz o laço com aquele que nomeia o destino, no caso dos judeus, Javé. Um objeto que é um chifre e um instrumento que tem como potência representar a voz de uma forma exemplar, “digamos que o som do *shofar*, o *Zikkronot*, é o que existe de lembrança ligada a esse som” (p. 274).

Tal alusão à voz de Deus, retomada da aliança com Ele, e a referência a um som para sempre perdido não seria necessariamente o campo de enigma entre o sujeito e o Outro; o que o Outro quer de mim? Ao conhecimento desse laço, de refazer um chamado e uma nomeação com o campo da linguagem, não seria sobre a forma da voz como objeto para sempre perdido, uma voz que lambeu o sujeito de linguagem? Que o som, temos notícias, nas suas formas perdidas conhecemos seus dejetos: “as folhas mortas, sob a forma das vozes perdidas da psicose, e seu caráter parasitário, sob a forma dos imperativos interrompidos do supereu” (p. 275). A voz de gozo do supereu e os delírios seriam os restos do aviso dessa aliança com o Outro.

No momento entre apresentar a peça de teatro da escola, ou ficar com a garota de sua infância, a Dedalus é exigida uma posição de honra, provar ser másculo, abandonando a peça da escola e ficando com a garota e com os amigos; ao mesmo tempo honra, com a atuação do teatro, com a bolsa de estudos, com o nacionalismo irlandês surgindo e com a língua de sua terra, fantasmas de uma responsabilidade que não incorporavam em seu corpo; “vozes ocas

que o faziam interromper, indeciso, a perseguição aos seus fantasmas” (JOYCE, 1916/2013, p. 88).

É essa aliança a voz que perturba o jovem Dedalus, impondo-lhe uma posição moral. As exigências de que ele seja bom, um homem e um representante do povo irlandês lhe causam eco do caos. Para que as demandas desses imperativos desfaçam no ouvido o deslize do eco para oco das vozes, “ele ouvia ao redor as vozes constantes do pai e dos professores instalando-o a ser um cavalheiro e um bom católico acima de tudo. Tais vozes soavam ocas aos seus ouvidos” (JOYCE, 1916/2013, p. 87).

Da metáfora do instrumento musical hebraico para a metáfora da fisiologia do ouvido, esse é o caminho para chegar à formulação da voz como incorporação. Lacan afirma que, apesar da linguagem não ser vocalizada, o sujeito recebe-a do Outro por sua vocalização; há uma relação acidental que liga a linguagem a uma sonoridade (p. 298-299). Para elaborar esse acidente, Lacan (1963/2005) advém com o ouvido como um instrumento, pois “sabemos que a cóclea é uma caixa de ressonância” (p. 299). O ouvido é um aparelho que ressoa, mas não ressoa qualquer nota sonora; “ele só ressoa em sua nota, em sua própria frequência” (p. 299).

Apesar de o aparelho auditivo não se assemelhar a nenhum instrumento criado pelo homem, Lacan faz uma colagem surrealista sobre o ouvido: “É um tubo que seria, por assim dizer, um tubo com teclas, no sentido de que, segundo parece, é a célula colocada na posição de corda, mas sem funcionar como uma corda” (p. 299). Para Lacan, a célula não funcionaria como corda, porque haveria um retorno da onda sonora que encarrega de retornar a ressonância. Aqui fica claro que Lacan nunca tocou um instrumento de cordas, ou, se tocou, não foi longe na experiência. Se fizesse o teste de colocar dois violões, um na frente do outro, saberia que eles começam a ressoar e a vibrar sons apenas pela atração frontal; as cordas vibram e ressoam o som, pois estão esticadas, afinadas com a finalidade de propagar o som.

Mas o que lhe interessa é a capacidade do aparelho auditivo de ressoar, para elaborar a voz na categoria de objeto a; para isso Lacan retoma a metáfora do vazio dos vasos.

A disposição desses potes iguais não deixaria de marcar uma diferença. Lacan questiona se o vazio de cada pote continua sempre o mesmo, pois um pote “também é um tubo, e que pode ressoar” (p. 299). Um vazio num tubo impõe uma ordem, que não é uma lei, mas o que ressoa exerce uma função de mediação entre os vazios: “Ora, o vazio que há no bojo do tubo acústico realmente impõe uma ordem a tudo que possa vir a ressoar nele de uma dada realidade” (p. 300). Para essa ordem se estabelecer, é necessário um só, depois um sopro marca a mediação do objeto a no vazio dos tubos; em bom português, uma flauta é quase uma fa(u)ta, por uma subtração de uma letra.

A voz teria uma importância por não ressoar num vazio qualquer, mas numa ordem que se estabelece após um sopro de linguagem. A mais simples imitação da voz “ressoa num vazio que é o vazio do Outro como tal, o *ex nihilo* propriamente dito” (p. 300). A voz não surge do nada, e sim é ressonância do Outro barrado. A voz é uma resposta ao imperativo da linguagem, mas não pode responder por isso, não faz som se não for encarnada; se não houver um só depois do sopro, o dedilhado da flauta faz modulações do sopro, pois há um sujeito feito de corpo, assim, “a voz responde ao que é dito, mas não pode responder por isso. Em outras palavras, para que ela responda, devemos incorporar a voz como a alteridade do que é dito” (p. 300).

Acerca do jovem Dedalus, há um momento de escolha por não ser incorporado pelos fantasmas dos outros em sua volta, mas o que não implica um vazio qualquer, como se escolhesse incorporar as vozes de outra língua, longe do “pobre ensaio da masculinidade” (JOYCE, 1916/2013, p. 87). Irlandesa católica, “ele escutava as vozes por algum tempo, mas só se sentia feliz longe delas e do seu alcance, sozinho ou na companhia de companheiro fantasmais” (p. 88). Os companheiro fantasmais seriam os personagens e as geografias do



romances que iram formar o jovem escritor. Aliás, o relato da experiência do escritor criativo pela leitura dos outros mostra que quem escreve também não lê a letra de forma ordinária, mas se entrega ao sintoma.

O efeito de estranhamento ao escutar a gravação da própria voz marca essa incorporação; a voz separada de nós causa angústia, não pertence mais ao corpo do incorporado pelo vazio do Outro. A voz é articulada com o significante, com a verdade que se experimenta e “reflete-se unicamente por seus ecos no real” (p. 300). O vazio que a voz ressoa se dá pela distância de sua articulação com o momento da fala, quando não se situa na relação musical, a voz como objeto a não é sonora, não é modulada, mas articulada; a voz e o objeto estão articulados pela fala, incorporados pelo sujeito estruturado como uma linguagem.

“A voz, portanto, não é assimilada, mas incorporada. É isso que pode conferir-lhe uma função que serve de modelo para nosso vazio” (p. 301). No ato da leitura ocidentada, ensina-se e propaga-se a ideia de ler sem voz, da voz baixa ao volume zero. Uma leitura angustiada, que evita o deslize da letra; seria necessário o leitor ser incorporado pela escrita criativa. Na retomada do instrumento *shofar* da sinagoga, Lacan questiona o lugar da música, já que na fala não haveria a relação da voz com o som.

A música, ou a musicalidade da leitura, entra como substituto da fala; o instrumento “serve de modelo do lugar de nossa angústia” (p. 301), mas para dar à angústia uma resolução sonora, há que se contar com o só depois “do desejo do Outro ter assumido a forma de uma ordem” (p. 301). A sonoridade é intraduzível; ela é da ordem da interpretação do desejo de quem um dia foi desejado a escrever, o leitor a de se causar do desejo do Outro. O escritor criativo seria aquele capaz de causar um leitor à altura do seu som endereçado.

## II. III. DA LINGUAGEM AO SOM; A ESCUTA DO EQUÍVOCO

Para elaborar a questão do som e da linguagem é preciso, antes das críticas ao Curso de Linguística Geral de Ferdinand de Saussure, contextualizar a elaboração da linguística de Saussure na sua busca por uma ciência da linguagem, o que implica a elaboração de um sistema total que não contaria com equívoco, validando o objeto descrito, com seu resto que está fora, por meio de relações. Um sistema capaz de descrever e classificar o objeto científico no discurso saussureano. Bem pontuado pelo linguista francês Arrivé, em seu livro *Linguagem e Psicanálise, linguística e inconsciente: Freud, Saussure, Pichon, Lacan* (1994/1999), que o sistema, para Saussure, é o que possibilita que “cada um dos seus segmentos só tem sentido nas suas relações com os outros” (p. 34).

Em sua teorização sobre a natureza do signo, Saussure começa negando que no signo linguístico haveria a união de uma coisa e uma palavra, e sim de um conceito a uma imagem acústica. A diferença é que esta não é o som material, puramente físico, mas sim “a impressão (*empreinte*) psíquica desse som” (p. 80). Dessa forma, há uma imagem sensorial, sendo o conceito algo mais abstrato. Porém, tratando da imagem acústica, ela é necessariamente a palavra da língua, que em sua ação vocal entrariam os fonemas, a sonoridade que damos ao conceito.

Em seguida, Saussure aponta que há um caráter psíquico das imagens acústicas, claramente percebido na linguagem, “sem movermos os lábios nem a língua, podemos falar conosco ou recitar mentalmente um poema” (p. 80). Para Saussure, no âmbito da imagem acústica não haveria mal-entendidos, mas ao falar, o que ele chama de *ação vocal*, ou “a realização da imagem interior no discurso” (p. 80). Os sons e as sílabas se apresentam, porém, na aposta de evitar o equívoco no signo linguístico, com os elementos – *conceito* e *imagem acústica* – intimamente unidos e clamando um pelo outro, provocando uma totalidade da associação dos dois elementos sobre o signo.

Para solidificar a ciência da Semiologia, Saussure encontra um problema que é o uso corrente, o que se chama de *signo*, e sua combinação entre conceito e imagem acústica; somente sobressairia a última, de maneira tal que a ideia da parte sensorial implica a do total. Assim, Saussure propõe a conservação do termo *signo*, para se apoiar num total do laço entre significante e significado. Ele substitui o *conceito* por *significado* e *imagem acústica* por *significante*; “estes dois termos têm a vantagem de assinalar a oposição que os separa, quer entre si, quer do total de que fazem parte” (p. 81). Pode-se apontar que aqui se encontra uma oportunidade lida por Lacan, quando inverte para a primazia do significante sobre o significado, leitura permitida pela oposição que os separa entre si e o total do signo. E é o que vai permitir a Saussure apontar duas características primordiais do signo linguístico: a arbitrariedade do signo e o caráter linear do significante.

O laço entre significante e significado seria arbitrário, a ideia (significado) não está ligada a sequências de som que formam a palavra (significante), o que prova, para Saussure, as diferenças entre as línguas, até mesmo prova o fato de existirem diferentes línguas e propriamente a diversidade de uma língua. O arbitrário é diferente do termo empregado por Saussure para justificar a Semiologia pelo uso da palavra símbolo, que designaria o signo linguístico como sua característica de não ser jamais completamente arbitrário. O signo “não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre significante e o significado” (p. 82). Como se pela força da natureza, ao encontrar com o símbolo da balança da justiça, fosse impossível substituir e deslizar para um símbolo de proibido estacionar. Como se não houvesse som que permitisse a substituição do símbolo; rígidos e não vazios, os símbolos calariam a boca do leitor; são desenhos estáticos, mas diferentes da letra japonesa, que, no seu traço, apresenta uma rasura e a singularidade do escritor.

Saussure observa que o arbitrário não implica “a ideia de que o significado depende da livre escolha do que fala” (p. 83), assim não seria possível trocar coisa alguma num signo,

quando ele já está estabelecido num grupo linguístico. Mais uma vez, uma aposta numa leitura sem equívoco do signo, mesmo com os deslocamentos sonoros do significante. O que seria arbitrário é propriamente o laço entre significante e significado, pois não há uma naturalização desse laço, já que, para o linguista, o significante é imotivado no estabelecimento de uma língua. Como um cientista, Saussure aponta o que poderia se opor a sua tese: a onomatopeia e a exclamação. Para ele, ambas possuem poucos exemplos nas línguas para derrubar sua tese da arbitrariedade. As qualidades sonoras das onomatopeias seriam resultado de uma evolução fonética e as onomatopeias autênticas (glu-glu, tic-tac etc.), “não apenas são pouco numerosas, mas sua escolha é já, em certa medida, arbitrária, pois não passam de imitação aproximativa e já meio convencional de certos ruídos” (p. 83).

Chega a resumir que as exclamações e as onomatopeias teriam um lugar secundário em sua busca da origem simbólica. Poderia se afirmar que a sonoridade que permitirá a troca de signos, e não a busca de sua origem, sairia do plano da invenção da semiologia. É no som e no ruído que há uma primazia do significante, que permite o deslizamento independente da tentativa de dar sentido a uma enunciação.

Tal natureza auditiva do significante permite seu caráter linear, que se desenvolve no tempo, e suas características a representar uma extensão numa única dimensão linear que é tomada pelo tempo. Diferente dos significantes visuais “que podem oferecer complicações simultâneas em várias dimensões” (p. 84), os significantes acústicos dispõem apenas da linha temporal. Dessa forma, um elemento do significante se apresenta após o outro, o que permite formar uma cadeia de significantes. Todavia tal encadeamento, para Saussure, aparece imediatamente pela escrita; a acentuação de uma sílaba, para o linguista francês, trataria apenas de uma ilusão: “a sílaba e seu acento constituem apenas um ato fonatório” (p. 84).

O ato da fonética, com ausência e presença de mesmo som, mas com palavras diferentes, não haveria encadeamento, pois o imperativo da escrita daria o sentido da frase e

do que o som representa, como se a poesia sonora dos fonemas não entrasse no jogo de encadeamento do significante. Para Saussure, mesmo que a diferença de uma palavra para outra repouse no fonema, não entraria a diferença de um significante para outro significante, mas sim “no fato mais característico e mais delicado de que um fonema desempenha por si só um papel no sistema de um estado de língua” (p. 151).

Desta forma, o som, como o próprio significante e até mesmo a grafia da letra, é secundário, estaria fora do sistema saussuriano de linguística. Arrivié (1994/1999) aponta que Lacan parte do não todo, em sua leitura singular do Curso de Linguística. Para Saussure, a língua é um todo e o objeto que vai defini-la como todo é a fala (p. 36). Mas o que vai interessar, da Linguística para a Psicanálise, é particularmente o equívoco evitado pelo ideal de um sistema completo de Saussure, o não todo da fala. Um resto do que ainda não foi dito, mas quer dizer; da lalação do bebê à gagueira do jovem adulto e a repetição das palavras do jovem Dedalus para buscar o sentido do som e da coisa. Como bem lembrou Lacan, no Seminário *A Angústia*, é propriamente no som das palavras o que há de musicalidade e vai para além do significante e a fala.

#### II.IV. O LUGAR DO LEITOR; CAUSADO DE DESEJO.

Elaborar sobre o endereçamento é botar à prova a capacidade da comunicação. Apontar a impossibilidade da fala, entre os ditos homens, de comunicar. O fato de falar não implica necessariamente que haja entendimento, algo falha sobre o saber do que se está falando. Assim, não é imprudente a escolha do texto, o seminário sobre “A Carta Roubada” (1956) para abrir o *Escritos*, como se Lacan questionasse quem seriam os leitores de sua escrita. Nele, Lacan analisa o conto do escritor americano Edgar Allan Poe, para dizer da insistência na repetição automática da cadeia de significante, na fala do sujeito. Tomado como

um lugar excêntrico a ele mesmo, o sujeito *ex-sistência* existe fora, pois há uma linguagem que o invade por meio de uma cadeia de significantes.

Cadeia essa capaz de provocar efeitos de deslocamentos, polissemia, em que, ao falar, o sujeito é posto a inventar e aparece, então, como sujeito de uma ordem simbólica que narra seu drama de um ponto da ficção, pois a visão em torno da verdade é feita de falhas, de modo que coloca o sujeito a inventar. Esta ficção só é possível por uma invasão do Outro, tesouro dos significantes. Da mesma forma, Lacan adverte o leitor do conto “A Carta Roubada”, para não se precipitar em colocar o conto num gênero literário, perdendo a riqueza simbólica da leitura da escrita de Poe. A leitura desfocada de um gênero literário permite o deslizamento da narrativa; a verdade se apresenta na ficção que se cria com o leitor, e não na fixidez de um gênero literário específico. Há, aqui, a aposta de um leitor que é o próprio sujeito, aquele que é invadido pela narrativa, não apenas espectador passivo à nomeação de uma leitura entre o drama ou comédia, um leitor para além de uma brincadeira do prazer e do luto.

No conto “A Carta Roubada”, o leitor é convidado a acompanhar, em diálogos entre três personagens, a trama do destino de uma carta roubada por um ministro, que usaria tal carta como chantagem contra a pessoa que a escreveu. Monsieur G. é um policial que busca o destino da carta persistentemente, principalmente após a recompensa ser dobrada, todavia, seus métodos pragmáticos e calculados na certeza da razão não o permitem achá-la. No desespero, recorre a um investigador mais experiente, que o escuta e até aconselha, porém a mensagem do conselho não ressoa no método de Monsieur G., que persiste no erro sem escutar o tropeço, sem se perguntar qual seria a capacidade intelectual do ladrão da carta e antecipar seus movimentos em favor da investigação. Isso faz lembrar o que é uma supervisão em análise, se não o relato de um caso clínico a outro analista, que na sua escuta encontra um detalhe não escutado pelo supervisando.

Tal detalhe, no conto de Poe, é a letra feminina, que marca a carta escrita pela rainha, não vista ou malvista pelo policial. Assim como na *Gradiva*, o detalhe do pé, o calcanhar sobre as pedras, a delicadeza do feminino irão marcar a busca do arqueólogo por essa mulher; o que faz a carta chegar ao seu destinatário é o encontro com alguém que escuta a história e lê o que marca a diferença. Além do investigador mais experiente saber que o método do outro não iria apalpar o detalhe da letra, ele conta com a antecipação dos atos do ministro ladrão: a carta estaria no lugar mais óbvio; não num esconderijo ou objeto secreto, estaria sobre a mesa, com outras cartas: o olhar haveria de contar com a singularidade da letra de quem escreveu. Aqui há uma crítica ao pragmatismo do fazer, a saída à letra seria um outro tempo, uma antecipação que somente um leitor que se permite ser causado por essa letra, para pegar a carta roubada, permitiria que ela chegasse a seu destino.

A construção, dentro da lógica das ciências naturais, da frase do conde francês Buffon, – “O estilo é o Homem” – é fruto do efeito de uma lógica naturalista, em que se utiliza um método para pensar a condição humana paralela ao método do que ficou conhecido como ciências naturais, como se fosse possível nomear leis da natureza de acordo com as questões do que seria o homem e a vida social. Lacan brinca com as palavras já na introdução dos *Escritos* (1966), que foi intitulada de “Abertura desta coletânea” (1966). Brinca no sentido de não fazer uma série acadêmica, mas sim por “[...] levar a sério a descoberta freudiana” (LACAN, 1956, p. 13), e seguir uma sequência de descoberta da Psicanálise, que há um sujeito barrado pela falta e por isso desliza na polifonia da escrita.

Por uma lógica outra a das ciências naturais, Lacan faz de forma lúdica um roubo da letra “*le vol de la lettre*”, em que seu ponto de partida é o humor sagaz expresso principalmente de forma extrovertida, com a polissemia que a língua francesa lhe permite: o voo da letra “*lettre de vol*”. O sujeito da Psicanálise não se fecha no ideal naturalista da nomeação *homem* como algo de uma ordem do instinto natural, e sim por essa falta,

permitindo esse homem ser invadido pela linguagem. Para entendê-lo melhor, há de se perguntar: “[...] o homem a quem nos endereçamos?” (p. 9).

Dessa forma, é preciso interrogar qualquer lugar naturalizado. Ao ler a afirmação de Buffon, “O homem é o estilo”, há de se questionar o que se quer dizer com isso, saindo da passividade perante a ilusão de entendimento. Questionando a naturalidade do conceito de homem perante a descoberta freudiana, em que o eu não seria senhor da sua própria moradia, permite-se o lugar do sujeito não separado do objeto. Aqui o sujeito não é nem maior, nem menor na relação, todavia não se encontra na função de igualdade, mas sim na fórmula da fantasia \$ <> a, onde se lê: Sujeito em punção de *objeto a*.

A separação de sujeito e objeto foi idealizada pela dita ciência natural, a qual Buffon insere na lógica da Universidade. Ele coloca o homem como um ser maior da maldita natureza, onde seria possível um saber perante os objetos malditos naturais. Partindo do campo da linguagem, o estilo se endereça a um Outro, o mesmo do qual “na linguagem, nossa mensagem nos vem do Outro, e para enunciá-lo até o fim: de forma invertida” (Lacan; p. 9). O enunciado de forma invertida, o nó perante a fala, que vem do Outro e retorna a ele, seria de forma estilosa. Nó no sentido da entrega e da invenção com as palavras de forma lúdica, do próprio ato de brincar: a invenção sonora do *fort-da*, do neto de Freud, que na ausência do outro materno enlaça a mensagem do Outro, fonte dos significantes. Ao inventar e se colocar a fala *fort-da*, o neto dá notícias do enlace da linguagem para a escuta atenta do avô Freud. Tal invenção não seria feita sem uma invasão da linguagem, mesmo que ainda ‘precariedade’ sonorizada.

Apesar de a coletânea dos textos escritos serem diacrônicos e, nesta abertura em que Lacan adverte o leitor dos efeitos da leitura, principalmente porque não há uma certeza do homem e seus estilos, como afirma o acadêmico Buffon, a implicação da leitura, seja cronológica ou não, posiciona o leitor a ser invadido pelo escrito, para num outro tempo se



haver com a falta do saber fixo. Para isso, na queda da incerteza, o leitor é suposto como sujeito da experiência freudiana; a fim de advir uma verdade sobre o texto, há que se fazer uma ficção.

O sujeito da Psicanálise é dividido; em tal divisão é “onde se verifica o sujeito pelo fato de um objeto o atravessar sem que ele em nada se penetre” (Lacan; p. 10). O atravessamento do objeto que Lacan chama de *objeto a*, aquele que diz de forma minimalista sobre os objetos parciais da pulsão, é o objeto causa de desejo. Seria na relação do sujeito com *objeto a* que adviria algo da elaboração em que o leitor, na consequência da leitura dos escritos, há de colocar algo de si.

O efeito da invasão da linguagem no sujeito é ao mesmo tempo o lugar de dívida com a linguagem do Outro e de dom; por poder se reinventar nessa invasão, ao sujeito é permitida uma invenção. *Objeto a* como causa de desejo seria propriamente o efeito de ser invadido, não pela certeza do que é o ser homem de Buffon, mas sim da queda do objeto para objeto causa, “em que o sujeito se eclipsa e como suporte do sujeito entre verdade e saber” (p. 11)

Eclipsa por ainda não saber os efeitos da leitura do texto, por ainda haver um furo, algo no qual, num outro momento, o sujeito seria capaz de dizer, simbolizar o momento do não saber. E o *objeto a* é suporte entre verdade e saber, por ainda ter de falar do que a invasão dos textos, no *Escritos* de Lacan, causou de desejo. Parece que nesta abertura, Lacan ao mesmo tempo em que adverte que o leitor tem que dar algo de si, tem algo a perder das suas certezas, para que os escritos causam efeitos, o que não seria apenas uma leitura leviana. Há também uma promessa, um ganho, de que a invasão de sua escrita tem como consequência fazer o sujeito falar e escrever com a própria carne.

A consequência é escrever com o próprio furo da linguagem, pois não há um encontro com a verdade no ensino de um saber. Retomando o Seminário sobre “A carta roubada” (1956), a verdade se revela em sua ordenação de ficção. Essa pontuação da invasão da letra

lacaniana e os efeitos que apostam num sujeito potencialmente invadido para inventar, não seriam propriamente o mesmo para aqueles que querem se ocupar do lugar do analista? O analista se aproximaria do lugar do leitor, ilusoriamente passivo, mas que na escuta flutuante é invadido pela forma como o sujeito foi invadido pelo Outro e, assim, algo da boca do analista faz abertura da presença do inconsciente.

A invasão da letra teria que advir por meio da metonímia, pois apesar da poesia permitir ao analista afinar a escuta, não é da pobreza poética da rima que se faz um deslize da análise. No texto *A instância da letra no inconsciente ou razão desde Freud (1957/1998)*, Lacan afirma que, na cadeia de significante, o sentido insiste, porém nenhum dos elementos da cadeia consiste permanentemente em uma significação, onde a ordem dos significantes, quando um significante significa algo a outro, permite um deslizamento de sentido. A função do significante na fala é de “indicar o lugar desse sujeito na busca da verdade” (p. 508); pode ser nomeado por uma figura de estilo de escrita, propriamente a metonímia; o que implica que, por meio da metáfora, o analista não abriria a cadeia de significantes para o deslizamento do sentido.

Já a fórmula da metáfora: uma palavra pela outra brotaria entre dois significantes, através dos quais haveria uma substituição na cadeia significante, o que manteria oculta a verdade do sujeito (p. 510). A metáfora é paterna e não metonímica, pois é “entre o significante do nome próprio de um homem e aquele que o abole metaforicamente que se produz a centelha poética” (p. 511), amarrando a cadeia numa significação da paternidade, “por reproduzir o evento mítico em que Freud reconstruiu a trajetória, no inconsciente de todo homem, do mistério paterno” (p. 511). Isso Lacan chama de metáfora moderna, já que o que encontra de metonímia no homem contorna as barreiras morais “dos obstáculos da cesura social” (p. 512).

O mecanismo da poesia pela metonímia, apesar de os poetas surrealistas tentarem quebrar com essa tradição, produz um efeito de criação, apostando no sentido, ocultando a falta do ser na relação com o objeto. Já a estrutura metonímica indica “a conexão entre significante com o significante” (p. 519), permitindo a elisão do sentido, instalando a falta, “servindo-se do valor de envio da significação para investi-la com o desejo, visando essa falta que ele sustenta” (p. 519), uma resistência à significação. Em outras palavras, a metonímia sai do campo da identificação, e a metáfora, na sua busca de significação e devoção ao sentido, não permite dúvidas (p. 521).

“Entre o significante enigmático do trauma sexual e o termo que ele vem substituir numa cadeia significante atual passa a centelha que fixa um sintoma” (LACAN, 1957/1998, p. 522). A metonímia, em sua função de substituição de significantes, no ato de acrescentar a palavra, se determina na lógica do sintoma em análise, o que fixa não faz movimento, não pode vir a ser outra coisa. Quando o desejo é desejo de outra coisa, há um deslize, encontra-se na ordem da letra e emerge uma verdade do sujeito, uma outra verdade para além do sintoma; seria, assim, da ordem do recalque, a metáfora, e ao pé da letra da metonímia se apresentaria o desejo, pois ali onde o eu não está, adviria uma falta, que sempre vai deslizar, mover o sujeito para outra coisa.

Em mais uma cena que Dedalus apanha, sofre no corpo a literal invasão de socos e humilhações, uma que ele realmente se entrega, é após uma discussão sobre o que faz um escritor um bom poeta. Quando seu amigo sardento Nash lhe pergunta se ele gosta das poesias de Lord Tennyson, Dedalus esquece os votos de silêncio perante a discussão moralista sobre o bom e o ruim poeta, e exclama: “– Ora, Tennyson poeta! Ele não passa de um rimador!” (JOYCE, 1916/2013, p. 85). A rima barata da poesia, o vício de uma linguagem que não mexe apenas faz uma musicalidade dos batimentos cardíacos daqueles metafóricos do coração sentimental.

Joyce até tentou se lançar como poeta, com seu livro intitulado *Música de Câmara* (1907) que não lhe deu reconhecimento como escritor. Independente do fato biográfico, o título do livro de poesia remete ao espaço da música clássica, é palpável ao pé da letra. Uma poesia que fizesse música além da obviedade de uma orquestra completa. O maior poeta para o jovem Stephen é Lord Byron, famoso profano da segunda geração do Romantismo, aquele que vai se alimentar justamente do estranho e influenciar escritores caros à Psicanálise, como o próprio Poe.

Se Joyce não foi um poeta, isso não faz dele um bom prosador de imediato. Dedalus ganhou prêmios de redação, chegava a ter sintomas de mal-estar no corpo, febre e tonteiras, só de fazer em seus pensamentos a disputa e a rivalidade; se na próxima redação seria melhor ou pior, se seus deslizamentos da escrita, ou um orgulho da família e da língua da Irlanda, ou mais um na lista dos profanos e hereges. O caminho escolhido é para destruir a língua, essa maldita entonação de vozes que demandam dele o catolicismo, a moral e um lugar de filho de um pai que quer seus cuidados. O jovem Dedalus está vivo para escrever a queda desse homem pai, que, na tentativa de não reprimir o filho, escolhe tê-lo como um amigo, mas, ambigualmente, desejando-lhe ser um homem da Irlanda católica.

O som e a voz na obra *Um Retrato do artista quando jovem* não é o da rima, e sim do ritmo entre os cortes de memória e da invasão sonora das palavras e movimentos, que vem de um êxtimo perturbador. O som do lado do significante para o deslize da voz perante a letra seria uma possível experiência de musicalidade na leitura do romance jovem de Joyce.

A psicanalista francesa Colette Soler (1988-89/1998), em seu texto *Joyce: O filho necessário* (1989/1998), retoma que a busca de Lacan pela obra Joyceana se pauta em como ocorre um puro gozo de Joyce sobre a letra, colocando o sentido de fora, oposto à pura poesia, que goza na formulação de sentido, o que faz do Joyce um não poeta. “Lacan reconhece em Joyce uma literatura que desordena o sentido” (p. 93), por desordenar é um saber fazer com o

equivoco, porém seu jogo com a letra e as palavras sai do terreno do chiste, que ainda persiste num sentido.

Haveria em Joyce uma saída matemática, musicalizada, para além da poetização com o jogo de palavras. Stephen Dedalus é o porta-voz de Joyce quanto à sua vocação literária (p. 114), mas para uma arte do não sentido, não para renovar o sentido, e sim “para destruí-lo, não deixando dele subsistir senão o afeto do enigma” (p. 114). Não é necessariamente a música uma linguagem enigmática, que aflora um afeto que não engana.

### III. ACOLHIMENTO DE UMA MUSICALIDADE

Recorrer às obras de arte da escrita, que mesmo na traição da tradução conseguem afetar qualquer falante na mais ordinária que seja sua língua de origem, se faz um rico terreno para algumas considerações. Aqui partiremos da peça *Hamlet* de Shakespeare (1598/2014). Após o corte da encenação dos atores para a corte da Dinamarca – tais atores provocaram um mal-estar ao Rei –, esse rei, o tio de Hamlet, chama os músicos para esquecer o mal provocado pelas palavras de maldição lançadas pela peça teatral.

Entretanto, para Hamlet a música viera para celebrar a descoberta da verdade: o desvelamento dos efeitos da náusea causada ao Rei, ao ver o que seu sobrinho sabia que o tio seria o assassino do pai. Seu sobrinho foi capaz de escutar algo que não ficou enterrado. Hamlet atua ao tocar a flauta em companhia, com a chegada dos músicos. Todavia o Rei, já desconfiado do saber de seu sobrinho, havia convidado dois “amigos” de Hamlet para investigar e arrancar as palavras da boca do príncipe: assim seria possível acusá-lo de louco e enviá-lo para terras estrangeiras.

No momento musical, os amigos Rosencrantz e Guildenstern procuram arrancar as falas de Hamlet, porém não conseguem conquistar a confiança do príncipe. Ainda mais por não toparam o pedido para que toquem com ele a flauta, para que se toquem e assim permitam receber o que ele tem a falar. Guildenstern se acusa, em falsa humildade, que não sabe tocar o instrumento, “lhe falta perícia” (p. 81). Com uma resposta, em cólera, Hamlet revela:

HAMLET: Pois veja só que coisa mais insignificante você me considera! Em mim você quer tocar; pretende conhecer demais os meus registros; pensa poder dedilhar o coração do meu mistério. Se acha capaz de me fazer, da nota mais baixa ao topo da escala. Há muita música, uma voz excelente, neste pequeno instrumento, e você é incapaz de fazê-lo falar. Pelo sangue de Cristo!, acha que

eu sou mais fácil de tocar do que uma flauta? Pode me chamar do instrumento que quiser – pode me dedilhar quanto quiser, que não vai me arrancar o menor som... (p. 82)

Para se ocupar do lugar do analista e fazer presente a abertura do inconsciente, tem que se tocar que há uma música em cada um que elege um analista para poder falar. Seja o instrumento que for, o analista deveria, no mínimo, se lambuzar, acolher; o torto e os equívocos da fala; se mancar em tropeços que permitem direcionar a dissonância para onde a música levar. Isso não é fácil, por mais que todos falem o português, tem algo que faz cada sujeito falar uma outra língua, desconhecida até mesmo para o próprio falante; a lalação que acompanha o *infan* até a vida adulta não faz parte da erudição. Nisso o/a analista tem que topar ser invadido por uma libido, um investimento, uma escuta quase alucinante do que um significante esconde de uma letra, da voz da enunciação ao som do enunciado.

### III.I. O LUGAR DO ANALISTA; CAUSA DE DESEJO.

No Seminário de livro onze: *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/2008), Lacan, ao se propor a falar do conceito de transferência, parte da própria questão da presença do analista. Faz isso indicando que um conceito é determinado pela sua função (p. 124), o que permite a Lacan questionar qual seria a função da transferência numa análise.

Para Lacan (1964/2008), a elaboração desse conceito diz de como se “dirige o modo de tratar os pacientes” (p. 124). Portanto, o conceito de transferência e sua função não se fixariam na opinião comum de um afeto no processo da análise, em que haveria um polo positivo do amor e outro negativo de ambivalência. Mas sim, em uma função submetida à função do próprio inconsciente na análise, com seus efeitos no sujeito, por meio da associação livre. Como fica claro neste trecho: “O inconsciente é a soma dos efeitos da fala, sobre um

sujeito, nesse nível que o sujeito se constitui pelos efeitos do significante” (Lacan, 1964/2008, p. 126).

A consideração do próprio conceito de inconsciente estruturado como uma linguagem separar o sujeito constituído pelos efeitos da cadeia de significantes torna impossível da presença do analista. Aqui vale a ressalva de que o inconsciente estruturado como uma linguagem é para se tomar ao pé da letra, estruturado com uma linguagem que não necessariamente é a mesma para cada falante, isso porque não é um qualquer (LACAN, 1966/2008). Se há uma estruturação em uma certa linguagem é porque há um endereçamento, o que permite Lacan afirmar que “a presença do analista é ela própria uma manifestação do inconsciente” (p. 125). O fato de apostar que há uma escuta, no material que entraria no jogo da transferência, a presença de alguma coisa que abre para escutar o inconsciente não exclui que há momentos em que o desejo se apresenta pela resistência, ou seja, há também momentos de fechamento num processo da análise. Algo ocorre da ordem do fechamento do inconsciente que interrompe a comunicação.

O que marcaria o fechamento do inconsciente seria a passagem da presença do analista para o fato de alguém, com nome próprio, ocupar este lugar. O que seria próprio dos efeitos da fala no inconsciente, um silenciar, que também é próprio da constituição do sujeito. O que fazer então com esse silenciar? A presença de uma escuta do inconsciente permite ao analista se ocupar desse lugar para abrir a boca do inconsciente; o que sai dessa boca, se não o próprio inconsciente como discurso do Outro?

Digo em algum lugar que, *o inconsciente, é o discurso do Outro*. Ora, o discurso do Outro, que se trata de realizar, o do inconsciente, ele não está do lado de lá do fechamento, ele está *do lado de fora*. É ele que, pela boca do analista, apela à reabertura do postigo. (LACAN, 1964, p. 130)



Dessa forma, o inconsciente é um terceiro, não há um do analista, ou um outro do analisante e muito menos um coletivo. Há um grande Outro, que já esteve sempre lá, no que implica estar de fora; como o sopro de Deus da voz de uma aliança com seu povo, que, ao tocar o instrumento, o sopro ressoa uma voz da reminiscência desse sopro.

O inconsciente estruturado, como uma linguagem e a forma como cada sujeito é invadido e falado por este Outro, é o que há de ser investigado no processo da análise, ou seja, como o sujeito foi invadido pela mensagem do Outro em seu endereçamento ao analista. Não há um lugar, portanto, numa comunicação, e sim uma escuta do que resta do discurso.

Tal resto advém das falhas da comunicação; os esquecimentos, chistes, atos falhos e o relato dos sonhos, por exemplo, aquilo que a modernidade quer escapar, mas que os antigos e os escritores criativos fazem questão de escancarar: os equívocos. As questões das formações do inconsciente confirmam o lugar do analista, permitem a ele abrir a boca, para que assim cause mais efeitos de fala no sujeito. Por meio da interpretação, que Lacan (1964/2008) recomenda que somente surge após a transferência, o analista deve se fazer em presença no jogo do abrir e fechar do inconsciente. Ou seja, há um paradoxo da função da transferência que, ao mesmo em tempo que fecha a experiência do inconsciente, é também a entrada para a fala do analista; o manejo da transferência com o que é efeito do abrir a boca do analista para deslizar a fala do sujeito.

Sobre qual efeito da análise o analista abre a boca? Deveria abrir para que ocorra mais associação livre, para a abertura do que, no silêncio da relação transferencial, se fechou. Haveria uma verdade dita pelo analista, mas esta verdade não deixa de ser uma ficção. Assim como há uma aposta no sujeito da leitura dos *Escritos*, o analista também “bascula” entre o lugar de sujeito, que permite a fala para o analisante, porém tal fala não é se comunicar, não fixa num entendido sobre um sentido, pois há também, neste lugar do analista, um espaço como *objeto a*. Como aquele que é invadido pela fala do analisante e assim pode provocar

ressonâncias e deslocamentos sobre a ficção trazida em análise. O que permite pensar no analista, durante a experiência, como um lugar nem maior ou menor, e muito menos igual, ao do sujeito ou ao lugar de objeto.

Num dos últimos textos ‘técnicos’ de Freud, *Análise terminável e interminável* (1937/1996), sobre os limites terapêuticos de uma análise desde seu tempo e sua finalidade, um dos apontamentos de Freud é sobre a alteração do Eu num processo analítico. E o quanto esta alteração dos mecanismos de defesa sobre o material recalçado pode impedir ou avançar uma análise. A alteração das certezas, para dizer melhor, dos sentidos fixos do sintoma, embalado em metáforas da fala do analisante, pode chegar num limite de resistência ao tratamento. Alterar as defesas é permitir um espaço para o encontro com o estranho do êxtimo.

Ocorre que o manejo da transferência diante das alterações do Eu pode atrapalhar o processo de análise e a leitura interpretativa do texto apresentado na associação livre pode emperrar a continuação da escrita do analisante, pois:

O analisante agora encara o analista como não mais do que um estranho que lhe está fazendo exigências desagradáveis, e comporta-se para com ele exatamente como uma criança que não gosta do estranho e não acredita em nada do que diz (FREUD, 1936/1996, p.255).

Dessa forma, o analista, em um descuido, abre a boca, acabando por fechar a do analisante: não há mais um circuito e uma construção do sentido; a regra fundamental não deriva de si mesma, o analisante se opõe a revelar os conteúdos do Isso. Como afirma Lacan: “Os ouvidos são, no campo do inconsciente, o único orifício que não se pode fechar” (p. 190), portanto, o circuito da pulsão invocante que nunca deveria se fechar, do ouvido à boca, contrariamente, devido à resistência causada pelo analista em tratamento, encontra-se bloqueado e tamponado pelo sentido maldito. Para isso, em sua defesa perante a língua

cortante do analista, o analisante “desobedece a regra fundamental da análise e não permite que surjam novos derivados do reprimido” (p. 255).

O que seria essa resistência perante a revelação do analista das defesas do analisante, se não um confronto com os valores quantitativos de uma análise? O quê de pulsão é investido num processo analítico? Freud (1936/1996) chega a usar a metáfora da escrita na água, pois a alteração do Eu, promovida por uma sugestão, tem por efeito um movimento de direcionamento da libido, o que não faz marca. Portanto, Freud encontra um limite da escuta pela sugestão: tal investimento não faz escrita em traços marcados, como se a modernidade fosse líquida, mas o que foi liquidado fora a sugestão de troca de investimento, o que impossibilita a finalidade da análise: “que os estímulos que recebeu em sua própria análise não cessem quando esta termina, com que os processos de remodelamento do Eu prossigam espontaneamente no indivíduo analisado” (p. 265). Dessa forma, um fim de análise não seria em investir novamente num sentido fixo, mas topar o tropeço e o deslizamento dele, propriamente a finalidade da análise passa por um cotidiano de metonímia.

Freud (1937/1996) ainda acrescenta uma finalidade da análise, para que o analisante, agora futuro analista, “faça uso de todas as experiências subseqüentes nesse recém-adquirido sentido” (p. 265). O que seria esse recém-adquirido sentido, essa construção, seria o uso de uma nova linguagem, a da Psicanálise, por exemplo, para a leitura do mundo em sua volta, ou a capacidade de se inserir simbolicamente perante o estranhamento com a realidade. O analista é capaz de ocupar esse lugar, porque toda experiência depois da sua análise entra em processo de refazer os sentidos. O analista escuta para depois abrir a boca, ao pé da letra, não pela literalidade da palavra, mas do que há de litoral do que foi falado.

Há também uma diferença entre o lugar do leitor e do analista. A produção ocorrida na leitura da fala do analisante, para quem ocupa o lugar do analista advém de uma produção do próprio sujeito que procura a análise. Já o leitor é causado pelo desejo do escritor, que pode

dar efeitos de uma outra produção. A fala do analista é efeito do paradoxo da transferência. O analista fala pela cadeia de significantes apresentada na experiência clínica daquele sujeito específico, e não em nome próprio. Sem esquecer que a transferência é um campo de risco e, para se arriscar, o analista deve ser invadido pela fala do sujeito, pois “a verdade só se funda pelo fato de que a palavra, mesmo mentirosa, a reclama e a suscita” (p. 132); o que suscita como rebate a intervenção do analista. Há escuta quando a verdade do analisante se apresenta no *só-depois* da fala do analista.

Para melhor pensar essa intervenção e a invasão pela fala do analisante, é de bom grado recorrer a um dos últimos textos da vida de Freud, *Construções em Análise* (1937); momento em que ele retoma e questiona a técnica psicanalítica, ao afirmar que longe de ser da ordem da certeza lógica das ciências naturais, a construção em análise é da ordem de uma elaboração dos espaços em branco da história primitiva do sujeito. Há a comparação da construção com a estrutura do delírio, ou seja, há uma verdade ficcionada pela fala que é enunciada na análise, não parte de uma racionalização do campo da consciência.

Em *A direção do tratamento e os princípios de seu poder* (1958), Lacan retoma a dissonância do conceito de contratransferência da obra freudiana e de como a traduziram, apontando que tal conceito implicaria sustentar uma práxis de exercício de um poder. A direção do tratamento parte de questões do lado do analista que, na quota do “investimento de capital da empresa comum” (p. 593), também paga, entra com seu desejo, para que ocorra a análise: “– pagar com palavras, sem dúvida, se a transmutação que elas sofrem pela operação analítica as eleva a seu efeito de interpretação” (p. 593). Como se, para ocorrer o silêncio do analista, antes de convidar a deitar e falar, houvesse uma entrega das falas do analista, que permitem nas transferências tais palavras fazerem a cadeia de significantes siderar em análise.

Há também um outro pagamento que diz do ocupar o lugar do analista. Não se faz análise num primeiro tempo com ninguém, o analista há de ter um nome, próprio, de

preferência, que permita suportar a transferência: “– mas pagar também com sua pessoa, na medida em que, haja o que houver, ele a empresta como suporte aos fenômenos singulares que a análise descobriu na transferência” (p. 593).

Todavia haveria um momento, ao ocupar o lugar do analista, em que não se espera dele apenas o reconhecimento dos atos falhos, chistes e lapsos de linguagem, e sim que ele seja capaz de uma outra coisa, uma construção que advém, ao mesmo tempo a partir e para além do material apresentado, que ao mesmo tempo é feito dos efeitos de linguagem do sujeito que se apresenta entre o que do Outro lhe foi dado. O trabalho principal do analista é de abrir caminhos para a fala, devido ao seu pagamento de uma presença do silêncio. Dessa forma, todas as resistências e defesas ao fluxo da associação livre se apresentariam para a análise, no desvelamento destes materiais até então recalcados. Haveria momentos de um apelo do sujeito em análise por uma direção do tratamento – que se fale o que ainda não foi dito – porém, isso seria produzir falas no que ainda não se fez significante e, por isso, uma aposta de que a associação livre deslize para além do fazer sentido.

Nos espaços em branco da fala surgem brechas para uma demanda de amor do analisante, em uma evocação pela voz do analista: que esse, em uma elaboração de quem escuta os momentos esburacados da ficção do analisante, diga que o que ainda não foi dito. Momento em que não se fala mais, e sim se fixa, sem saber da construção da própria ficção. Aqui há uma armadilha amorosa: o perigo do gozo do analista como aquele que apenas confirma um pouco da formação do inconsciente, e não se permite ser furado pela própria experiência da análise. Um momento de construção na análise, para, em seguida, haver a desconstrução.

A construção em análise põe em xeque a própria análise do analista. Se há sustentação do semblante de suposto saber, para não escorregar num lugar de experiência finalizada, de saber apenas das formações do inconsciente. Na construção em análise, o lugar de suposto

saber entra em jogo, que só no tempo do *só-depois* reatualiza a transferência, mas para isso há de percorrer um caminho de associação, um momento em que o analisante é escutado e é capaz de ele mesmo refazer o sentido das palavras gramaticalmente dadas pelo Outro. Assim, o se apropriar da língua se daria pela escuta e o deslize sonoro, depois de um percurso de análise.

Retomando as formas que o analista paga para que a análise ocorra, há uma terceira. Para Lacan, o analista “– tem que pagar com o que há de essencial em juízo mais íntimo, para intervir numa ação que vai ao cerne do ser” (p. 593). Lacan ainda, ironicamente, questiona se na contratransferência seria possível o analista ficar de fora do jogo. O lugar do analista como ideal inquestionado e silenciado, no sentido de que não haveria uma presença do sujeito que deseja ocupar o lugar de escuta, “seria ele o único a ficar fora do jogo?” (p. 593). Lacan se questiona.

Um momento do analista se apresentar como corpo furado seria esse da construção em análise, em que o analista é *invadido* pela fala do analisante. O termo é *invadido*, pois a construção se aproxima da estrutura do delírio, o lugar do analista aqui se aproxima da alienação do psicótico. Retomando um fragmento do seminário sobre as psicoses, de um paciente paranoico, Lacan chega a comentar que tudo em volta invade o delírio: “Um de nossos psicóticos conta-nos em que mundo estranho ele entrou já algum tempo. Tudo para ele tornou-se signo. Não somente ele é espiado, observado, vigiado, falam dele, julgam-no, indicam-no, olham-no, dão-lhe uma piscadela de olho, mas tudo isso invade.” (p. 18) Mas o lugar do analista é invadido pela paranoia da transferência com uma saída que nem todos os psicóticos têm: a da intervenção pela escrita do inconsciente na construção em análise.

O analista é invadido pelas palavras trazidas pelo analisante, porém as coloca em sideração e não seu contrário psicoterapêutico de construir uma moral pró-ativa em que o sujeito fala o que se quer escutar. Dessa forma, a direção do tratamento não é pela via da

sedução, e sim da sideração. Parece que o ato de o analista falar o que escutou do sujeito de efeito de análise é uma linha tênue entre a sedução da sugestão e o momento de construção, para que a análise ecoe e o sujeito possa falar mais de seu sintoma. Uma linha tensa de ressonância da voz do analista fazer reverberar um *falasser*.

Freud alertou em seu texto *Construções em análise* (1937) sobre o perigo de “desencaminharmos um paciente por sugestão” (p. 280), a confusão de construir sobre materiais ainda não falados em análise, como uma queda de braço sobre um saber por cima de um outro que ainda não quer saber disso. Em tal sugestão o analista “teria de se culpar por não permitir que seus pacientes tenham oportunidade de falar.” (p. 280). De certa forma, é possível afirmar de um momento de evocação, no sentido de reconhecimento de uma demanda de um chamado, um fazer aparecer, trazer a lembrança no decorrer do trabalho da análise, para, em seu efeito, o analista se encontrar invocado, no sentido de estar tomado pela história primitiva do sujeito. Todavia, invocado em auxílio do inconsciente, e não pela súplica de sua história e posicionamento moral, lembrando que uma das formulações de Lacan sobre o inconsciente “é que o ser, falando, goze e, acrescento, não queira saber de mais nada. Acrescento que isto quer dizer não saber de coisa alguma.” (p. 133, 8 de maio de 1973).

Há um saber do qual não se quer propor em fala, uma invocação que entre fala e escuta se preste a fazer uma fala outra, o que permite sair de uma sugestão, acolher a fala do sujeito que nem sabe que sabe, portanto, tirando-o do lugar de gozo dos pensamentos. Como bem apontado por Lacan, no texto *O aturdido* (1972/2003), há um resto encoberto entre o que se ouve e o que se diz, que pode se apresentar num *só-depois* da construção em análise. Fala outra que aponta a diferença entre o dito e o dizer, para que uma construção não se efetue por sedução, e sim por haver uma verdade, para que o saber do inconsciente se apresente, que de um dito surja um dizer, “de que, para que um dito seja verdade, é preciso ainda que se o diga, que haja dele um dizer.” (Lacan, 27 de janeiro de 1972/2003, p. 449)

Lembrando que, na história primitiva do sujeito se encontra uma verdade de ficção que a sustenta, há ficção independente da verdade ficcionada dos fatos. A construção seria uma consonância com a ressonância do material apresentado em análise. Nesse momento, vale retomar o Seminário livro vinte e três, *O Sinthoma* (1975-76/2007), em que Lacan parte da arte de Joyce, que se valeria dos sons e seus efeitos na letra, para reconstruir o que faltava à lógica do nó borromeano. O quarto nó propriamente dito de sinthoma, um quarto que se faz pai do próprio nome.

Neste seminário, recheado de homofonias – não neologismos que estariam presos à lógica fálica da gramática –, que permitem deslizar a fala para além da operação de interpretação perante o equívoco, “é preciso que haja alguma coisa no significante que ressoe.” (p. 18). Tal ressonância aponta para o que há de pulsional na análise; se podemos afirmar que a transferência é de mão dupla, a pulsão que escorre em uma análise também se encontra na banda entre analista e analisante: ressonância da construção da voz do analista pela voz do analisante.

Lacan (1975-76) se mostra chocado com os filósofos ingleses que acreditavam que a fala não tem efeitos no corpo, como se a escrita fosse separada da voz e de seus tons e entonações, na seguinte afirmação: “[eles] não imaginam que as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer” (p.18, grifo nosso). Dessa forma, há algo a se dizer na constante força pulsional de uma análise, parte de um dito para que mais análise ocorra, algo do eco que convoca a construção. Seria este o eco: esse chamado próprio da invenção da pulsão invocante. Invocar o analista pelos ditos do analisante, para *entificar* o falante para um *falasser*, uma fala que sai da repetição do *automaton*, para algo de *tiquê* no decorrer da análise.

Seria tal o momento em que o analista delira? Delira para construção dos buracos da fantasia? Para Freud (1937), sim, há uma abertura próxima à estrutura do delírio. Ele nos



lembra que há uma estrutura mais refinada do inconsciente, para além de um sucesso de “trazer à luz o que está completamente oculto” (p. 278), o que, de forma metafórica, aproxima o trabalho do analista à reconstrução do objetivo final do trabalho do arqueólogo. Todavia, “para o analista a construção constitui apenas um trabalho preliminar” (p. 278) e, ao mesmo tempo, apresenta-se *só-depois*, já que a sustentação do sujeito suposto saber não é a de um saber *a priori*.

Não seria esse mesmo refinamento o fato do inconsciente ser estruturado como uma linguagem? Pensar a direção do tratamento para clínica da neurose, é pensar que cada analisante é tomado pela linguagem de uma forma diferente de um e de outro. Ao ocupar o lugar do analista que recebe um sujeito e suas formas de se virar com Outro, é apostar que cada um fala uma língua, que pode ter em comum o português, mas de alguma forma foi nanado; passou pela *lalangue* diferentes ressonâncias e consonâncias.

A verdade sobre o sofrimento vem do próprio sujeito que procura a análise. Diferente da lógica naturalista, a fala viria de um sujeito cindido, que nos tropeços, erros e tapeações da sua história produz a verdade escutada pelo analista. Este último fala para apontar o desejo pelos deslocamentos do sujeito perante a transferência, deslocamentos do abrir e fechar do inconsciente. E o que permite a invasão da fala e seus tropeços se não o lugar do analista como acolhimento? Lugar que recebe a afirmativa do sujeito “Eu minto” como verdade?

No ofício de se ocupar do lugar do analista, o que se faz presente de sonoro? Em que momento, no curso da associação livre, o som marca diferença? Na escuta de um ato falho, que é para Freud, em *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901), o ponto mais comum de encontrar com uma das formações do inconsciente, que conta também com os relatos dos sonhos, chistes e lapsos de linguagem, prova que o analista se presentifica, pois escuta um inconsciente escrito, que, depois de Lacan, é impossível pensar nele sem ser estruturado como uma linguagem. No caso do esquecimento, lapsos e atos falhos há um deslize da razão, que

mostra pela monstrosidade da vida moderna que o eu não é senhor de si: “elucidamos o mecanismo da ilusão de memória” (p. 23, 1901), no decorrer do recordar e elaborar numa análise e de se fazer a cadeia de significantes deslizar. Cadeia que repete e pede um novo; seria esse deslize possível somente pelo significante, ou haveria algo sonoro na associação livre, do som de uma letra a mais ou a menos que faz o sentido virar outra coisa? Um sonoro que tira do sono dos sentidos fechados, dados em palavras para o analisante por um Outro até então maior do que qualquer possibilidade de se surpreender com a própria fala.

Para ajudar a pensar o que há de sonoro na associação livre, o texto *Da interpretação das melodias que nos acodem ao espírito* (1909) do psicanalista Sándor Ferenczi vem aos ouvidos com a questão da possibilidade de existir associação de sons “[sons que acodem ao espírito] que não sejam determinadas pelo conteúdo das palavras” (p. 195). Para começar, Ferenczi propõe uma melhor maneira de convidar o analisante a falar, a que acode o espírito. Uma saída mais plausível do que propor dizer tudo o que vier à cabeça, o que, de saída, tira o ideal de que somente se associa o que está na cabeça, pois os significantes fazem amarras num corpo para além da escolha ilusória da cabeça cheia de razão. Para ele, haveria uma cadeia de melodias que podem acometer o espírito, após uma fala, ou uma palavra, ou um relato; também haveria associações melódicas que deslizam o sentido.

Um deslizamento da associação pela entonação do analista permite um corte no significante, um ponto de escanção da fala, ou outra pontuação para afirmativas amarradas na neurose. Sem esquecer do suporte do manejo transferencial, a voz do analista não interrompe a fala do analisante, pelo contrário, permite abrir os sentidos da fala de um sujeito que começa a se apresentar na análise. Até o momento, pode-se afirmar como uma presença/ausência de alguém que se ocupa do lugar de analista, que passou por um processo de análise e, assim, permite a fala. E faz a presença nos momentos em que a formação do inconsciente é entregue pelo processo da associação livre, após uma presença em silêncio. Nessa tal presença da voz

de um sujeito ausente, parece que o que ocorre é a presença de um desejo que direciona o tratamento.

Direção com base na instância da letra, texto o qual Lacan, na tentativa de diferenciar significante de letra, aponta que a metáfora seria da ordem do sintoma, aquilo que diz de um acúmulo de significantes, ou até mesmo aponta para a cadeia de significantes; já a metonímia, da ordem da letra, aponta o desejo, sai da tentativa de dar sentido, e sim dar em deslizamento, uma outra fala que desprende do sentido imediato, deslize necessário para fazer o sujeito falar mais e quem sabe dar sentido num *só depois*.

No *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (2010) acolher é um verbo com o sentido de dar acolhida a, hospedar, recolher, de origem do latim *accolligere*. O dicionário morre aí, mas para o que a origem do latim esconde, foi necessário outra busca: *accolligere* deriva da palavra em latim *colligere* – coletar, montar, trazer; obter, adquirir, montar, acumular. *Colligere*, por sua vez, deriva de outra palavra latina *legere* – ler; coletar e reunir. Como se não fosse suficiente, *legere* deriva do grego *legein*, que é o verbo falar, que tem sua raiz *leg-* na língua indo-europeia; é tanto prefixo para falar quanto para colher, colher a falar.

No acolhimento se trata de colher a fala, os sintomas, suas falhas e os nomes. Acolher implica até uma forma de receber e ler aquilo que se coleta da fala do sujeito, que se contorna por outras nomeações causadas pelos efeitos da escuta do desejo, colhimento de metáforas, para escutar o que há de metonímia. Na inicial leitura de *Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana* (1901), é fácil ficar atento ao fato de que Freud decide fazer um livro com coletas de atos falhos e lapsos, mas o intrigante é que ele as coleciona fora dos seus atendimentos clínicos. Uma persistência de Freud em escutar o inconsciente e, principalmente, de receber aqueles que querem lhe contar o que esqueceram, mesmo que seja fora do *set* analítico.

Freud sabe ser invadido por aquilo que se propôs a inventar, sobretudo porque, no exercício da escuta psicanalítica, ele cria palavras e é invadido por elas na elaboração da

Psicanálise. Tanto que se propõe, em plenas férias de verão da sua clínica, ajudar um jovem rapaz a retomar o porquê do esquecimento de um pronome em latim, *aliquis*. Sua única exigência é a de que fale, sinceramente e sem nenhuma crítica, tudo o que ocorrer sobre a palavra esquecida. No desenrolar da própria interpretação do jovem esquecido, ele liga a palavra estrangeira *aliquis* ao texto de Santo Agostinho sobre as mulheres. Em seguida, ao São Januário, o que intriga Freud a possibilidade desse salto de associação, permitindo colher a história do ritual do milagre, impaciente por assistir ao sangue do santo se liquefazer. Até que num momento o jovem pensa, para em seguida dizer sobre a preocupação com a dama com que teve relação sexual e na iminência do sangue que ainda não liquefez. Esqueceu para ver se não nascia algo da ordem do inesperado.

Mas para chegar a este ponto, Freud se coloca no lugar de espera da associação do jovem, que insiste em querer fazer parte da coleção e investigação freudiana. Freud chega a propor que, se for difícil falar, não precisa ser naquele momento, pois é impossível forçar a falar, mas, quem sabe, questionar. Na elaboração da questão, já aponta o manejo transferencial, sem obrigar a falar a questão permite abrir o inconsciente para a leitura freudiana.

Espantoso como Freud ocupa esse lugar de espera, como ele é inquieto para esperar que algo advenha do inconsciente. Como pedir um tempo, numa até então simples conversa com um conhecido companheiro de viagem, um tempo para se abrir e para colher o que conseguir falar. Assim, faz a viagem até passar por outro lugar. Num momento que Freud estava de férias de verão, parece que há uma força constante operando a investigação e que permite ocupar o lugar de analista invadido pela fala do outro.

### III.II. A ESCUTA À ALTURA DO SOM DO *FALASSER*

A discussão acima permite afirmar que ocupar o lugar de analista é apostar que, na análise, se escuta algo de uma entrega do estilo de cada sujeito ao lugar de um *falasser*. Na sequência, lembrando que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, sendo esse um não um qualquer, ocupar esse lugar seria ocupar uma posição de permissão em ser invadido pela fala de quem procura análise. Tal invasão parece próxima do que a psicose padece, “o psicótico é habitado, possuído pela linguagem” (Lacan, 1955-6, p. 292). Invasão que sidera o analista, retomando a construção do conceito de significante siderante de Alain Didier-Weill, como um significante que permite experiência de hiância e de espanto. A construção em análise poderia ser a de um acontecimento súbito que “detém o poder de introduzir, na continuidade do saber, a hiância súbita de uma descontinuidade” (p. 17). Novamente busca-se referência no Seminário *O Sinthoma* (1975/2007), sobre a ressonância e consonância da linguagem perante a criação de um *falasser*, em que o esse carregaria os balbucios sonoros que ainda fazem ecos e conseqüentemente dariam notícia na análise, nos momentos em que parece que a tudo já foi dito.

A proposta de escutar o que vier, o quanto do que vem do Isso, permite flutuar para algo próximo de escutar Outra coisa. Freud (1937) diz do ato de lembrar de fragmentos da história primitiva do sujeito, além do trabalho da interpretação, que se aplicaria a elementos específicos no curso de uma análise: a construção se faria com o arcabouço da linguagem entregues do sujeito para a sua própria análise.

Retomando o estudo de Fontenele no livro *A Interpretação* (2002), não haveria uma sobreposição entre a técnica interpretativa e a da construção, como se uma fosse mais privilegiada que outra, ou para ocorrer uma, há de ter ocorrido outra primeiro. Mas da técnica da construção, haveria um momento em que, ao ocupar o lugar da escuta do inconsciente, o analista seria invadido por uma ficção, como se ocupasse um lugar de “oferta de um dado faltoso à narrativa ficcional” (p. 36) que, por sua vez, assim como a interpretação, a

construção “não se ampara em um saber a que o analista teria o acesso privilegiado” (p. 35). Parece que o que há no curso de uma construção é um saber fazer, oposto ao fazer pelo saber; assim é o caráter delirante da construção, pois não parte de um saber teórico, ou de uma práxis da contratransferência de que os efeitos e defesas da análise não têm ligações com a presença e o investimento libidinal do analista.

Ocorreria a construção, partindo das palavras e vozes da associação livre, que, segundo Freud (1937), aproxima-se da estrutura do delírio. Importante lembrar que o que há de comum entre a técnica da construção e do delírio seria “a influência exercida pela realização de desejo sobre o conteúdo do delírio” (p. 285). O essencial do conteúdo da loucura seria “um fragmento de verdade histórica” (p. 285), o que é próprio das características da alucinação, um deslocamento e deformação de um material pela criança, uma voz que a toma num momento em que ela ainda mal poderia falar: “algo que foi experimentado na infância e depois esquecido retorne” (p. 285).

Seria nesse momento que o analista é convocado a invocar uma voz que escuta algo que não se apresentou no dito, que não necessariamente é a presença do sujeito do analista, uma outra ordem em que se é tomado pelo inconsciente estruturado como uma linguagem? Uma voz que parta além da interpretação da fantasia do analista sobre a própria direção do tratamento? Sim, pois a direção do tratamento não é o direcionamento do sujeito, e sim do tratamento em si, do tratar o *infans* e os efeitos e ressonâncias da linguagem. Antes de se fazer um *falasser*, na construção, o analista dá significantes para o balbucio do *lalangue* se apresentar e se entregar a um *falasser*. Como se o analista possuído estivesse pela transferência da fala que o sujeito dirige ao Outro; há aí um tanto de linguagem que não se pôs na fala e se impôs numa experiência ressonante. Seriam esses os barulhos que podem vir a fazer consonância, harmonia com a *lalangue* que impregna, de acordo com as marcas, cada sujeito que se propõe ao lugar do *falasser*.

A presença da voz do analista se encontra na lógica do corpo furado que se torna sede para ser incorporado pela voz, como uma flauta à espera do sopro, “porque o corpo tem alguns orifícios, dos quais o mais importante é o ouvido, porque ele não pode se tapar, se cerrar, se fechar. É por esse viés que, no corpo, responde o que chamei de voz.” (Lacan, 1975-76, p. 19). E como adverte Lacan no seminário 20, na aula “Do Barroco”: “O corpo, ele deveria deslumbrá-los mais” (p. 117). Dessa forma, o espanto se aproxima do deslumbre de ser tomado por uma escuta do dizer sobre o dito.

O lugar do analista é tomado por uma construção das lacunas da fala do analisante. Seria esse momento da análise um percurso para além da fantasia, até propriamente do direcionamento muitas vezes fantasioso sobre a própria teoria Psicanalítica? Lacan, no seminário sobre Joyce (1975-76/2007), aposta nessa *lalangue* que ele chama de busca ao helenismo, a língua helênica, da abertura dos gregos à ressonância de outras línguas que surgem de um movimento súbito, espontâneo, como uma pulsão; uma elação se constrói de algo perdido, do que ainda falta a dizer. Para Lacan, a escrita de Joyce, sua arte “é o verdadeiro fiador de seu falo” (p. 16); a arte de Joyce, a escuta e alucinação dos sons e das palavras que supririam a firmeza fálica perante o inglês, não inglês da Irlanda, ou da rainha da Britânia, mas um inglês de seus sons, do que do Outro lhe foi dado, tomado e elaborado em sua escrita.

Pode-se pensar que, na ocupação do lugar de analista, há uma “molecência” fálica, como no caso do artista Joyce? Lacan (1975) aponta que sim, já que o analista deve se permitir a escutar um para além, para apresentar uma construção delirante, na proposta de a linguagem comer o real; lembrando que *comer*, em Psicanálise, nunca mata a fome. Delírio, então, como forma de simbolizar algo do real que estava até então posto em silêncio.

Quando o personagem Dedalus era embalado no sono da cama por lençóis que asseguravam ser a prova de enurese noturna, ele lembra que o lenço remetia a um cheiro

esquisito que se associava também a uma canção que sua mãe tocava para ele dançar: “Tralala lala, / Tralala tralaladdy, / Tralala lala, / Tralala lala.” Seria esse o ritmo que persegue o personagem durante sua saga no internato, para suportar e construir perante o horror de quase morrer de febre. Dedalus organiza os fatos e narra de forma rítmica, de modo que não o faz esquecer o tralala lala (p. 3) da canção de dançar, antes de molhar a cama. A genialidade de uma escrita sonora faz remeter à construção e à entonação da leitura em voz alta, à altura da capacidade simbólica de Joyce.

Uma surpresa que quer desvirginar um significante, precisamente na fala de Lacan, intitulada *A presença do analista* (1964/2008), em que ele abre com a seguinte frase, que se encontrava numa caixinha de fósforo: “A arte de escutar equivale quase à de bem-dizer” (p. 123). Há aqui uma passagem de uma arte para outra e também o seu retorno. Para nomear há de se escutar, para quem sabe outro nome isso poder dar, afinando os fonemas e até mesmo as vistas. De bem-dizer à leitura muda, o que Alain Didier-Weill aponta como a arte da tirada espirituosa que dá vida à palavra morta.

Quem fala tem na falta uma responsabilidade a repetir, qual seja a de se encontrar a repetir através das palavras que se apropriam do faltoso ser. Um movimento do recordar, repetir e elaborar pelos contornos do não realizável. Ou seja, repetir a fala de como se dá conta desse real, que parece que não dá para ninguém, pelo menos não de frente. Um real que se dá nas voltas, como aquilo que retorna ao mesmo lugar, apontando para uma musicalidade na *lalangue*.

Aqui, mais um retorno à obra de arte escrita por Joyce (1916). Dedalus sabia sair da cadeia de significantes, repetindo os ruídos das palavras e das vozes imperativas até elas perderem o sentido, ou ficarem diminutivas em iniciais. Letras cravadas numa língua que não a do povo da Irlanda, mas no latim como saída do ritornelo joyciano. Justamente a língua escolhida pelos católicos para falar com Deus, com fonéticas finais que se assemelham com o



som do mantra ‘hum’ da meditação oriental, e que, na sua repetição, marca outro lugar que não o destino sonhado pelo pai de Dedalus. Na passagem da visita à Queen’s College, futura universidade onde Dedalus estudaria, abre-se um espaço entre dois surtos, como se ir para lá fosse refazer os passos do pai.

No primeiro surto, após a raiva e ao perder o sono durante a viagem de trem, Dedalus é acalmado pelas “ternas modulações com que a voz do pai enfeitava a canção estranha” (JOYCE, 1916, p. 91). Mas o incômodo é ressoado na visita à Queen’s College. Já no pátio, a inquietação se torna febre; o sotaque das pessoas do lugar irrita seus ouvidos e é intensificado com as escavações de palavras de outros estudantes na madeira escura das carteiras: “Seus recentes delírios monstruosos invadiram sua memória. Também eles irromperam diante dele, súbita e furiosamente, saltando de simples palavras” (JOYCE, 1916, p. 93).

Para sair desse corpo febril, das letras cavadas na madeira, que ressoavam como zombaria de suas fraquezas, “fatigado e desalentado pela voz do pai” (JOYCE, 1916, p. 95), Stephan Dedalus repetia para si mesmo o primeiro antipoema que escrevera no seu primeiro ano de escola:

– Eu sou Stephen Dedalus. Eu estou caminhando ao lado do meu pai, cujo nome é Simon Dedalus. Nós estamos em Cork, na Irlanda. Cork é uma cidade. Nosso quarto fica no Victoria Hotel. Victoria e Stephen e Simon. Simon e Stephe n e Victoria. Nomes (JOYCE, 1916/2013, p. 95)

Repetir e nomear até pedir o sem sentido, nessa frustração e raiva de não se responsabilizar pelas demandas das vozes que lhe clamam que seja desde um bom filho até um bom católico patriota. Stephen anda até chegar ao bairro judeu, uma mulher o acolhe e a lalação é a entrada para ser acolhido nos braços dela, uma voz não imperativa, mas sim acolhedora. Daí uma outra saída do surto: repetir o som do encantamento perante o convite da

donzela judaica. A lalação, esse neologismo de Lacan, *lalangue* (lalíngua), não seria justamente a junção da voz e do som?

Lalíngua é a tradução para português, de acordo com Haroldo de Campos, um dos tradutores da obra de James Joyce, que, justamente nesse percurso da tradução, fez um encontro com Lacan para pensar o que é traduzir uma escrita quase intraduzível, como a de Joyce. O psicanalista Antonio Quinet, no seu livro *Édipo ao pé da letra: fragmentos de tragédia e psicanálise* (2015/2015) analisa o que há de lalíngua do texto grego de Édipo Rei, lembra que tal conceito expressa o caráter musical e sonoro presente na lalação do bebê, traços que já se expressam na língua “antes da aquisição da linguagem com sua estrutura gramatical e semântica” (p. 85).

Para Lacan, no Seminário vinte: *Mais ainda* (1972-73/2008), a lalíngua é uma integral dos equívocos, recurso que potencializa os mal-entendidos e os erros e é capaz de fazer girar o sentido, sendo que o que se quer de entendido fica dependente do que se escuta do sonoro. Somente quando falada, a ressonância sonora da lalíngua permite advir afetos que não enganam, ou seja, justamente um encontro com o enigmático. Por isso que Collet Soler (2000), em seus estudos sobre a psicose e os escritores, nomeia Joyce como um mártir da lalíngua, aquele que está a serviço de um fazer: o de provocar equívocos em quem busca ler e assim instalar um enigma, próprio da função da peça de teatro dos gregos.

Para ocorrer o equívoco, é necessária a saída da escrita para o balbúcio. Ler Joyce é abrir a boca para o som em que escorrega a gramática e a semântica. Joyce não é um santo por se desligar narcisisticamente de seu corpo e sair da dor pela repetição das palavras, da raiva até que o que lhe ofendeu perca o sentido, mas um herege da língua mãe, um mártir que topa morrer pela causa de implantar o caos na sua língua e na Literatura.

## CONCLUSÃO

Haroldo de Campos, em seu texto, *O Afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua* (*Freud, Lacan e a escritura*) (1989/2015), chega a comparar os efeitos da lalíngua com o que os surrealistas “dedilham o piano microtonal da linguagem” (p. 194), que produz no leitor “uma forte impressão a respeito de sua capacidade de fantasia linguística” (p. 194). Nesse texto, Haroldo traz a sutileza sonora nos títulos de Freud e chega a questionar se Freud era um escritor, ou mais um inventor, não somente de uma técnica, mas um inventor da própria escrita alemã. “É certo, por outro lado, que a postura de Freud perante a linguagem era principalmente a de um homem de ciência, de um pesquisador” (CAMPOS, 1989/2005, p. 195).

Assim, o modo pelo qual Freud se apoderou dessa ciência, ou da tentativa de escrever uma ciência, também parte do “poder sonoro de incitação” (CAMPOS, 1989/2005, p. 195). Há um fascínio freudiano de utilizar recursos aglutinantes do idioma alemão como o termo *Traum*, que está nos principais conceitos que solidificam a Psicanálise, ou melhor, lhe (som)lidificam. “As variações que Freud foi capaz de extrair da palavra Traum (Traumquelle, Traumtag, Traumwunsch, Traumrede, Traumarbeith...)” (CAMPOS, 1989/2005, p. 195).

O *Traum* é um exemplo de lalação da Psicanálise; isso provocaria uma certa sedução no leitor, mas também uma intimidade com esse êxtimo, que, pelas regras da gramática, evita o encontro do equívoco. Por isso Campos (1989/2005) ressignifica o trabalho da tradução, que sempre implica uma traição principalmente ao som da escrita original, apontando para um trabalho de transcrição, de modo a implicar o tradutor com uma escritura sobre o efeito sonoro da leitura do original, tentativa de retribuir a riqueza polissêmica e abrir o sentido.

Campos, na sua escuta à altura da “transcrição” da letra joyciana, partindo do jogo da enunciação e de que o inconsciente é um saber-fazer com lalíngua, propõe uma nova tradução do adágio freudiano *Wo Es War soll Ich Werden*, meta que Lacan insistiu, operando sobre o significante e sua fonia “e reencontrando nesse nível a economia da significância, provisoriamente suspensa na reelaboração explicativa do escriba/mestre da verdade” (CAMPOS, 1989/2005, p. 198).

Por isso, há uma releitura de Lacan após a experiência de ler Joyce, e, por consequência, uma outra escuta da escrita de Freud se inaugura, como Campos escreve: “LÁONDE ISS’ESTAVA DEV’EUREI DEVIR-ME” (p. 198). *Lalangue* é oposto da não língua, é propriamente a língua que habita os corpos; se para a voz há de ocorrer uma incorporação que muitas vezes perturbava o jovem Dedalus, para a lalíngua o corpo já é invadido e lambido por um ritmo, marcando o corte de um estilo.

Partindo então de Joyce, com a leitura de Lacan e Freud, esse trabalho apontou que praticar a escuta clínica, se haver com o inconsciente estruturado como uma linguagem vai além dos jogos dos significantes, perpassa da voz ao som e marca um encontro com o balanço da sexualidade infantil, primeiras marcas do orifício da boca, a lalíngua de quem teve mãe para escrever uma letra e quem sabe se apropriar dela. Isto é, a relação da voz e o som e sua possibilidade de uma escuta musicalizada tem um nome em Psicanálise, que é propriamente a *lalíngua*.

O que há para concluir é um resto de que se tem notícia, mas que se encontra no percurso a se dedilhar na escrita, para, quem sabe, numa futura pesquisa. Haveria que se aprofundar a relação da lalíngua com a escrita de Joyce, para isso também é necessário um maior aprofundamento dos nós, pois além de um Seminário dedicado a Joyce, o Seminário vinte e três também é ilustrado das possibilidades de nós entre os registros do Real, Simbólico e Imaginário.

O limite da leitura sobre esse Seminário apontou caminhos, mas como todo resto, também causou desejo de querer saber, do saber da psicose. A aproximação do lugar do analista como delírio ficou nas bordas do que foi discutido, pois foi surgindo ao longo da pesquisa. Como um devir fica o desejo de saber mais, já que no momento não se teve um aprofundamento sobre a estrutura psicótica, o que implicaria em outras questões sobre a clínica e o trabalho da obra de Joyce. Talvez esse caminho da escuta da psicose ande com o caminho da leitura, na altura de obras como *Ulysses* e *Finnegans Wake*. O limite geográfico entre a Psicanálise e a Literatura se expande no tempo lógico da formação do analista; formação permanentemente lançada ao mar em busca do continente negro.

E, quem sabe, a letra da rainha faça inscrição e marque o litoral da desbravura entre os saberes da loucura e da escrita, campo do desejo que há de se formar e deslizar. Lá onde estava Joyce (a diversão e o que ela implica de diversidade) deve a rainha advir com sua letra. Um caminho que fica: ler Joyce, para escutar Lacan e, talvez, aproximar-se da musicalidade do alemão de Freud: *lalíngua* não está tanto assim *lálonge*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arrivé, M. (1994/1999). *Linguagem e psicanálise, linguística e inconsciente: Freud, Saussure, Pichon, Lacan*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.

Campos, H.(1989/2015). O Afreudisíaco Lacan na galáxia de Lalíngua. Em: *Ideias de Lacan*. Org. Oscar Cesarotto. São Paulo; Ed. Iluminuras.

Deleuze, G. (1993/2004). *Crítica e Clínica*. São Paulo; Ed. 34.

Didier-Weill.(1995/2012). *Lacan e a clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Ed. Contra Capa – Corpo Freudiano - seção Rio de Janeiro.

Ferenczi, S. (1909/2011). XIII: Da interpretação das melodias que nos acodem ao espírito. Em: *Obras Completas de Sándor Ferenczi*. Vol. IV. São Paulo; Ed. WMF Martins Fontes.

Fontenele, L. (2002/2002). *A interpretação*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.

Freud, S. (1893-95/1996). Estudo sobre a Histeria. Em: Edição Standard Brasileira Das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. II, Rio De Janeiro:

Imago.

\_\_\_\_\_. (1900/1996). A Interpretação de Sonhos. Em: Edição Standard Brasileira Das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. IV-V, Rio De Janeiro:

Imago.

\_\_\_\_\_. (1901/1996). Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana. Em: Edição Standard Brasileira Das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. VI, Rio De Janeiro:

Imago.

\_\_\_\_\_. (1905/1996). Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade. Em: Edição Standard Brasileira Das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. VII, Rio De Janeiro:

Imago.

\_\_\_\_\_. (1905/1996). Os Chistes e sua relação com o Inconsciente. Em: Edição Standard Brasileira Das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. VIII, Rio De Janeiro:

Imago.

\_\_\_\_\_. (1906-07/1996). Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen. Em: Edição Standard Brasileira Das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. IX, Rio De Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_. (1907-08/1996). Escritores Criativos e Devaneio. Em: Edição Standard Brasileira Das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. IX, Rio De Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_. (1903/1996). Resposta a um Questionário sobre Leitura. Em: Edição Standard Brasileira Das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. IX, Rio De Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_. (1911/1996). Notas Psicanalíticas Sobre um Relato Autobiográfico de um Caso de Paranóia (Dementia Paranoides). Em: Edição Standard Brasileira Das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XII, Rio De Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_. (1915/1996). A Pulsão e suas Vicissitudes. Em: Edição Standard Brasileira Das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIII, Rio De Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_. (1916-17/1996). Conferências Introdutórias Sobre Psicanálise. Em: Edição Standard Brasileira Das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XVI, Rio De Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_. (1919/1996). O Estranho. Em: Edição Standard Brasileira Das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XVII, Rio De Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_. (1920/1996). Além do Princípio de Prazer. Em: Edição Standard Brasileira Das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XVIII, Rio De Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_. (1930/1996). Mal-estar na civilização. Em: Edição Standard Brasileira Das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XX, Rio De Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_. (1932-33/1996). Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise. Em: Edição Standard Brasileira Das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XXII, Rio De Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_. (1937/1996). Análise Terminável e Interminável. Em: Edição Standard Brasileira Das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XXIII, Rio De Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_. (1937/1996). Construção em Análise. Em: Edição Standard Brasileira Das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XXIII, Rio De Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_. (1938-40/1996). A Divisão do Eu no Processo de Defesa. Em: Edição Standard Brasileira Das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XXIII, Rio De Janeiro: Imago.

- Jensen, W. (1903/1987). *Gradiva: uma fantasia pompeiana*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.
- Joyce, J. (1916/2004). *A portrait os the artist as a young man*. New York; Barnes & Noble Classics.
- \_\_\_\_\_. (1916/2013). *Um retrato do artista quando Jovem*. Tradução: Beatriz Kopschitz Bastos. São Paulo: Ed. Hedra.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Epifanias*. Tradução: Piero Eyben. São Paulo: Ed. Iluminuras.
- Lacan, J. (1955-56/2010). *Seminário, Livro III. As Psicoses*. Rio De Janeiro: Ed. Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_. (1961/2005). *Seminário, Livro X. A Angústia*. Rio De Janeiro: Ed. Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_. (1964/2008). *Seminário, Livro XI. Os Quatro Conceitos Fundamentais Da Psicanálise*. Rio De Janeiro: Ed. Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_. (1966/1998). *Escritos*. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_. (1971/2009). *Seminário, Livro XVIII. De um discurso que não fosse Semblante*. Rio De Janeiro: Ed. Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_. (1972-73/2008). *Seminário, Livro XX. Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_. (1975-76/2007). *Seminário, Livro XXIII. O Sinthoma*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_. (2001/2003). *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.
- Miller, J.(2013/2013). *Jacques Lacan e a voz*. Opção Lacaniana online nova série, Ano 4, nº11. Julho 2013.
- Poe, E. A. (2014). *A carta Roubada e outras histórias de crime & mistério*. Porto Alegre: Ed. L&PM.
- Saussure, F. (1913/2006). *Curso de linguística geral*. São Paulo; Ed.Cultrix.
- Shakespeare, W. (1598/2014) *Hamlet*. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: Ed. L&PM.
- Sófocles. (430 a.C./2006). *A trilogia tebana*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de janeiro: Ed. Jorge Zahar.



Soler, C. (1989/1998). O Filho necessário. Em: *a psicanálise na civilização*. Rio de Janeiro; Ed. Contra Capa Livraria.

\_\_\_\_\_. (2000/2004). Joyce, martyr de la langue?. Em: *L'aventure littéraire ou la psychose inspirée*. Editions du Champ lacanien.

Vives, J.(2009/2009). *A Pulsão invocante e os destinos da voz*. In: *Psicanálise& Barroco* em revista, v.7, n. 1: 186-202, jul. 2009.

Quinet, A. (2015/2015) *Édipo ao pé da letra: fragmentos da tragédia e psicanálise*. Rio de Janeiro; Ed. Zahar.