Instituto Vox de Pesquisa e Formação em Psicanálise

GRUPO DE PESQUISA *MEANDROS DA SEDUÇÃO*

O ENCONTRO COM A-SONORIDADE E SUAS RESSONÂNCIAS

Paula Thaís Antunes Pereira – paula.thaisap@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo elaborar uma articulação entre sedução, sonoridade e voz em psicanálise, partindo do questionamento sobre os efeitos experimentados no encontro com uma obra de arte sonora. Busca-se, para isso, apresentar três momentos de encontros, enlaçados pelos elementos sonoridade e voz e nomeados como "ressonâncias". Para analisá-los, usamos como base, principalmente, as considerações teóricas lacanianas desenvolvidas em seu Seminário 10, *A Angústia*, além de conceitos como espanto e superego, relacionando-os a uma hipótese sobre os processos de deslocamentos e subjetivação que ocorrem dentro do contexto de uma análise psicanalítica.

Palavras-chave: sonoridade, voz, sedução, angústia.

São Paulo

2023

RESEARCH GROUP: *INTRICACIES OF SEDUCTION ENCOUNTERING A-SONORITY AND ITS RESONANCES*

Abstract: This present work aims to establish a connection between seduction, sonority, and voice in psychoanalysis, starting from an inquiry into the effects experienced when encountering a sound artwork. To achieve this, we seek to present three moments of encounters, linked by the elements of sonority and voice, which we term "resonances." To analyze them, we primarily rely on Lacanian theoretical considerations developed in his Seminar 10, "The Anguish," as well as concepts such as astonishment and superego, relating them to a hypothesis regarding the processes of displacement and subjectivity that occur within the context of psychoanalytic analysis.

Keywords: sonority, voice, seduction, anguish.

O ENCONTRO COM A-SONORIDADE E SUAS RESSONÂNCIAS

"Tem um segredo que não sei dizer,

mas vou cantar pra te contar"

Demarca e Iara Ferreira

O presente trabalho é fruto do processo percorrido dentro do grupo de pesquisa "Os meandros da sedução", no Instituto Vox. Durante nosso percurso nos propusemos a explorar as teorizações conceituais sobre sedução, assim como pensá-la em articulação com o seminário 10 da obra de Jacques Lacan, que tem como título "A angústia".

A proposta para esse texto teve início com o questionamento sobre os efeitos de sedução causados pela sonoridade musical, questão que se coloca a partir de uma experiência vivenciada no encontro com uma obra de arte sonora. Em um tempo posterior, as discussões ocorridas no grupo de pesquisa fizeram com que junto a experiência de encontro com a obra de arte fossem somadas mais duas experiências, em conjunto elas constituem um processo que envolve sedução, modificação e deslocamento.

Assim, para este trabalho temos como proposta apresentar uma articulação entre sedução, sonoridade e psicanálise, representada por três momentos, três experiências vivenciadas por um sujeito e enlaçadas pelos efeitos de sonoridade e voz, elementos entendidos aqui como distintos, de acordo com a elaboração lacaniana de objeto a.

Serão apresentadas três experiências, nomeadas como "ressonâncias", aludindo ao conceito freudiano de cena. Temos, pela psicanálise, apresentada pela perspectiva freudiana, uma Outra cena inconsciente, assim, propomos aqui uma hipótese, uma Outra ressonância inconsciente, entendendo os deslocamentos que se resultam a partir do que estamos nomeando dessa forma relacionados a algo que transborda o sentido. Este trabalho corresponde também à um desejo de transmissão, que articula os processos de deslocamentos que podem ter sido propiciados pelo efeito de sedução diante da experiência com uma obra de arte sonora e em conjunto com os movimentos de subjetivação dentro de uma análise.

[Ressonância 01] - O encontro com a instalação sonora

A primeira experiência narrada ocorreu na ocasião de uma visita ao museu brasileiro chamado Inhotim, localizado na cidade de Brumadinho, MG. Um dos aspectos mais marcantes, que pontua a singularidade da instituição, é o fato de ser considerado o maior museu a céu aberto, o que confere uma diferença significativa em relação aos espaços fechados da maioria dos museus pelo mundo.

Exatamente por conta dessa diferença e por estar localizado em meio a mata Atlântica, o espaço está cercado por uma natureza intensa, as passagens contam com exuberantes jardins que se constituem também como obras de arte e se condensam com as construções arquitetônicas das galerias e as obras. O deslocamento pelos aproximadamente 96 hectares convida a longas caminhadas e reflexões suscitadas a partir dos encontros com as formas, cores e espaços, incentivando-nos a explorá-las em um outro tempo.

Não houve uma pesquisa prévia antes da visita, dessa forma todo o percurso e a aproximação com as obras foi vivenciado com caráter de novidade e surpresa, e assim, foi no espaço nomeado como Galeria Praça, em que o momento de importância para este trabalho ocorreu.

" Sem saber o que seria encontrado, uma porta de vidro é atravessada, o corpo chega a uma sala onde o primeiro impacto visual se dá pela brancura das paredes em contraste com uma janela retangular de vidro transparente, que por sua localização dentro da sala passava a impressão de ser um quadro, através da transparência do vidro era possível ver parte da vegetação externa.

Uma vez dentro da sala, foram necessários alguns segundos para assimilar que havia um som sendo produzido e que este estava preenchendo todo o espaço, também foram necessários alguns segundos para compreender que os objetos, as altas estruturas finas e pretas, tratava-se de caixas de som, estas, dispostas pelo espaço de forma oval, formando um círculo pela sala.

Eram quarenta caixas de som, que transmitiam cada uma, uma voz que em conjunto cantavam uma peça polifônica de grande complexidade musical. Uma sonoridade, antes disso, nunca ouvida.

O emudecimento frente à escuta da sonoridade do ambiente, fez com que no primeiro momento ocorresse percorrer a sala, examinando os objetos de transmissão sonora um a um, à medida que o som preenchia cada vez mais a experiência. Era possível notar que a haste de metal, deixava a saída do som próxima à altura do ouvido, dessa forma, prestando atenção, notava-se a diferença dos timbres das vozes que emanavam, propagadas por cada caixa.

Dois bancos de madeira encontravam-se no meio da sala, um dos quais, após a circulação pelo ambiente, pode sentar-se, nesse momento, algo irrompe e transborda do corpo pela via dos olhos, algumas lágrimas silenciosas. Um choro que se apresentava como descolado da possibilidade de representação por meio de palavras que costumam referir-se a sentimentos. Esse choro dava-se como um afeto ainda sem nome e uma incógnita se instala.

Posteriormente em uma tentativa de transmitir o que havia sido sentido foi possível dizer que o que ocorreu seria algo próximo de uma suspensão - suspensão de tempo, de sentido - um momento em que nada mais importava a não ser a sensação de estar totalmente envolta pela sonoridade do espaço."

A experiência narrada causou tal impacto que as tentativas de nomeação do sentimento vivido não cessavam. Após o retorno, também houve a busca de resgatar aquela sonoridade, que estava disponível pela internet e possibilitou, por algum tempo, algum tipo de retorno, reviver a sensação de algum resto daquele encontro musical.

Também houve, a medida do distanciamento temporal, a busca por uma aproximação racional com os elementos que compunham a obra: sua nomeação, quem havia sido a artista que a produziu, qual era a sonoridade musical reproduzida e qual seria sua estrutura em termos de complexidade musical, entre outros aspectos. Esses elementos foram bordeando algum tipo de sentido para o ocorrido.

Foram resgatadas diversas informações sobre a obra[1], porém, em um determinado momento, foi possível constatar que, para esse trabalho, a obra de arte deveria ser apresentada não pelos seus aspectos materiais e descritivos, mas no que tange o seu enlace

[1] Para efeitos de reconhecimento da produção artísticas, tratamos nesse texto dos efeitos a partir trabalho da artista Janet Cardiff, em sua obra Forty Part Motet, 2001. As informações sobre a obra podem ser acessadas pelo site https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/forty-part-motet-janet-cardiff/)

com a experiência. Busca-se aqui uma tentativa de elaboração teórica de seu efeito no sujeito, nesse enlaçamento de voz e som, que produz um efeito de deslocamento do qual apostamos ter havido e que, através desse trabalho insiste em ser transmitido.

Localizamos na obra do psicanalista Alain Didier-Weill (1997), importantes elementos para analisar, a partir da psicanálise lacaniana, os efeitos de musicalidade, efeitos que a música pode produzir em um sujeito. Em sua obra *Os três tempos da lei*, o autor propõe pensar a sideração e as possibilidades de des-sideração, passando pelos efeitos de surpresa e espanto, considerando o superego e os efeitos da música em seu poder invocante. A sideração é um elemento importante, visto que, no livro *A casca do tempo nascente*, Laerte de Paula (2022) também considera a sideração como um efeito "vizinho", que compõe o mosaico de uma elaboração sobre a sedução.

Na elaboração apresentada por Didier-Weill (1997, p. 23), o espanto está associado a ideia de uma suspensão temporal, de uma paralisia do pensar, onde a música, a arte em geral, age no ponto em que o homem se encontra dividido entre o que o toca e o que ele pensa.

Esse efeito de sideração, que pode ter como destino que o sujeito saia dela ou não, teria o poder de um despertar da vida cotidiana, um efeito que é sentido sempre como se ocorresse pela primeira vez, pois, opera justamente ao constituir uma fratura na continuidade temporal, autorizando-nos a explorar essa dimensão secreta, descontínua que é o tempo a-histórico. Tempo esse próprio ao inconsciente, desde que estabelecido por Freud.

Esse espanto, em especial o que vem pela música, tem esse poder, pois ela teria a capacidade de nos fazer ouvir a presença do inaudível, até então banido pelo mesmo barulho tagarela da vida cotidiana.

Assim, acompanhando os questionamentos sobre esse efeito musical, apresentam-se diversas perguntas: o que ocorre com quando escutamos uma música que nos toca? Qual é esse poder, essa mensagem outra que pode induzir a uma metamorfose? Consideramos, neste momento, que conceito de música é apresentada como a composição instrumental, mas sem também nos faz questionar sobre o efeito da musicalidade do canto.

Desenvolvendo sua ideia, Didier-Weill apresenta uma inversão que ocorre no ouvir musical quando, no primeiro momento, acreditamos estar escutando a música, na medida

em que somos tocados por ela, podemos descobrir que não somos nós que a escutamos, mas, ao contrário, somos escutados por ela. A música sendo capaz de escutar uma presença cuja existência havíamos esquecido e, no momento em que é escutada, ela pode passar a reviver, porém isso é algo que não está a nossa disposição, mas sim à disposição soberana do Outro, que é quem tem o poder de revelá-la. A música então o ouve, ouve nele um apelo do qual ele não sabia nada e do qual podemos dizer que é o apelo a que se torne o que ele não é ainda. Há algo íntimo nessa captura.

Esse inaudito que pode se revelar pela música, tem sua conexão direta com o recalque originário, sendo um silêncio onde escapa a todo ouvir possível. Esse seria um lugar que estaria entregue a um destino de esquecimento, mas que através de uma nota musical, pode fazer ressoar, podendo oferecer uma chave de libertação. A música invoca do seguinte modo: Eu que ouço seu apelo, peço-lhe para deixá-lo ser, porém por um mandamento que não requereria obediência, mas sim sua liberdade.

> O reconhecimento que sinto com relação a ela, se ela vem a ressoar, deve-se ao fato de que o arrebatamento que ela me dispensa [nota azul] é literal. Ela me arrebata do mundo especular em que eu estava e me faz transpor um limiar que, sem ela, eu não teria, sem dúvida, ousado transpor - limiar de um mundo cuja novidade extrema deve-se ao fato de que, nele, reina o poder do inaudito: poder de me despertar, ao me ensinar que tudo o que podia ouvir de sensato até então estava, sem que eu o soubesse, sob o ascendente do inaudito. (Didier-Weill 1997, p.250)

Assim o autor chega a se questionar se teria a música um poder diferente, algo que a palavra poderia não possuir. Questionando-se, principalmente sobre a psicose, se indaga se a música teria a possibilidade de trazer o significante foracluído e, em relação a palavra ele chega a seguinte conclusão: que a música seria superior a palavra pela relação que ela possui com o real, gerando no homem a resposta de um sim absoluto, como o encarnado na dança, quando nos percebemos movimentando o corpo embalados por uma sonoridade. Porém, também ela, a música, apresenta seu caráter inferior a palavra no que tange sua relação com a Verdade.

A Verdade em sua relação com a teoria psicanalítica, condensada por Lacan no texto *A Coisa Freudiana* com a frase “Eu, a Verdade, falo” (Lacan 1955, p.410). Assim é somente com a palavra que há a possibilidade do verdadeiro e do ético advirem.

Vamos então em direção as palavras...

[Ressonância 02] - O encontro com a voz do analista

Esse é um recorte de experiência que busca transmitir o momento inicial do encontro com um analista. Propomos apresentar o que observamos como um dos primeiros efeitos manifestados a partir de uma palavra. Um verbo, dito pelo analista ao analisante, já ocupando o divã.

No momento do encontro com a voz do analista, escuta-se a seguinte palavra:

- *Diga*

O som da emissão dessa palavra é seguido por um marcante silêncio, silêncio experienciado pelo analisante como uma profunda angústia, um abismo, um estancamento da possibilidade de dizer, imperando assim, também um silêncio de onde deveria emergir uma fala. A resposta advinha somente pelo choro e seus aspectos sonoros.

Do que se trata esse efeito que diante de algo nos é retirado a possibilidade de articulação da fala, que nos emudece. Quais afetos têm o poder de nos gerar esse fragmento de suspensão? Pavor, medo, surpresa, espanto, encantamento, alegria, sedução?

Diante das experiencias compartilhadas, notamos que alguns elementos se destacam nas composições, sendo eles: voz, som, silêncio, choro e que, em cada uma das situações, esses elementos se apresentam e se vinculam de maneira distintas.

A voz que causa espanto e encantamento ou a voz que produz angústia provocam, cada uma a seu modo, um efeito de silêncio seguido de choro que se manifestam em cada contexto de uma forma. Pensando no que poderíamos chamar de modalidades de choro, o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman em seu livro *Que emoção! Que emoção?* (2016, p.09) nos diz:

> Meus jovens, todos nós choramos. Nascemos chorando. Ninguém se lembra, mas que emoção deve ser, uma enorme emoção, essa de nascer, de vir ao mundo. Até onde posso me lembrar, sei que chorei muito quando pequeno. Chorei por um sim e por um não... Chorei de desgosto, chorei de tristeza, chorei de amor, chorei de raiva (foi minha mãe quem me explicou isso, e esse foi um dia importante, quando compreendi que podemos chorar de raiva como um primeiro passo para tomar a decisão de agir, de não se deixar explorar, de se revoltar)... Ainda hoje acontece, até com alguma frequência, que eu tenha

> vontade de chorar quando uma emoção toma conta de mim, me submerge. Por exemplo, quando ouço certas músicas.

O choro e o grito de um recém-nascido são manifestações que apontam aos médicos o funcionamento esperado dos pulmões e a capacidade de respiração deste que acaba de chegar ao mundo. O que Didi-Huberman coloca como emoção no momento do nascimento, Lacan falará do trauma do nascimento ao se chegar e precisar aspirar em um "meio intrinsicamente Outro" (Lacan, 2005 p.355)

Os primeiros anos de vida de um ser humano são marcados por muitos momentos em que o choro se manifesta, é o choro que compõe a grande porcentagem da comunicação entre o bebê e seus cuidadores.

Jean-Michel Vivès (2009) irá apresentar a constituição da linguagem a partir do grito, de um "grito puro" que se transforma, a partir da entrada no circuito demanda, em o "grito para", mas notamos que além do grito, há o choro, antes mesmo dos primeiros balbucios. Uma busca rápida no site de pesquisas Google pode nos apresentar diversos artigos de revistas que ensinam como identificar os tipos de choro do bebê, se um bebê chora de fome, de dor, de birra, de cansaço. E há cuidadores que, somente pela escuta dessa sonoridade conseguem identificar e significar os diversos tipos de apelo que se fazem através do choro.

A teoria psicanalítica nos mostra que a fala materna, que convoca o bebê a entrar no mundo da linguagem carrega uma musicalidade, musicalidade nomeada como o gozo da voz, que opera na possibilidade de fisgar o bebê nesse convite a entrada na linguagem. Então deixamos aqui uma pergunta para elaborações futuras: estaria o choro no campo da voz ou ele encobre a voz?

Seria esse choro, que ganha diferentes contornos ao longo da vida, diferenças notórias tanto no cotidiano pessoal, quanto na prática clínica, o choro, na sua alternância entre som e silencio, algo do que constitui nossa musicalidade mais primitiva?

Não deixamos de observar que essas diferentes modalidades de choro produzem nos laços sociais ora aspectos de insuportabilidade, ora de compaixão e outros muitos outros efeitos, inclusive os de sedução.

Assim, retomamos essas diferentes "modalidades": se no momento com a obra de arte, temos o emudecimento diante de um efeito estonteante, onde irrompe-se um choro

aparentemente sem significação, no momento da situação analítica é um outro tipo de silêncio e de choro que são manifestados, esses surgem diante da sensação de abismo que poderia ser traduzido em angústia. Angústia a partir de uma invocação, que produz a sensação de pavor da articulação da fala, de que há algo impossível de dizer, e que se manifesta em silencio, choro, ruídos.

Sigmund Freud, ao formalizar as instâncias psíquicas como id, ego e superego, principalmente, em seu texto *O Eu e o Isso* (1923), aponta que os registros auditivos se conectam intimamente com a formação do supereu. Em outro texto, intitulado *Inibição, Sintoma e Angústia* (1926), ele se dedica a delinear e articular esses três fenômenos clínicos, buscando uma definição de angústia e destacando os conflitos entre o jogo de prazer e desprazer e das forças que envolvem o id, o ego e superego. O superego marca o seu lugar enquanto essa instancia reguladora, proibidora, aliada a moral, o "precipitado do complexo de Édipo" e que traz a angústia enquanto um sinal.

Quando pensamos sobre o sintoma, podemos dizer que é ele que nos leva à um tratamento psicanalítico, na maior parte das vezes, principalmente quando este é vivenciado como uma desordem na vida cotidiana, expressando-se em formas de sofrimentos diversas e singulares.

As modalidades de sofrimentos tratadas pela psicanálise são aquelas que não têm lugar de entendimento na clínica médica tradicional, esse sofrimento que incentivou Freud a iniciar seus tratamentos psicanalíticos tanto quanto sua teoria, teoria essa que, logo no início de sua prática será nomeada como talking cure, um tratamento que se dá visando a cura através dos próprios efeitos vinculados a fala.

Nessa clínica é privilegiado que o paciente possa dizer sobre o seu sintoma e, para que essa fala possa advir, é necessário que haja um silêncio e uma escuta daquele que ocupa o lugar de analista. Um tratamento que opera então dessa escansão entre silêncio e voz, quando a fala aparece.

Fala, que comparece com um espaço significativo desde os primeiros estudos freudianos, quando ele se debruça sobre as afasias, as afonias histéricas, mas também na própria teorização do funcionamento psíquico, onde foi dada a importância aos conteúdos mnêmicos e as marcas dos registros visuais e sonoros incorporados pelo aparelho psíquico. É também pela via da fala que Freud segue na aposta do que se dedica, buscando deciframento desse aparelho.

Lacan produz sua teoria dentro do movimento que nomeou como o de retorno à Freud e se propôs a pensar mais detidamente sobre a angústia em seu seminário 10, retornando ao texto freudiano anteriormente citado, *Inibição sintoma e angústia,* para iniciar suas articulações. Acompanhamos nesse seminário abordagem lacaniana sobre a angústia, principalmente no que toca sua relação com o objeto. Temos como uma de suas frases marcantes desse trabalho a que diz "a angústia não é sem objeto". Nesse momento de seu ensino, Lacan irá formalizar seu conceito de objeto a e trará elementos em suas elaborações que marcarão uma diferença em relação a Freud, ao adicionar o olhar e a voz enquanto objetos pulsionais, somando-os a lista dos objetos da pulsão já herdados pela elaboração freudiana.

Nas relações que buscamos alcançar, para desenvolver as experiencias privilegiadas nesse trabalho, nos interessa investigar as discussões que Lacan estabelece em relação a voz, enquanto objeto a, objeto esse causa de desejo. Ele inicia sua teorização sobre a voz colocando-a como o objeto mais original, e usa o instrumento chamado chofar para transmitir a especificidade de objeto, que é a de ser cindido, dessa forma enfatiza aqui uma separação da voz com seu aspecto sonoro.

Destacamos então duas relações que se dão por via da voz, uma delas é articulação entre voz e supereu: "Ao lembrar-lhes sua ligação com a voz, indiquei-lhes que não pode haver concepção analítica válida do supereu que se esqueça de que, por sua fase mais profunda, essa é uma das formas do objeto a". (Lacan, 2005, p.321) A voz aqui tem uma íntima relação com essa instância proibidora, que se manifesta sobre um sujeito podendo produzir severas expressões de violência sintomáticas, sendo uma delas, o silenciamento.

Nesse sentido poderíamos dizer que o que ressoa em nós diante de um marcado silêncio do analista, são as vozes de nosso próprio supereu? E procuramos nos defender dele cada um a seu modo? Pelo mutismo ou pela tagarelice ou outras vias?

Entretanto também é pela voz, apresentada como suporte dos significantes, que ela participa da importante operação que possibilita ao infans sua entrada na linguagem. É a partir desse convite que vem do Outro, através da musicalidade da voz, que o bebê poderá topar participar da linguagem ou não, constituindo-se no circuito da demanda e do desejo à partir do enigma do desejo do Outro.

Essa dimensão da voz enquanto suporte dos significantes, áfona, comparece nas elaborações lacanianas quando ele constrói seu esquema topológico chamado grafo do

desejo. Assim a voz, em sua dimensão sonora e não sonora marca seu lugar de importância tanto no encadeamento significante presente na fala quanto nos afetos como efeito da musicalidade.

Dentro do dispositivo analítico, é pela palavra daquele que fala, endereçada àquele que se supõe escuta que o motor do tratamento, operando via transferência vai poder caminhar, o jogo entre fala e silêncio, intermediado pela voz traz à tona a sua face pulsional. Assim, a voz para a psicanálise ganha muitos outros aspectos além daquele entendido de forma comum, diante dela diversos efeitos poderão emergir, encantamento, horror, angústia e sedução.

No que tange o campo da fala, que seria superior à música, como apontado por Didier Wiell, é nessa articulação do encadeamento dos significantes que a Verdade pode emergir, irrompendo e trazendo à tona a emergência do real, a qual o sujeito precisa se reposicionar. O efeito de encontro com esse real pode se dar pela via da escansão da fala em uma análise, tanto quanto na efemeridade do efeito da obra de arte.

Diante desses efeitos podemos observar momentos de passagens, de novos reposicionamentos e, nesse caso, novas possibilidades de fala e de escuta para um sujeito. É nesse processo de subjetivação que há a possiblidade de, a partir do silêncio e do choro, começarem a se desenhar palavras, endereçadas a esse Outro analista, que retorna ao analisando os aspectos de seu dizer.

Enquanto o analista encarna esse silêncio, ele o faz como abertura para a fala, assim, mesmo o silêncio do analisando não é desprovido de um dito, ainda que seja para aludir ao indizível. De acordo com Oliveira (2019), “o analista escuta essa “música” que o analisando compõe e, em uma postura ética, relançar ao analisando a sua produção musical, encorajando-o a escutá-lá”.

O que notamos é que a voz carrega essa intima articulação com a instancia proibidora, mas também é uma voz que pode carregar aspectos de liberdade em relação a linguagem e ao sentido por meio da música, dessa forma apostamos em uma interpretação de que o canto, em seus aspectos musicais, é uma nova aposta em uma direção de abertura, uma via entre a tagarelice e o mutismo.

[Ressonância 03] - O encontro com o ato cantar

Nossa última experiência a ser compartilhada se trata do momento em que nesse mesmo sujeito que passa pelo encontro com a obra de arte e com a voz do analista, emerge o movimento de se dedicar ao estudo do canto e da musicalidade. Não propomos esse momento como simples causa e efeito diante dos episódios narrados, mas de um reposicionamento que vem do enlaçamento das experiencias, que pode ser sustentando e direcionando diante de algo que se desvelou através do fragmento de um encontro, mas estabelecido a partir de um processo e uma construção.

O que fica evidenciado é que, diante de um chamado que instalava silêncio e choro algo emerge de novo, uma voz que decide se apresentar-se não somente através da fala, mas também pelo do canto e pela musicalidade

Ouvir, se ouvir e se fazer ouvir são os três tempos que compõe o circuito da pulsão invocante. Circuito esse que, diferente dos outros, é composto por dois orifícios: boca e ouvido. Na página 298 do seminário 10, a na lição intitulada "o que entra pelo ouvido" Lacan contradiz o pensamento comum de que tudo que o sujeito recebe do Outro, pela linguagem, receberia pela forma vocal e é categórico ao afirmar que a linguagem não é vocalização.

Porém diz de uma relação "mais que acidental "que pode ligar a linguagem a uma sonoridade e qualifica essa sonoridade como instrumental. É pela fisiologia que ele explora esse caminho, pelo funcionamento do ouvido (Lacan, 2005 p. 299):

> Não sabemos tudo sobre o funcionamento de nosso ouvido, mas, de todo modo, sabemos que a cóclea é uma caixa de ressonância. É um ressonador complexo ou composto, se quiserem, mas, afinal, mesmo composto, um ressonador decompõe-se numa composição de ressonadores elementares. Isso nos leva ao caminho de dizer que é próprio da ressonância que o aparelho predomine. O aparelho ressoa, e não ressoa qualquer coisa. Se quiserem, para não complicar demais as coisas, ele só ressoa em sua nota, em sua própria frequência[...] na organização do aparelho sensorial em questão, nosso ouvido, lidamos concretamente com uma caixa de ressonância que não é qual quer uma, é um ressonador do tipo tubo. O retorno feito pela vibração, sempre trazida da janela

> redonda e passando da rampa timpânica para a rampa vestibular, parece estar nitidamente ligado à extensão do espaço percorrido num conduto fechado, que funciona, portanto, à maneira de um tubo, seja ele qual for, uma flauta ou um órgão. É evidente que a coisa é complicada, pois esse aparelho não se assemelha a nenhum outro instrumento musical. 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 cor da, que é implicada no ponto de retorno da onda e se encarrega de conotar a ressonância em questão.

Apesar de se valer dos aspectos fisiológicos do ouvido, rapidamente Lacan nos adverte que não iremos por essa via, coloca essa digressão em valor de metáfora para abordar o vazio constitutivo do sujeito, a voz não ressoaria em um lugar qualquer, mas "ressoa em um vazio que é do Outro como tal, o ex nihilo propriamente dito" (p. 300). E não seria esse vazio o lugar de criação e invenção? Como Lacan nos apresenta em seu seminário sobre a Ética quando utiliza a imagem do oleiro em seu fazer, que cria o vaso de barro a partir do contorno do vazio.

Existe uma potencialidade no que tange a musicalidade e seus efeitos que é a invocação para colocar um corpo em movimento, notamos isso claramente na forma com que muitas vezes nosso corpo "involuntariamente" reage diante de uma sonoridade. O movimento em direção a música e o canto é uma abertura para escutar não somente os imperativos do supereu, que produz silenciamento, mas uma nova sonoridade, uma nova possibilidade de escuta e a inauguração de um novo uso da voz.

Retomando um ponto do início do nosso texto, gostaríamos de citar uma das modalidades do choro enquanto sonoridade. Segundo o site do Insituto Musica Brasilis[2]:

> Um dos mais originais estilos de música, principalmente instrumental, cuja origem remonta o século XIX. Nascido no Rio de Janeiro, o choro ganhou forte expressão nacional, tornando-se um símbolo da cultura brasileira. Os historiadores concordam, em geral, que o chorinho brasileiro é um estilo peculiar de interpretar diversos gêneros musicais.

[2] Informação retirada do site: https://musicabrasilis.org.br/temas/choro#:~:text=Origem%20do%20termo%20"Choro"&text=Choro%20pode%20derivar%20da%20maneira,Da%C3%AD%20o%20termo%20Choro

> No século XIX, muitos gêneros europeus como a polca, a valsa, os schottisches, a quadrilha, entre outros, eram tocados pelos chorões de maneira original. Desse estilo de tocar consolidou-se o “gênero” do choro.

O encaminhamento para produção e criação de uma própria sonoridade, é uma das possibilidades de destinos que podem ser produzidos a partir de um tratamento reconhece o inconsciente e seus efeitos.

Como diz Laerte em seu livro *A casca do tempo nascente* (2022 p. 216):

> "Que a arte possa ser classificada como possuindo o estatuto de uma resposta específica à sedução, seria na medida em que é possível considerá-la como a produção artificial de um objeto que condense, entre representação e invenção, algo da experiência vivida, e cujo produto se oferece como oferta e partilha com outros. Não tanto exclusivamente como comunicação da experiência vivida, mas como uma espécie de oferta-convite - por que não, ele próprio, sedutor? - aberto a uma nova experiência. A arte como laço e como corte: objeto- espanto em seu apreciador um deslocamento.

Assim, ainda que nossos estudos precisem avançar na direção de uma configuração rigorosa dos diferentes aspectos entre sonoridade, musicalidade e voz, o ato de cantar colocado nesse trabalho ilustra uma abertura para nova criação e um deslocamento a partir da escuta de algo novo. Recomeço e um novo direcionamento de algo que já existia, mas que pôde ser escutado, tocado, e ressoado de uma maneira inaugural, uma antiga novidade, esse algo de si mesmo que se expressa quando nos seduzimos.

Essa dimensão que se faz pela música extrapola fronteiras, pois também inaugura novos elementos dentro da cadeia significante. Sonoridade e ressonância são alguns deles, que se desdobram em novas possibilidade de formas de criação e transmissão. Nesse momento e movimento de sedução, há algo que “cede ao som”. Deixamos aqui nossa oferta-convite.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIDI-HUBERMAN, G. *Que emoção? Que emoção!* São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDIER-WEILL, A. *Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

FREUD, Sigmund. *O Eu e o Id* (1923). In *Obras Completas de Freud*. Cia das Letras v.16, 2011.

FREUD, Sigmund. *Inibição, Sintoma e Agústia* (1926). In *Obras Completas de Freud v.17*. Cia das Letras, 2014.

LACAN, Jacques. *A coisa freudiana ou sentido do retorno a Freud em Psicanálise* (1955). In. *Escritos.* Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 10: a angústia.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

OLIVEIRA, L. E. C. de O.e VIEIRA, M. A. *Sobre o esquecimento inesquecível da voz do Outro: supereu, objeto voz e música.* Revista Affectio Societatis, Vol. 16, n. 30, 2019

PAULA, L. de. *A casca do tempo nascente: ensaio sobre a sedução*. São Paulo: Zagodoni, 2022.

VIVES, J.-M. *Para introduzir a questão da pulsão invocante*. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, 2009.