



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**



**Letícia Maria Soares Ferreira**

## **A música e o espelho sonoro na clínica do autismo**

**UBERLÂNDIA**

**2015**



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



*Letícia Maria Soares Ferreira*

## **A música e o espelho sonoro na clínica do autismo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Psicologia.

Área de Concentração: Psicologia Aplicada

Orientador: João Luiz Leitão Paravidini

**UBERLÂNDIA  
2015**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

F383m      Ferreira, Letícia Maria Soares, 1982-  
2015      A música e o espelho sonoro na clínica do autismo / Letícia Maria  
Soares Ferreira. - 2015.  
149 f. : il.

Orientador: João Luiz Leitão Paravidini,.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Psicologia.  
Inclui bibliografia.

1. Psicologia - Teses. 2. Voz - Aspectos psicológicos - Teses. 3.  
Autismo em crianças - Tratamento - Teses. 4. Psicanálise e música -  
Teses. 5. Musicoterapia - Teses. I. Paravidini, João Luiz Leitão. II.  
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
Psicologia. III. Título.

---

CDU: 37



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



*Letícia Maria Soares Ferreira*

## **A música e o espelho sonoro na clínica do autismo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Psicologia.

Área de Concentração: Psicologia Aplicada

Orientador: João Luiz Leitão Paravidini

### **Banca Examinadora**

Uberlândia, 16 de junho de 2015.

---

Prof. Dr. João Luiz Leitão Paravidini (Orientador)

Universidade Federal de Uberlândia – Uberlândia, MG

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Joyce Marly Gonçalves Freire (Examinadora)

Universidade Federal de Uberlândia – Uberlândia, MG

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Denise Maurano Mello (Examinadora)

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria José Ribeiro (Examinadora Suplente)

Universidade Federal de Uberlândia – Uberlândia, MG

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Conceição Aparecida Serralha (Examinadora Suplente)

Universidade Federal do Triângulo Mineiro – Uberaba, MG

**UBERLÂNDIA**

**2015**

Programa de Pós-graduação em Psicologia – Mestrado  
Avenida Maranhão, s/nº, Bairro Jardim Umuarama - 38.408-144 - Uberlândia – MG  
+55 – 34 – 3225 8516 ou +55 – 34 – 3225 8512 [pgpsi@fapsi.ufu.br](mailto:pgpsi@fapsi.ufu.br) <http://www.pgpsi.ufu.br>

Aos que, cantando, me provocaram a falar...

E aos que, sem falar, me instigaram a refletir.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pelas inúmeras bênçãos concedidas, não apenas nesta trilha, mas em toda minha vida.

Aos meus pais, Paulo e Carmélia, pelo apoio incondicional e por todo ensinamento.

Ao amado Eduardo, pelas motivações iniciais e incentivos finais neste percurso; pelo companheirismo paciente e pelo refúgio carinhoso e firme.

À minha irmã e amiga Ana Paula, companheira de profissão, de música e de vida, pelas conversas de amparo e pelas trocas de experiências.

Aos meus queridos sobrinhos Gustavo, Lorenzo e Gabriela, que com suas condições infantis muito me ensinaram, sendo pequenos, mas fortes e cheios de vida.

Ao professor João Luiz pela orientação rica, cuidadosa e acolhedora.

Às professoras Anamaria e Joyce pelas importantes contribuições no exame de qualificação.

À colega Bárbara Chiavegatti pela disposição e dedicação nesta parceria de trabalho.

Aos amigos de mestrado: Bruna, Fernanda, Gizelle, Klenya, Letícia Vargas, Natália, Pedro e Sybele, pelo apoio nos momentos críticos, pelas trocas de angústias e conquistas.

Às crianças e suas mães, essenciais à esta pesquisa, pelo aceite e confiança em compartilhar suas experiências e emoções.

## **Cada Voz**

Tire sua fala da garganta  
E deixa ela passar por sua goela  
E transbordar da boca  
Deixa solto no ar  
Toda essa voz que tá aí dentro deixa ela falar  
Você pode dar um berro quem sabe não pinta um eco pra te acompanhar  
Cada voz tem um tom  
Cada vez tem um som

A orquestra já tocou  
E o maestro até se despediu  
Todos querem ver você cantar

(Ruiz, 2012)

## RESUMO

O presente trabalho iniciou-se pela motivação em compreender a condição sonora e psíquica da voz na constituição do sujeito, bem como a falha patológica desta estruturação no autismo. Partiu-se do entendimento de que o sujeito é efeito do encontro entre o sem sentido do real e o sentido do simbólico/imaginário. A figura materna, pelo espelho sonoro, acolhe o que se passa no corpo da criança e atribui correspondentes significantes da linguagem. Essa mediação é carregada de ingredientes musicais. A mãe busca facilitar e promover a invocação pelo manhês. Abordou-se, ainda, a falha no circuito da invocação nas crianças autistas, impossibilitando a constituição da função psíquica da voz. Pensar o contexto sonoro-musical como fenômeno operador, essencial à subjetivação, fez possível considerar o potencial mediador da música incluída em tratamento. Esta pesquisa de campo envolveu duas crianças, com impasses constitucionais, e suas respectivas mães em atendimento clínico, cujo setting terapêutico disponibilizou-se de recursos sonoro-musicais. Pretendeu-se uma aproximação do modo como a voz, enquanto objeto perdido, e a palavra se associam. Ainda, a possibilidade de provocar uma modificação do lugar do sujeito no circuito da invocação tornou-se questão a partir da intervenção musical. Pode-se entender que o posicionamento do sujeito se declara na sua musicalidade: o que nela se sobressai diz sobre o seu modo de funcionamento e sobre o seu trabalho de aplacamento do sofrimento e do trauma da inserção no campo da linguagem. A música resgata nostalgicamente as origens do sujeito no real e, ao mesmo tempo, propõe um ir além, rumo à palavra. O impacto da perda do gozo, amenizado por meio da música, revela-a como facilitadora da amarração entre real e simbólico. A modulação subjetiva refere-se à mobilização do sujeito em sua estrutura e em sua posição a partir da intervenção junto ao musical. Foi possível a modulação da pulsão invocante no processo de estruturação do sujeito ao tomar a música como ferramenta essencial de trabalho clínico.

Palavras-chave: voz, autismo, música.

## ABSTRACT

This work has started with the motivation to understand the sound and psychic condition of the voice in the constitution of the subject, as well as the pathological failure of this structure in autism. We started with the understanding that the subject is the effect of the encounter between the meaningless sense of the real and the meaning of the symbolic/imaginary. The mother figure, by the means of the sound mirror, welcomes what happens in the child's body and assigns corresponding language significant. This mediation is loaded with musical ingredients. The mother seeks to facilitate and promote the invocation by the "baby talk". The failure in the circuit of invocation in autistic children was also approached, preventing the constitution of the psychic function of the voice. Thinking the sound-musical context as an operator phenomenon, essential to subjectivity, made it possible to consider the mediator potential of music included in treatment. This field research involved children with constitutional deadlocks, and their mothers, in clinical care, whose therapeutic setting made use of sound and musical resources. We intended an approximation of the way the voice, as a lost object, and the word, associate. Furthermore, the possibility of causing a modification of the place of the subject in the circuit of invocation, became a matter from the musical intervention. It is possible to understand that the positioning of the subject is stated in his musicality: what in it stands says of its way of functioning and of its work of appeasement of the suffering and the trauma of insertion in the field of language. Music nostalgically rescues the origins of the subject in the real and, at the same time, proposes to go further, towards the word. The impact of the loss of jouissance, eased through music, shows it as a facilitator of latching between real and symbolic. The subject modulation refers to the modulation of the subject in its structure and in his position from the intervention with the musical. The modulation of the invocatory drive in the process of structuring of the subject was possible when we took the music as an essential tool of clinical work.

Key words: voice, autism, music.

## SUMÁRIO

|                                                                                                  |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                                          | <b>11</b> |
| <br>                                                                                             |           |
| <b>1. A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO: O ENCONTRO COM O OUTRO E A QUEDA DA VOZ .....</b>               | <b>14</b> |
| 1.1 O sonoro que antecede o sujeito .....                                                        | 15        |
| 1.2 A constituição do sujeito e a voz .....                                                      | 17        |
| 1.3 Eco e Narciso: a maldição do espelho .....                                                   | 21        |
| 1.4 O manhês e o espelho sonoro .....                                                            | 22        |
| 1.5 O Circuito da pulsão invocante .....                                                         | 28        |
| 1.6 A voz como objeto <i>a</i> .....                                                             | 35        |
| 1.7 O Mito da sereia: canto, silêncio e ensurdecimento .....                                     | 40        |
| <br>                                                                                             |           |
| <b>2. PARA ALÉM DO QUE SE DIZ .....</b>                                                          | <b>44</b> |
| 2.1 O dito na sublimação .....                                                                   | 47        |
| 2.2 O tom nostálgico da música .....                                                             | 51        |
| <br>                                                                                             |           |
| <b>3. O AUTISMO E A VOZ .....</b>                                                                | <b>57</b> |
| 3.1 As claves do autismo .....                                                                   | 57        |
| 3.2 O autista e o Outro: os impasses na invocação, no espelho e na queda do objeto <i>a</i> .... | 60        |
| 3.3 O tratamento da criança autista .....                                                        | 69        |
| 3.4 Autismo, clínica e música .....                                                              | 72        |
| <br>                                                                                             |           |
| <b>4. CASOS CLÍNICOS .....</b>                                                                   | <b>74</b> |
| 4.1 Raul: o intérprete se apresenta .....                                                        | 77        |

|                                                                     |            |
|---------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.1.1 Seu arranjo .....                                             | 78         |
| 4.1.2 O cânone desarmônico .....                                    | 79         |
| 4.1.3 A intervenção musical: o ensaio de um novo arranjo .....      | 83         |
| 4.1.4 A virada .....                                                | 91         |
| 4.2 O tocador que não para, a voz que não cai .....                 | 94         |
| 4.2.1 Prelúdio .....                                                | 95         |
| 4.2.2 O dueto quase em uníssono .....                               | 99         |
| 4.2.3 O fortíssimo: a dinâmica não dinâmica .....                   | 108        |
| 4.2.4 Coda .....                                                    | 111        |
| <br>                                                                |            |
| <b>5. A MÚSICA: UM AQUÉM, UM ALÉM E O MEIO .....</b>                | <b>114</b> |
| 5.1 O pintinho nasceu e cresceu .....                               | 115        |
| 5.2 Não para, para não deixar cair .....                            | 120        |
| 5.3 A música a serviço da clínica no bordejamento da voz .....      | 125        |
| <br>                                                                |            |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                                   | <b>139</b> |
| <br>                                                                |            |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>                                            | <b>142</b> |
| <br>                                                                |            |
| <b>ANEXO A - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO 1 .....</b> | <b>147</b> |
| <br>                                                                |            |
| <b>ANEXO B - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO 2 .....</b> | <b>148</b> |
| <br>                                                                |            |
| <b>ANEXO C - PARECER DE APROVAÇÃO DO COMITÊ DE ÉTICA .....</b>      | <b>149</b> |

## INTRODUÇÃO

O papel e o efeito que a música adquire para cada sujeito e para a sociedade sempre me foi intrigante. Questionar e buscar entendimento para o movimento de recorrer a este recurso em diferentes situações da vida foi combustível incessante no meu trajeto como psicanalista e violinista, admiradora e profissional do ramo musical. Para tanto, precisei me aproximar da precocidade do que há de musical na vida. Compreender que a condição sonora da voz permeia a própria constituição do sujeito me fez questionar ainda a falha patológica desta constituição e o potencial mediador da música incluída em tratamento.

Percorreremos, inicialmente, o capítulo que procura explicar a constituição do sujeito do inconsciente na sua relação com o Outro. O contato com esse Outro é permeado por elementos sonoros e musicais da voz, que adquire papel fundamental. A condição da voz como objeto *a*, na mediação do sujeito com o Outro, determina-lhe a posição no processo de estruturação. O espelho sonoro faz parte do circuito da pulsão invocante e deixa em destaque o material sonoro que, no encontro com o campo da linguagem, recebe significantes que determinam a emergência do sujeito.

Ressaltando a importância da musicalidade da voz do Outro, do manhês, para o enlaçamento da criança no seu processo de vir a se tornar sujeito, podemos pensar no contexto sonoro-musical como fenômeno operador e constituinte deste processo de subjetivação. Na música, assim como na voz, estão presentes os fatores perceptuais do corpo, que antecedem o sujeito, em conexão com os da ordem psíquica. O mito de Eco e Narciso e o mito da sereia nos ajudam a refletir sobre essas questões.

Veremos, no capítulo 2, que a musicalidade da fala diz para além de seus significantes, ela transmite o desejo e deixa transparecer o que com palavras não tem como ser dito. O resgate da musicalidade, entonação, ritmo e prosódia, ou seja, das condições vocais, por meio da

produção musical destaca o seu tom nostálgico. A possibilidade do retorno ao sem sentido, à voz perdida no encontro com o simbólico, revela o prazer e o valor da música para o sujeito. A sublimação, por este caminho, surge como recurso para ele.

No autismo há uma falha no circuito da invocação, não possibilitando que a voz constitua sua função psíquica como mediadora entre o sujeito e o Outro, ficando desinvestida libidinalmente e caracterizando um tipo de surdez seletiva, o que tentarei abordar no terceiro capítulo do trabalho. Considerando as divergências teóricas acerca da diferenciação diagnóstica entre autismo e psicose, levanto a possibilidade de manejo dessa voz na clínica como uma direção do tratamento analítico e, assim sendo, proponho pensar a música neste trabalho.

A Psicanálise apresenta três dimensões indissociáveis, teoria, método clínico e método investigativo, que são mantidas em produção científica por este viés. A clínica, campo desta pesquisa, é a forma de acesso ao sujeito do inconsciente. Então, trata-se aqui de uma pesquisa qualitativa em Psicanálise, baseada no Método Analítico que leva em consideração o inconsciente e o processo transferencial. Sendo uma pesquisa de campo com dois casos clínicos, o material decorrente da relação entre sujeito da pesquisa e analista-pesquisadora foi descrito em relatos de sessões e gravações (áudio e vídeo). A abordagem e o entendimento, pela escuta e interpretação analítica, foram realizados, de forma única e singular, pela pesquisadora e seu supervisor. Serão apresentados os casos do Raul e do Augusto.

Assim, à luz da teoria psicanalítica, pretenderei compreender como os elementos musicais inseridos no contexto clínico podem vir a mediar o estabelecimento do espelho sonoro e a facilitar a instauração do circuito pulsional, constituinte da criança como sujeito. Questionarei e contarei, então, como a música pode ser ferramenta clínica em casos em que o sujeito ainda não se instalou e não se constituiu, seja pela incapacidade de o Outro chamar ou pela

dificuldade da própria criança em responder ao chamado, como acontece com as crianças autistas.

No último capítulo, "A música: um aquém, um além e o meio", discutirei sobre o duplo movimento da música, em direção à dimensão de gozo e rumo à significação. Ela permite direcionar rumo à retomada das origens do sujeito, sem deixar de carregar consigo os significantes, e à evolução ao campo da linguagem, portando, ainda assim, a essência do real. A música propõe e mobiliza para o sujeito o encontro entre o gozo e a palavra. Esta função constitutiva e mediadora da música será analisada a partir do contexto clínico, nos casos em que esse encontro se viu, por algum motivo, dificultado.

Destacarei como relevante, no tempo reservado à discussão, a posição da música a serviço da clínica no bordejamento da voz. Ainda nesta oportunidade, relatarei o que denominei *potencial denunciativo, mediador e transformador* da música, bem como o *sintoma musical* e a *suplência musical*. O impacto da perda do gozo amenizado por meio da música pode revelá-la como facilitadora da amarração entre real e simbólico. Abordarei, ainda, a possibilidade de modificação do lugar do sujeito no circuito da invocação a partir da intervenção e da *suplência musical clínica*.

Trabalhar na clínica o modo de encarar o Outro por meio da musicalidade, inaugurando uma possibilidade de relação, coloca em aberto uma via de acesso ao Outro por meio do som como mediador. Levantarei a possibilidade de tratar o espelho sonoro através do próprio sonoro, pois esta propriedade ajuda a operar algum grau de reajustamento do sujeito, servindo de ferramenta para essa construção. Chamarei de *modulação subjetiva* esta mobilização do sujeito em sua estrutura e em sua posição a partir da intervenção junto ao musical.

Para chegar a esses pontos retorno, agora, ao início do caminho traçado, pretendendo contribuir com o trabalho psicanalítico daqueles que se empenham em ajudar os que sofrem com a frágil condição do sujeito perante a linguagem.

# **CAPÍTULO 1**

## **A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO:**

### **O ENCONTRO COM O OUTRO E A QUEDA DA VOZ**

Sem a música, a vida seria um erro.  
(Nietzsche, 1888, citado por Dias, 1994, p. 11)

Sabemos que a criança se organiza psiquicamente a partir do Outro<sup>1</sup> que dá sentido ao experimentado e sentido por ela, humanizando-a, fazendo convite para a entrada na ordem Simbólica e para a estruturação do inconsciente como uma linguagem. O Outro primordial é, portanto, estruturante, a partir de sua condição desejante. Conforme Vivés (2012), para o sujeito existir é preciso que o Outro o invoque, e sua primeira manifestação se dá pelo ritmo musical de sua voz, sendo ela uma das formas fundamentais de o Outro se tornar presente, e ainda, o convoque por meio da fala. As intervenções do Outro, que descreve as experiências de satisfação e transforma o grito em mensagem, introduzem o *infans*, que pode desviar seu olhar mas não os seus ouvidos, no simbólico, dando-lhe um sentimento de existência.

Tudo que o sujeito recebe do Outro pela linguagem, diz a experiência comum que ele o recebe sob a forma Vocal. A experiência de casos que não são tão raros assim... mostra que existem outras vias que não as vocais para receber a linguagem. A linguagem não é vocalização. Vejam os surdos.

No entanto, creio que podemos adiantar-nos ao dizer que uma relação mais que acidental liga a linguagem a uma sonoridade. E talvez acreditemos até estar avançando pelo caminho certo ao tentar articular as coisas de perto, qualificando essa sonoridade de instrumental, por exemplo. (Lacan, 1962-63, p. 299)

---

<sup>1</sup> Consideremos esse "Outro" primordial como o "tesouro dos significantes" (Laznik, 2004, p. 64), campo simbólico da linguagem, de que o sujeito do inconsciente se constituirá. É geralmente encarnado pelos pais. O pequeno "outro" é aquele semelhante, da espécie humana, com quem se tem uma relação intersubjetiva.

Com o intuito de entender o que se passa no caminho da constituição do sujeito, inicialmente abordarei as questões referentes ao que a antecede, e posteriormente, ao que a promove e ao que a sucede, em conexão com o som ou sonoridade, com a música ou musicalidade e com a voz<sup>2</sup>.

### 1.1 O sonoro que antecede o sujeito

A música está em tudo. Do mundo sai um hino.<sup>3</sup>  
(Victor Hugo, 1802-1885)

Consideramos a fala como um marco para a constituição do sujeito. Antes dela, chamamos de *infans* aquele que ainda não ascendeu ao mundo da linguagem. A audição é algo essencial que precede esse momento mítico de amarração ao simbólico, visto que a voz, enquanto materialidade sonora, se apresenta desde muito cedo na vida da criança.

Muito antes de falar, o ser suposto falante começa por escutar. A audição está presente desde o quinto mês de gestação. Aquilo que o feto escuta deixa marcas, que se transformam em traços, que sofrem um apagamento, cujos vestígios se organizam enquanto significantes. (Catão & Vivès, 2011, p. 85)

Antes mesmo de seu nascimento, em vida intrauterina, o bebê escuta, em intensidade considerável, os batimentos cardíacos da mãe, os ruídos viscerais e do líquido amniótico que o envolve, as sonoridades e vozes do meio externo, principalmente a materna. É pela via do sonoro que se recebem as primeiras interferências do mundo e é também por ela que o bebê

---

<sup>2</sup> Esses são termos que aparecem durante todo o trabalho. Ao utilizá-los me refiro: ao som como componente da matéria sonora, podendo ser ruído ou barulho; à música como intervenção do Outro, por sua entonação, prosódia ou melodia; ou voz como materialidade sonora e função psíquica. Conforme Catão (2008), essas são as dimensões imaginária, simbólica e real da voz. Não me refiro às questões musicais exclusivamente enquanto obra, apesar de incluí-las em alguns momentos.

<sup>3</sup> Frase retirada da internet, disponível em: <http://www.citador.pt/frases/a-musica-esta-em-tudo-do-mundo-sai-um-hino-victor-marie-hugo-156>

deixa suas primeiras marcas singulares, o grito e o choro, inaugurando essa mediação entre interno e externo. A maturação biológica é bastante precoce para as sensações acústicas. Os fetos já respondem a alguns padrões sonoros, como a voz de sua mãe. Segundo Catão (2009), traços da sonoridade do meio intrauterino permanecem na memória da criança. Os sons do corpo da mãe e as inflexões próprias de sua voz têm um papel organizador, sinalizando, desde já, a base da linguagem e o desejo do Outro como um "não-eu" do mundo externo.

Então, é bastante precoce a relação do bebê com o sonoro, sendo significativamente importante o modo como essa relação pode ser vivenciada. Seus efeitos dependem de uma condição intrínseca à criança e também da particularidade do que se apresenta no meio externo, principalmente no que diz respeito à voz da mãe. Segundo Busnel e Heron (2011) os bebês preferem o som ao silêncio; dentre os sons preferem o da voz humana e dentre as vozes tem predileção pela de sua mãe. Revelam que o feto memoriza alguns sons, que se tornam familiares e seus favoritos após o nascimento, destacando uma continuidade transnatal de capacidades auditivas.

Os elementos sonoros fazem parte do universo da criança, e sabemos, têm um papel fundamental no seu desenvolvimento bio-psico-social. Ater-nos-emos aqui ao aspecto psíquico. Cabe-nos ressaltar a importância e a necessidade do que há de sonoro, seja voz, grito ou batimento cardíaco, para o desenrolar desse processo constitucional do *infans* em sujeito e, posteriormente, para suportar o desamparo inerente ao homem, que para se constituir terá que se representar no campo do Outro.

## 1.2 A constituição do sujeito e a voz

Pensar o bebê como sujeito só é possível a partir do momento em que para ele está fundada a instância do Outro. A articulação da realidade psíquica, com que o *infans* passa a *fallasser*, depende de sua introdução no Simbólico. Este é o lugar de onde o sujeito deverá advir, o que depende do estabelecimento do laço com o Outro primordial, sem o qual não se produz o tempo fundador, assim como acontece no autismo. É preciso que se faça a escolha forçada da alienação para que, em seu próprio benefício, o *infans* use o significante do Outro. É a partir da satisfação com o reconhecimento e o amor do Outro que a criança aceita se alienar, renunciando a seu próprio gozo pelo significante do Outro.

O sujeito já vem ao mundo submetido a uma história, uma árvore genealógica, numa cadeia de gerações que vai influenciar seu desejo inconsciente como o somatório de desejos de todos que desejaram por ele e para ele, e que lhe é passada através dos significantes vindos do Outro. O sujeito tem que aceitar esses significantes na alienação fundante para sair da condição de puro ser vivo, e humanizar-se, podendo ou não se separar dessas determinações posteriormente. (Campanário & Pinto, 2006, p. 155)

De acordo com Jerusalinsky (2011), enquanto a mãe oferta seus cuidados à criança, são instaladas algumas operações psíquicas em que estão envolvidas a economia de gozo e a transmissão inconsciente de um saber. A mãe se identifica com o gozo da passividade que supõe no bebê, e isso é importante para que este faça alguma representação sobre o que ocorre em seu organismo real, experiência esta que levará à constituição de um corpo imaginário e simbólico. Assim, sabemos que a forma de busca de satisfação no estabelecimento dos circuitos pulsionais está intimamente implicada ao Outro. Ainda conforme Jerusalinsky (2011), "podemos dizer que o aparelho psíquico da mãe opera inicialmente como uma prótese diante das urgências vitais do bebê" (p. 107).

Segundo Vorcaro (1999, citada por Fernandes, 2011, p. 139) a matriz simbolizante é instaurada pelo ritmo criado entre o apelo do bebê e as respostas dadas a partir do imaginário dos pais. O organismo do bebê age no imaginário deles e esse ritmo é variável. A visibilidade e a imaginarização feitas pelos pais acerca do corpo da criança irão introduzi-la no mundo simbólico.

Jerusalinsky (2011) comenta a condição da mãe ocupando esse lugar de Outro que, encarnado por ela, implica a própria estrutura de linguagem que antecede e é exterior ao sujeito, e endereça um desejo ao bebê, um desejo não anônimo. Assim, o bebê se situa como herdeiro do desejo inconsciente dos pais, e é justamente o enigma do desejo materno que diferencia a voz de um estímulo sonoro puro, colocando o bebê diante do que é próprio do funcionamento humano. Ela afirma que o inconsciente do bebê não está dado, é produzido no laço com o Outro e que "a produção da organização corporal do bebê configura-se como um manifesto de sua constituição como sujeito - manifesto que dá a ver de modo cifrado seu engajamento singular diante do desejo inconsciente parental que toma carne em seu corpo" (p. 53).

De acordo com Leite (2005), a função materna tenta articular o real do organismo do bebê ao simbólico que preexiste ao sujeito. Essa articulação só se faz possível pela via do imaginário materno, que investe o *infans* em um lugar simbólico, conectando o campo da linguagem com o do gozo. Desde as primeiras experiências de satisfação a prosódia da voz materna faz traço e escreve, no real do corpo do bebê, a letra. O vazio da voz marca o corpo do bebê que a ouve, faz borda e invoca-o a advir como sujeito pela fala. Esta voz, que a criança ouve muito antes de poder falar, é a maneira mais fundamental do Outro se fazer presente.

O *infans* pode consentir que a palavra o afete, mesmo sem compreendê-la, e, para isso, ele precisa estar em posição de assumi-la. Ele aceita alienar-se, deixando que seja incorporada a

voz do Outro. Jerusalinsky (2011) ressalta que o gozo materno que afeta o bebê aparece no ato da enunciação. Isso inclui voz como objeto pulsional e significante como linguagem, transmite a letra e amarra o corpo ao domínio da linguagem. Se o *infans* diz "sim" à dimensão musical da voz do Outro ele abre os caminhos para a alienação primordial necessária. A impossibilidade de dizer "não" ao chamamento musical inaugura a *pulsão invocante*, como elucida Didier-Weill (1997b).

Segundo Catão e Vivès (2011), a voz, enunciada e endereçada, faz laço com o Outro estruturando a rede de significantes, sendo ela a articuladora inicial e predominante para a incorporação da linguagem e para o tempo fundador do sujeito. A voz é o primeiro dos objetos a organizar o circuito pulsional necessário e primordial ao ser falante, através da aquisição do real do corpo pela linguagem. A encarnação da voz em um outro (Outro) tem que passar por um som. Catão (2008) esclarece que o Outro primordial se coloca em sua incompletude por meio de sua voz, visto que porta o inaudito, sendo contornada pela pulsão. Ao mesmo tempo corpo e simbólico vão se fundando, tendo a voz como elemento mediador e delimitador de bordas entre o sujeito e o Outro.

Se a voz, no sentido em que a entendemos, tem alguma importância, não é por ressoar num vazio espacial qualquer. A mais simples imissão da voz no que é linguisticamente chamado de sua função fática - que alguns acreditam estar no nível da simples tomada de contato, embora se trate de algo bem diferente - ressoa num vazio que é o vazio do Outro como tal, o *ex nihilo* propriamente dito. 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. (Lacan, 1962-63, p. 300)

Para Catão (2009), "a ligação mais primitiva do homem com outro ser humano, ligação com o Outro parental, se dá por meio da voz" (p. 133). Para Didier-Weill (1997b), "a música é um dos caminhos possíveis para compreender a relação mais primordial do sujeito com o Outro" (p. 240). Nesse tempo primordial o sujeito recebe uma base antes de receber a palavra,

de forma anterior à mediação do imaginário e do simbólico no real e, sendo assim, essa base precede a própria constituição psíquica. O apelo que existe na música não requer um eu que já esteja lá, mas um sujeito que ainda não está lá, suscetível de advir. A música da voz materna transmite o significante originário, faz traço.

Didier-Weill (1997a) chama de "Nota Azul", aquela que veicula o sujeito no sentido e na presença, e que é:

Simbolizante no sentido em que nos abre para o efeito de todos os outros significantes, como se fosse sua senha: efetivamente, sob o impacto da Nota Azul, o mundo começa a falar conosco, as coisas, a ter sentido: os significantes da cadeia ICS, de mudas que eram, despertam e começam, assim causados pela Nota Azul, a nos contar casos. (p.61)

A teoria lacaniana acrescentou a voz e o olhar, sem situá-los a nenhum estágio, aos objetos pulsionais, sendo a voz aqui destacada pela sua natureza sonora, por ser um modo fundamental de presença do Outro e de mediação com o mesmo. A voz, através de sua musicalidade, ou seja, de seu ritmo, melodia, modulações e entonações, é a manifestação do desejo e do gozo do Outro, e ela chama, invoca o bebê, que se interessa pela prosódia e pelos traços melódicos presentes na voz, visto que ainda não tem acesso ao sentido. Vejamos melhor como isso acontece, mas antes passemos pelo mito de Eco e Narciso para assinalar os objetos pulsionais, voz e olhar.

### 1.3 Eco e Narciso: a maldição do espelho

O menino pergunta ao eco  
onde é que ele se esconde.  
Mas o eco só responde: "Onde? Onde?"

O menino também lhe pede:  
"Eco, vem passear comigo!"

Mas não sabe se eco é amigo  
ou inimigo.

Pois só lhe ouve dizer:  
"Migo!"

(O eco. Cecília Meireles, 1964)

O destaque feito ao olhar e à voz, conforme conta Fontanari (2008), pode ser resgatado no mito de Narciso e de Eco, introduzida por Ovídio, preservando a simetria entre o visual e o auditivo. Eco repete as palavras e Narciso repete o que vê. Faz-se necessário aqui pequena pausa para retomarmos alguns elementos do mito.

A história de Eco diz de uma bela ninfa que, por falar demais e por ter tentado enganar uma deusa, foi condenada a nada mais poder falar por sua própria iniciativa, ficando fadada a apenas repetir as últimas palavras que ouvia. Sem poder criar, fazia apenas ecos. Em certa ocasião ela se apaixona pela exuberante beleza de Narciso, mas fica sem poder declarar o seu amor. Narciso, julgando não ser ela, assim como as demais ninfas, merecedora de seu amor, despreza-a. Eco se recolhe envergonhada para as cavernas nas montanhas e lá se define. Transformada em rocha, resta dela apenas a sua voz. Narciso é então punido, também com uma maldição. Apaixonado pela beleza de um ser, refletida nas límpidas águas de um lago, ele não consegue fazer qualquer contato. Ao tentar beijar ou abraçar tal imagem ela imediatamente se desfaz. Narciso passa a se dedicar exclusivamente a admirar sua própria imagem, esquece de comer, também define e morre. No lugar de seu corpo é encontrada apenas uma flor.

A maldição de ambos é morrer pelo aprisionamento da repetição. Sem poder acrescentar algo de próprio eles ficam destinados a apenas se deparar com o que o outro conta deles mesmos. Eco repete o que ouve do outro, não teria voz própria. Narciso enxerga apenas o que o reflexo lhe permite ver. Segundo Borges e Romera (2011), não tendo saída, Eco pede auxílio a Narciso, como se recorresse à ruptura de sua rigidez pela imagem. Poderíamos pensar aqui na primazia da voz, mas claramente, ambos demonstram dificuldade de conciliação entre representações que se tem de si e do mundo, apresentam reservas na conexão entre o eu e o outro. Assim, fica declarado que não se pode ser o que se deseja.

#### **1.4 O manhês e o espelho sonoro**

Segundo Vorcaro (2002), ao lembrar algumas contribuições de Charles Melman, a linguagem maternante, esse jeito peculiar e exclusivo da comunicação entre a mãe e seu bebê, serve de matriz simbolizante para que a palavra germine. Nessa linguagem diferenciada, a mãe, com sua voz de entonação melodiosa, deixa declarado seu desejo e coloca o bebê como objeto de gozo materno. A criança é banhada por essa musicalidade que por ora ainda não é verbo, que ainda não tem significante associado.

Catão (2009) afirma que: "antes da satisfação da necessidade alimentar por via oral, o bebê suga a voz da mãe, voz que ele ouve e conhece desde a vida fetal" (p. 147). A voz pode ser reconhecida como uma matriz primária, como suporte corporal para o funcionamento psíquico, unindo gozo pulsional e linguagem. Antes da possibilidade de significação por parte do bebê, a voz da mãe articula linguagem e corpo, veiculando as letras fundadoras do aparelho psíquico. O objeto voz e a pulsão invocante ganham importância particular na emergência do sujeito por essa ligação com o significante e com a fala.

Vimos que é a música, ou seja, a entonação, constituinte da prosódia, o que primeiro promove o enodamento do Simbólico (linguagem veiculada pela fala do cuidador) com o Real (organismo do bebê), sem mediação do Imaginário, construção decorrente desse primeiro enodamento, que constituirá a fantasia (  $\$ \diamond a$  ), base da estruturação psíquica. (Catão, 2009, p. 189)

Ampliando a especificidade do manhês, com sua diferenciada pontuação, escansão e prosódia, Laznik (2000) enfatiza a importância da voz da mãe para os bebês, para a ativação do circuito pulsional, antes mesmo de haver alteridade e de sua primeira satisfação alimentar, e, por isso, coloca-a como o primeiro objeto da pulsão oral. O interesse do bebê pela voz da mãe depende dos seus picos prosódicos, visto que se são pequenos, o interesse do bebê pode ser nulo.

A prosódia da fala da mãe apresenta registro mais agudo que o da fala normal, vogais alongadas e lentas, com entonação e mudanças melódicas destacadas. Segundo Catão (2009), essas são as características prosódicas do manhês. Além destas, as características lexicais ressaltam a simplificação morfológica, a reduplicação e multifuncionalidade das palavras e as características sintáticas são de frases curtas e independentes, com repetição e paradas no enunciado.

As mudanças na voz da mãe são acompanhadas de diferentes expressões e movimentos do corpo, geralmente mais exagerados e que facilitem o contato com o bebê. Essas modulações são efeitos da interpretação que a mãe faz dos afetos experimentados corporalmente pelo bebê. Jerusalinsky (2011) ressalta ainda que, com a erotização no ato da escuta, o bebê responde a esta convocação com o olhar, com a excitação psicomotora e, ainda, com suas próprias vocalizações quando a mãe silencia, inaugurando as bases de uma matriz dialógica.

Gratier (2011) ressalta o quanto a voz é carregada de intenções e emoções que dizem respeito à comunicação nos encontros da mãe com seu bebê. O que a mãe transmite por sua voz é percebido pelo bebê de forma imediata e instantânea, sem necessidade de mediação. Diz

ainda que reagimos na voz, já que controlá-la não é algo fácil. Carregada de alteridade, ela é produto e reflexo do que causa o outro e de intenções internas para atingir este outro.

Nos primórdios da constituição, nos lembra Catão e Vivès (2011), o sujeito suposto é falado pelo Outro, tomando emprestada e aceitando a sua voz, enquanto esse Outro se coloca como capaz de ouvir o que a criança ainda não diz, esperando dela uma resposta. Lacan (1962-63) fala da existência de "mães não atacadas de surdez para saber que uma criança muito pequena, na idade em que a fase do espelho está longe de haver concluído sua obra, monologa antes de dormir, desde que disponha de algumas palavras" (p. 297).

Segundo Laznik (2004), o olhar, enquanto forma de investimento libidinal, permite a ilusão antecipadora, com que os pais permitem representar sobre o real<sup>4</sup> orgânico do bebê. Essa ilusão também acontece com a voz, como é possível observar nos balbucios do bebê, numa espécie de protoconversa, transformados em mensagens significantes. Para isso é preciso que um outro se faça destinatário destas mensagens e que abra um espaço temporal para que o bebê se manifeste, considerando seus pequenos atos de fala, traduzindo e falando em seu lugar.

O estágio do espelho diz sobre a importância da confirmação de sua imagem pelo olhar do Outro, oferecendo ao bebê o sentimento de unidade. Para constituir o seu Eu, a criança se aliena à imagem que o Outro tem dela e às articulações sonoras deste, na longa trajetória de apropriação da língua. A mãe, com o sua voz e seu olhar, reflete o seu desejo.

A função da *pressa* no estágio do espelho é decisiva. Quando o sujeito antecipa aquele que se designa como eu, há uma relação do sujeito com o Outro através deste tempo: "ele terá querido". Uma *pressa* que se constitui neste tempo, futuro anterior, de adiantamento possível em que o sujeito se precipita em concluir

---

<sup>4</sup> Cabe ressaltar o seu diferencial entre o real orgânico e as necessidades biológicas, estando o primeiro relacionado à função do impossível, da impossibilidade de realização de satisfação completa. Conforme Lacan (1964), "o impossível não é forçosamente o contrário do possível, ou bem ainda, porque o oposto do possível é o real, seremos levados a definir o real como impossível" (p. 165).

para compensar seu atraso eventual, existindo uma falha entre o que é supostamente visto pelo outro e que o sujeito afirma na sua suposição. (Fernandes, 2011, p. 86)

Vale lembrar a contribuição de Dolto e Nasio (2008) sobre o conceito de espelho. Segundo eles, a reflexão do espelho não se dá apenas a nível do que é visível. O audível, o sensível e o intencional são também relevantes quando se pensa em uma "superfície psíquica onirrefletidora" (p. 35). Para além da função escópica do espelho, a função relacional revela "o espelho do ser do sujeito no outro" (p. 34).

A comunicação como tal não é o que é primitivo, já que, na origem, o S não tem nada a comunicar, em razão de todos os instrumentos da comunicação estarem do outro lado, no campo do Outro, e de ele ter que recebê-los deste. Como tenho dito desde sempre, daí resulta, por princípio, que é do Outro que o sujeito recebe sua própria mensagem. A primeira emergência, aquela que se inscreve neste quadro, é apenas um "*quem sou eu?*" inconsciente, posto que não formulável, ao qual responde, antes que ele o formule, um "*tu és*". Ou seja, primeiro o sujeito recebe sua própria mensagem, sob forma invertida. (Lacan, 1962-63, p. 296)

Segundo Lacan (1962-63) por mais que as mensagens iniciais vindas do Outro sejam interrompidas e insuficientes, elas nunca são disformes, porque a linguagem circula pelo real e as mais primitivas interrogações do sujeito são balizadas pela linguagem.

É pelo Outro que a criança poderá inicialmente se conhecer e se fazer sujeito, porque é pela fala do outro (Outro) que suas sensações e seu mundo serão organizados e nomeados. Este é o *espelho sonoro* pelo qual o sofrimento, a história e as emoções da criança podem ser traduzidos, inaugurando o código da linguagem pelo envolvimento melódico da voz da mãe, mesmo que ainda prescindindo do simbólico. Segundo Catão (2009), a mãe "deve ser capaz de escutar poesia onde ouve puro som, emprestar-lhe sua voz. O bebê sobrevive graças a esse empréstimo do qual se torna, doravante, devedor" (p. 202). A voz antecede a própria unidade do corpo, que surgirá apenas com a união da voz e do olhar do Outro.

O encontro entre o bebê e seu mundo se faz inicialmente por via sonora. O banho sonoro, de acordo com Didier Anzieu, constitui um primeiro espaço psíquico para o bebê. Seu componente principal é sem dúvida o fluxo dinâmico da voz da mãe que torna-se um significante potente da presença e da identidade da mãe. (Gratier, 2011, pp. 79-80)

Anzieu (1989), em seu livro "O Eu-pele", destaca a precocidade do espelho sonoro, de uma "pele auditivo-fônica", pensando na sua função para a constituição do aparelho psíquico, para o desenvolvimento da capacidade de significar e também de simbolizar. Anzieu coloca duas infraestruturas da significação, uma encontrada nos cuidados e nos jogos com o corpo, a infra-linguística, e outra presente na escuta global dos fonemas, a pré-linguística, ambas presentes na melodia da fala materna.

Gratier (2011), ressalta que os bebês, além de utilizarem com muita eficácia sua voz para expressar suas necessidades vitais, utilizam-na para exprimir estados subjetivos. Para Ferreira (2011), a participação da criança é condição para a invenção do manê, visto que o que justifica a fala materna não é o seu significado, mas o gozo envolvido. Se a criança se deixa seduzir é porque se atrai pelos sons da fala da mãe, cativada pela qualidade da voz que escuta. O gozo da criança e do Outro não passa despercebido.

Desde o nascimento, o choro é o som mais característicos dos bebês e exerce um fundamental papel na expressão de emoções. As mães tentam distinguir e fazer uma leitura dos choros na tentativa de cessá-los, sendo que o recurso mais eficaz utilizado para isso é a própria voz materna. Desde muito precocemente, o bebê emite sons intencionalmente e é capaz de decodificar o valor expressivo das intervenções também sonoras dos adultos. Para Anzieu (1989), as respostas ao ambiente mais precoces do bebê são de natureza audiofonológica, sendo este o mais primitivo dos fatores de desenvolvimento mental. O próprio balbuciar é a imitação daquilo que ele escuta do outro e precede as aquisições referentes a gestos e mímicas. Anterior às significações e à comunicação, os sons estão

articulados às percepções e produzem uma primeira imagem do próprio corpo e um vínculo de realização fusional real com a mãe.

O Self se forma como um envelope sonoro na experiência do banho de sons, concomitantemente com aquela do aleitamento. Esse banho de sons prefigura o Eu-pele e sua dupla face voltada para o interior e o exterior, pois o envelope sonoro é composto de sons alternadamente emitidos pelo meio ambiente e pelo bebê. (Anzieu, 1989, p. 193)

Laznik (2011) coloca que em espelho o bebê envia suas emoções, em uma comunicação interpessoal em dois sentidos, ressaltando que ele precisa causar e manter o desejo da mãe. A maneira como o adulto fala com o bebê diminui a diferença de maturidade entre eles e este efeito de espelho deixa evidenciada a dimensão das trocas expressivas e emocionais. Para Anzieu (1989) "o bebê só é auto-estimulado à emissão ao se escutar, se o meio ambiente o preparou pela qualidade, precocidade e volume do banho sonoro no qual está mergulhado" (p. 195).

Segundo Trevarthen (2011), a qualidade do comportamento afetivo e sensível da mãe é o que motiva o bebê, pois ele repete em espelho as narrações de emoções entendidas na voz enviada como resposta adaptada, sintonizada às suas expressões. O bebê pode desistir da relação caso a mãe não responda ou demore persistentemente a responder, como lembra Fernandes (2011), que ressalta, ainda, as competências do bebê. Ele, por meio de seu corpo e sua voz, interpela e conquista a atenção de seu cuidador. Suas expressões moldam a reação do adulto, no jogo de duplo sentido. Campanário e Pinto (2006) incluem a qualidade das respostas das crianças oferecidas às mães como motivo de dificuldade no estabelecimento do laço entre mãe e bebê. Desta forma, a criança adquire uma posição bastante ativa nesta determinação. Segundo eles "a mãe não é 'culpada', ela desanima, caso o bebê não se faça olhar, não se faça escutar, não se faça 'comer'" (p. 152).

O banho melódico (a voz da mãe, suas cantigas, a música que ela proporciona) põe à disposição um primeiro espelho sonoro do qual ele se vale a princípio por seus choros (que a voz materna acalma em resposta), depois por seus balbucios e, enfim, por seus jogos de articulação fonemática. (Anzieu, 1989, p. 195)

Vimos, então, que o jeito peculiar encontrado pela mãe para estar com o seu bebê serve de base e matriz para a apresentação do campo da palavra. Através de sua fala musicada a mãe conta ao filho sobre ele próprio e o mundo. Usando de melodia e entonação, diz também de seu desejo para fazer da criança o seu objeto de gozo, iniciando, assim, o caminho pelo qual o *infans* se constituirá sujeito inserido na linguagem.

### 1.5 O Circuito da pulsão invocante

As palavras vão tomando sentido a partir do Outro. De forma invertida, em espelho, o sujeito emissor recebe de volta sua própria mensagem e neste movimento circular admite uma relação com o Outro. O significante é produzido, então, no campo do Outro e delimitado como o que vai representar o sujeito para outro significante. Assim, inicia o circuito da pulsão invocante, no chamamento da criança, que posteriormente passa a “chamar” e a “se fazer chamar”, com trajetória lógica da sua constituição psíquica, supondo uma alteridade que passa pelo reconhecimento do Outro e sua falta ( $\bar{A}$ ).

O bebê tem uma percepção das vivências do seu corpo e, para entender o mundo que o rodeia, faz uso das expressões do rosto da mãe sincronizadas com sua fala. Catão (2009) nos mostra que a mãe, através de sua fala implicada de desejo, nomeia, organiza e oferta sentido ao mundo da criança, traduz a realidade e empresta seu funcionamento psíquico, constituindo-se o que vimos ser o *espelho sonoro*; o primeiro tempo do circuito da pulsão invocante, o “ser chamado”.

Neste momento de alienação a mãe supõe a existência do bebê como um sujeito, antecipando a sua constituição psíquica. Com isso, ela se vê identificada com ele, depositando nele seu olhar e sua ocupação, na tentativa de encobrir a sua própria castração. Conforme elucida Fernandes (2011), o real do corpo do bebê afeta quem dele cuida, provocando um efeito de acesso ao real dos pais, remetendo-se ao tempo de "não fala" deles. Há, portanto, efeitos de real em ambas as posições, a do bebê e dos agentes parentais.

Com a ilusão antecipadora, a mãe vê no bebê o que ainda não está lá. Neste tempo o desejo materno é demonstrado pela música de sua voz e, por um engano estruturante, o bebê se vê causa desse desejo e se liga à promessa de gozo. O bebê tenta realizar o desejo materno acreditando receber em troca a experiência de satisfação. Laznik (2004) nos esclarece: "o que encontramos no espelho só se sustenta no que podemos reencontrar no olhar daqueles que nos amam" (p. 45). Também o desejo do próprio bebê, de compreender o mundo com as pessoas que melhor conhece, o impulsiona, e a sua participação é fundamental para a qualidade da prosódia do manhês, de um bom manhês, acrescenta Laznik (2011).

Entendemos, com Lacan, o Inconsciente como o discurso do Outro, que necessita de um tempo de alienação para se inscrever, primeiramente como letra e depois como significante; seguido de um tempo de separação no qual se situa o Recalque, mecanismo organizador do aparelho psíquico. (Bernardino, 2010, p. 117)

Depois deste enlaçamento alienador necessário e do recebimento da voz do Outro primordial, cabe à mãe possibilitar a separação, instaurando o segundo tempo do circuito, o "chamar", presumindo-se que houve um investimento libidinal da voz. Neste segundo tempo o Outro é reconhecido como castrado, é o furo real da privação materna. Ribeiro (2005) comenta a função do falo como o objeto faltante à mãe e que a preencheria. A partir da simbolização primordial a criança pode identificar que o que a mãe deseja vai além de si, e que não pode satisfazer os desejos dela, pois estes têm a ver com sua própria castração, e por

isso a resolução edípica da mãe é central na constituição do bebê. A operação que interdita a mãe é a metáfora paterna, que introduz a significação fálica, substitui o desejo da mãe pelo significante do Nome-do-Pai, que representa a lei e a interdição do incesto, barrando o gozo absoluto e fazendo expressão de uma falta, à qual a mãe se submete. Com isso, ela fica privada de seu objeto e a criança impedida de se situar como objeto de gozo do Outro materno. Conforme Jerusalinsky (2011), a primeira intervenção paterna na vida do bebê é a inscrição feita pela função paterna na mãe; é o desejo da mãe por um terceiro que aponta o pai enquanto função simbólica.

O Nome do Pai funciona como um ponto de ancoragem para o sujeito, já que é um significante que vem ordenar toda a cadeia de significantes, estabelecendo uma nova lógica e tendo a função de fazer um ponto de basta no deslizamento metonímico do desejo enigmático da mãe. (Ribeiro, 2005, p. 56)

Ainda segundo Ribeiro (2005), é preciso que a mãe continue exercendo sua função mesmo depois de reconhecer que a criança não coincide com o que esperava encontrar, o que marca o desamparo primordial como essa impossibilidade de responder à demanda do Outro. Não tendo sua falta saturada, cabe à mãe apontar à criança uma demanda endereçada de forma particular. É deste ponto que surgirá para a criança a questão sobre o desejo do Outro, "o que ele quer de mim?". É pela mediação do Nome-do-Pai que se simboliza a falta na mãe e que se faz acesso à significação fálica. Sem essa mediação a criança pode se situar como objeto que intenta saturar a falta na mãe. "É supondo que algo falta no Outro que a criança pode vir a se reconhecer na imagem que o Outro faz do que lhe falta" (Ribeiro, 2005, p. 82). Vê-se, então, ser necessário que a falta opere no campo do Outro para que se crie a oportunidade de constituição do sujeito, inscrito neste campo.

O recalque originário é condição para o surgimento do sujeito falante, que, como sujeito barrado, é o resultante da alienação, da separação e do recalque. É do enlaçamento dos três

registros, Real, Simbólico e Imaginário, que comparece o sujeito. A inscrição do Nome-do-Pai tira o sujeito do exclusivo campo de desejo da mãe, assujeitando-o à castração simbólica e às leis da linguagem. Assim, algo da sua necessidade é perdido, já que fica impossibilitado de ser articulado pelo significante da demanda.

"A 'sincronia significante' antecede qualquer alternância (diacronia), ainda que esta, enquanto possibilidade, já tenha que estar presente do lado do Outro cuidador, isto é, da mãe. E isso só ocorre se há para esta uma representação da falta" (Catão, 2008. p. 160). Para Didier-Weill (1997b), o ritmo da musicalidade da voz materna funda uma alternância significante que faz referência ao registro simbólico. A alternância da voz, som e silêncio, é significante por sua característica faltante. A criança só poderá ocupar o lugar de desejado e de ideal se reconhecer a falta na mãe, se for envolvido pelos objetos *a* da mesma, dentre eles a voz.

Catão (2005) lembra que "a instância imaginária do eu, primeira a se constituir, se forja em função do que faz falta no Outro" ( p. 58). Essa descontinuidade indica, além de presença e ausência da mãe, a ausência na presença da mesma, e isso institui uma série de representantes e significantes, uma relação simbólica fundamental. É traumático para o *infans* se deparar com a sincronia do corte, que separa ausência da presença, com a alteridade e com a interdição do gozo. A fala musicada da mãe, com seu ritmo sincopado que escande o real do organismo, inaugura a diferença entre prazer e desprazer, instala a operação de separação. Com isso, dá início ao funcionamento psíquico, à repetida tentativa de encontro com o objeto perdido.

Segundo Vivès (2009b) o grito do bebê, que é inicialmente apenas uma expressão vocal de sofrimento diante da privação materna, recebe uma resposta do Outro, que com suas palavras acolhe e interpreta o grito, transforma-o em mensagem e apelo. Essa interpretação é uma invenção do Outro a partir de suas próprias significações e do seu não-saber a respeito da

criança, visto haver o corte e a separação entre ela e a mãe. Dessa forma, o sujeito ganha significação a partir do significante do Outro que entra no real e inaugura a função simbólica. O grito, transformado em demanda e, posteriormente, em experiência de satisfação, implicará em sua percepção enquanto sujeito, pois ele se escuta, separado e dividido do Outro. Com a interpretação significativa do grito, o sujeito se torna surdo à dimensão real da voz e, assim, tem acesso à posição de sujeito que fala.

Catão (2009) coloca que:

O grito do bebê tem a função de fazer signo para o Outro materno. Ele significa algo para ela. Ao considerar o *grito* do bebê como *apelo* que lhe é dirigido e compreender a *ação específica*, esse agente da maternagem inscreve o organismo no campo da linguagem, inscreve o bebê no mundo da fala. Desse modo as necessidades do bebê vão se constituindo em demanda endereçada ao Outro primordial. (p. 55)

Vivès (2009a) demarca uma diferença essencial entre demanda e invocação. A demanda é apresentada como uma exigência feita ao Outro, criando uma relação de dependência dele, podendo ou não atendê-la. O sujeito invocante abandona esta condição de dependência do Outro, pois na invocação apenas se faz suposição de que uma alteridade possa existir com o vir a ser do sujeito. É pela invocação que o significante invade o real e produz o efeito de significação no sujeito.

O grito *por* se torna grito *para*. Ele apenas poderá se tornar um apelo pela resposta da voz do Outro, voz que também sinaliza desejo. É através de um traço acústico que isso acontece, e o bebê só se tornará falante se conseguir se ouvir através da voz do Outro, ou seja, é a voz do Outro que introduz a criança à palavra e é assim que o sujeito é chamado a ser. Vivès (2012) comenta o fato de diante da voz do Outro não haver como escapar, visto que "a voz que vem do Outro é tanto a manifestação de seu desejo quanto o desejo que se tem dele" (p. 18), daí a importância de um ponto em que se cale essa voz.

Catão (2009) diz que "o sujeito não pode falar sem *se* ouvir (reflexividade espontânea), mas é apenas através da voz do outro que ele *se escuta*" (p. 134). O registro da mensagem, certificando a sua recepção enquanto significante, é o que há de essencial na comunicação. Antes de falar o bebê escuta, e é pelo fato de ter sido escutado por alguém, que espera que um dia a resposta venha, que ele pode usar a palavra.

Acompanhando o que Catão (2009) abordou sobre os tempos da pulsão invocante, no terceiro tempo a criança busca "se fazer chamar", de forma ativa, na tentativa de se lançar, se insinuar, se fazer objeto e provocar o gozo no Outro. Esse tempo demarca o aparecimento do sujeito da pulsão. "O bebê vai à pesca do gozo de sua mãe, enquanto ela representa para ele o grande Outro primordial, provedor dos significantes" (Laznik, 2004, p. 28). Desta forma, ele descobre que a satisfação não pode ser completa, que o Outro falha em satisfazer, que há sempre um resto vazio que move uma busca constante do objeto eternamente faltante e essa busca é marcada pela tensão, pelo conflito e pela repetição. Isto é o que Lacan (1964), em seu "Seminário 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise", define como objeto *a*. Esse impossível de ser alcançado é o que ele chama de real, que será o núcleo do inconsciente estruturado como linguagem. Conforme nos explica Ribeiro (2005), "*Das Ding* (a Coisa) é o elemento que fica fora, excluído da rede de representações, mas ao mesmo tempo é o eixo em torno do qual se organiza essa rede" (p. 50).

Para Laznik (2000), o terceiro tempo do circuito pulsional é marcado pela estupefação e pelo riso do Outro, possível apenas pela sua condição faltosa, desejante e despida de saber. Essa capacidade de se surpreender caracteriza o pico prosódico do *mamanhês*, do qual a criança, antes de qualquer outra experiência de satisfação, já se faz ávida, diante do gozo que sua presença causa no Outro. Neste tempo o bebê assume um papel bastante ativo, visto que ele busca ser olhado, ser ouvido, e a mãe se mostra privada de gozo, submetida à falta e à lei da castração. Catão (2009) comenta que "a estruturação psíquica da criança, ou seja, a

constituição das possibilidades de ali haver sujeito dependerá do modo do outro (Outro) lidar com a sua própria falta" (p. 57). Vivès (2012) acrescenta que esse terceiro tempo é possível a partir de uma posição subjetiva em que o sujeito constitui um Outro que, sendo não surdo, tem a capacidade de ouvi-lo, para ele isso se chama reversão da pulsão.

Vimos então que nos primeiros momentos da relação, conforme Catão (2009), a mãe faz do bebê seu único objeto de gozo. Identificada com ele, desenvolve esse jeito particular e irresistível de comunicação, o *manhês*, com que expressa seu alto grau de sensibilidade e enuncia a criança como causa de seu desejo, antecipa-a enquanto sujeito e nomeia sua demanda. Diante da alternância presença e ausência da mãe e de seu posicionamento frente a um terceiro (com função paterna, o significante da metáfora paterna), não fazendo mais do bebê seu único objeto de gozo, instaura um distanciamento que permite a ele advir como sujeito desejante, constituindo-o na linguagem e no campo do simbólico. Essa dinâmica simbólica se caracteriza como o tempo lógico da separação, de rompimento com a circularidade da relação com o Outro. De acordo com Jerusalinsky (2011), a mãe faz um intervalo na sua fala, articulando uma alternância e supondo que o bebê, enquanto sujeito, tem desejo e tem algo a dizer, sustentando, assim, uma alteridade que produz laço a partir da voz como objeto da pulsão oral. É pela voz, para além do seu estímulo sonoro, que o sujeito tem notícia do enigma do desejo do Outro.

## 1.6 A voz como objeto *a*

O vaso dá uma forma ao vazio e a música ao silêncio.<sup>5</sup>  
(Georges Braque, 1882-1963)

A partir do momento em que o grito fica associado à experiência de satisfação e ao objeto trazido pelo outro (Outro), ele faz um primeiro traço que, inscrito na memória, marca primordialmente a separação do objeto. O choro seguido de resposta inaugura a hipótese de haver algo da ordem do Outro, que vai se constituindo. O *infans*, ao mesmo tempo que perde, encontra sua voz. Perde porque a voz, como real de seu corpo, é o que ele concorda em perder para poder falar. Para Jerusalinsky (2011), o levar em conta o que afeta o corpo do bebê e o fazer borda a seu gozo é necessário para que o bebê se atrele à linguagem. Para ela, se há interpretação a partir do grito, já há linguagem.

Nessa travessia é preciso considerar não só a produção de marcas, mas seus apagamentos, que introduzem um enigma, que cifram, sem o qual pode até haver sujeição a um código, repetição de enunciados, mas não um sujeito que fale em nome de um desejo. (Jerusalinsky, 2011, p. 109)

Segundo Catão (2009), essa é a entrada do simbólico no real, o traço unário. Como um primeiro tempo significante, S1, é original e traumático, sendo o modo pelo qual as representações serão construídas, pela diferença e repetição. A voz, que faz este traço inaugural, indica o desejo do Outro. Faz-se necessário o apagamento do primeiro traço originário para que um segundo tempo, um segundo significante, S2, aconteça. S2 é efeito de S1 recalcado. O traço unário é aquilo que se apaga e que resta do objeto com a intervenção do significante pelo ato da fala.

---

<sup>5</sup> Frase retirada da internet, disponível em: <http://www.citador.pt/frases/o-vaso-da-uma-forma-ao-vazio-e-a-musica-ao-silenc-georges-braque-1729>

É próprio da estrutura do Outro constituir um certo vazio, o vazio de sua falta de garantia. A verdade entra no mundo com o significante antes de qualquer controle. Ela se experimenta, reflete-se unicamente por seus ecos no real. Ora, é nesse vazio que a voz ressoa como distinta das sonoridades, não modulada, mas articulada. A voz de que se trata é a voz como imperativo, como aquela que reclama obediência ou convicção. Ela não se situa em relação à música, mas em relação à fala. (Lacan, 1962-63, p.300)

Segundo Ribeiro (2005), para que dois significantes, S1 e S2, possam se articular e, conseqüentemente, constituir a cadeia de significantes, algo precisa ser perdido para sempre. Faz-se necessária a extração do objeto. Sem esta perda a simbolização primordial não se dá. A repetição declara a insistente tentativa de ligar às representações algo do não assimilável desta perda traumática. "A falta de objeto é a mola propulsora que coloca o aparelho psíquico em trabalho" (p. 49). Sendo assim, a cadeia se constitui a partir do que é resto, como consequência do trabalho em torno da perda do objeto. A articulação entre significantes é possibilitada justamente pelo intervalo que se instala, pela fenda que marca o campo do Outro e pela alternância sonora. A inscrição de uma temporalidade ritmada se faz como consequência das primeiras marcas que o Outro produz no bebê (Jerusalinsky, 2011).

Para explicar os primeiros intercâmbios sonoros que marcam o início da estruturação dos processos psíquicos do sujeito, Campanário e Pinto (2006) nos afirmam que a solidificação da linguagem verbal se dá tardiamente, sendo as relações sonoras muito limitadas em suas codificações. Ao alcançar maior clareza, a palavra se afasta de seu sentido sonoro puro, da massa sonora, que se aproxima do conceito *lalangue*<sup>6</sup> em Lacan. Ferreira (2008) explica que o que ocorre precocemente no percurso da criança rumo à constituição da palavra é a diferenciação entre a voz e o ruído. Em um segundo momento, a criança passa à lalação e, posteriormente, ao balbucio. E, em um último tempo, passa dos fonemas às palavras propriamente ditas.

---

<sup>6</sup> Adoto, durante o trabalho, a tradução *lalíngua* para o neologismo lacaniano *lalangue*. Entretanto, manterei a tradução original citada, podendo ocorrer também o termo *alíngua*, quando assim utilizado em alguma referência específica.

Catão (2011) coloca que "a voz, guarda, em Lacan, uma simetria com a castração. Ela se diferencia da fala por ser fundamentalmente fora de sentido" (p. 199). De acordo com Catão (2009), o bebê, em busca de satisfação, é atraído pela promessa do Outro em seu chamamento e se depara com o vazio do objeto. Assim, a pulsão entra no circuito de busca infinita. É pela falha do Outro que o objeto *a* pode se construir como objeto causa do desejo, instituindo a divisão do sujeito.

Para Vivès (2009a) "a voz é este real do corpo que o sujeito consente perder para falar" (p. 336). A voz é o primeiro objeto perdido quando deixa velar sua dimensão real pela formação do significante. Ela se torna portadora de um resto de gozo absoluto quando livre do domínio da significação. A voz, como objeto *a*, perde sua materialidade sonora, fica perdida enquanto objeto. A voz fica velada pela fala, ela desaparece por trás do sentido da enunciação. A ação da palavra emudece a voz, isso faz marca e permite o advir do sujeito. Com a entrada no campo do simbólico, algo é, para sempre, perdido por ele. Vivès (2012) coloca ainda que "o silêncio da fala, ao contrário, está aberto à acolhida dos significantes a advir" (p. 23). Há uma ação silenciosa da voz, como uma não fala, que continua a tocar o sujeito, o que implica um endereçamento e expressa a alteridade significante primordial. Lacan (1965-6, citado por Vivès, 2012) enfatiza o seguinte a respeito da voz como objeto *a*:

O objeto *a* está diretamente implicado quando se trata de voz, e isto no âmbito do desejo. Se o desejo do sujeito se funda como desejo do Outro, esse desejo como tal se manifesta no âmbito da voz. A voz é não apenas o objeto causal, como também o instrumento pelo qual o desejo do Outro se manifesta. Esse termo é perfeitamente coerente, constituindo-se, se assim posso dizê-lo, no ápice dos dois sentidos da demanda, seja aquela feita ao Outro, seja a que dele provém. (p. 19)

Segundo Catão (2009), "a voz, igualmente inapreensível como objeto do mundo sensível, é também proposta por Lacan como objeto *a*, e desempenha um papel crucial no estabelecimento do funcionamento pulsional característico do humano" (p. 52). O objeto *a*

advém da representação no tempo de sua constituição e se perde antes mesmo de existir. Seu estatuto é predominantemente do registro do real. A voz, enquanto objeto caído, se separa do corpo e o som deixa de ser puramente musical, para vir a ser significante. Assim sendo, pode-se dizer que a palavra faz proteção contra a pulsão. A perda da voz como objeto sonoro puro é também a perda do gozo, o que presume a incidência da metáfora do Nome-do-Pai, necessária à encarnação da linguagem.

Baseada na perspectiva lacaniana sobre o estatuto da voz, Catão (2009) coloca o seguinte:

Sua materialidade é incorpórea, ela participa da instauração do laço entre a mãe e seu bebê *ao mesmo tempo em que* se constitui como objeto da pulsão na fronteira - espaço de ilusão - entre os dois. Ela delimita as bordas que separam o corpo da mãe do corpo do bebê e funda, a um só tempo, sujeito e Outro. *A voz faz litoral.* (p. 224)

Segundo Azevedo (2008), o corte feito à continuidade pela fala opera separando o sujeito do campo do Outro, e o que resta desta operação de significação é a voz como objeto *a*, que terá outro destino. A voz não coincide com o significante da fala nem com o significado, ela é justamente a falta do sujeito e do Outro, impossível de ser dita. Esse corte cria ritmo e tempo, permitindo que o *infans*, pela pausa e escansão da voz, abra o vazio do objeto perdido. Caldas (2007) afirma que a voz emerge do material sonoro a partir do corte operado nele, do intervalo e da seriação criados. Desta forma, a voz se marca por meio da função orgânica, mas discernirá o campo da percepção e o do *falasser*.

A mãe, assim, terá a importante função de envolver o bebê pela continuidade de suas vogais, chamando-o para linguagem, tal qual fazem as sereias em seu canto, mas também efetuar uma ruptura neste laço, pelo corte das consoantes, sem o qual seu canto seria mortífero. O que faz tal corte é mais propriamente a dimensão da voz do Pai que é passado pela voz musicada e desejante da mãe. (Azevedo, 2008, p. 6)

Para Caldas (2007) a convocação à interpretação acontece como consequência da audição. A diferença entre a voz e o silêncio inaugura a condição da presença como algo distinto ao som, mesmo que este permaneça sendo o seu substrato material. O efeito disso se dá no modo de responder a esta presença, que é sinal de presença do Outro. "A voz parece ser o que encontramos no silêncio" (p. 91). Ela ainda afirma que "a voz está intimamente articulada ao desejo e à sua interpretação, o que não a desvincula do gozo ou de uma consistência corporal" (p. 91).

Esse vazio, comum aos objetos  $a$ , é aquele que caracteriza a castração e não produz imagem no espelho, é o Real da falta de objeto, recalcado originalmente e estruturante do inconsciente como linguagem. Miller (2013) ressalta o paradoxo de a voz não pertencer ao registro sonoro, mas ter suas considerações baseadas no ser afônica, visto ser a partir do vazio, da castração, e da perda da substancialidade que o objeto  $a$  se relaciona com o sujeito. O objeto não deve ser confundido com o material que o produziu. A voz é justamente o indizível, o "mais-de-gozar", uma vez que "não ouvimos voz alguma no real, que ali somos surdos" (p. 11).

Vimos, então, que a voz, sendo o que não se pode dizer, se apresenta quando o sujeito posiciona-se em relação à cadeia de significantes, prendendo-se ao campo do Outro. A voz emerge por ser o objeto causa de desejo pertencente ao não dizível.

Aproximemo-nos, agora, do mito da sereia para abordar, ainda, as questões da voz, do silêncio e do ensurdecimento necessário.

## 1.7 O Mito da sereia: canto, silêncio e ensurdecimento

No mito original contado por Homero (Homère, 800 ac., citado por Vivès, 2009a, p.333), em Odisseia, a feiticeira Circe revela os perigos a serem enfrentados por Ulisses no percurso de retorno à Ítaca. O seu maior desafio seria o confronto com as fascinantes sereias, com suas melodiosas, encantadoras e atraentes vozes. Com o intuito de ouvir este canto, Ulisses tapa com cera o ouvido de seus companheiros, mas não o seu próprio. Ele pede que seja amarrado ao mastro do barco, a fim de não ser atraído pela música e não se render à convocação do canto sedutor, o que o levaria à morte, se jogando ao mar. Assim, Ulisses se tornaria o único, depois de Orfeu, a sobreviver ao canto das sereias, motivo de muito gozo.

O canto das sereias, conforme Vivès (2009a), representa a dimensão mortífera da voz materna, em sua materialidade sonora e dimensão plenamente real, livre de qualquer representação simbólica. Essa voz que chama a criança também promete o gozo eterno do indiferenciado, em um tempo anterior a qualquer Lei. O sujeito, que não se acomoda à renúncia, fica sempre tentado por essa voz que faz convite ao tempo mítico e arcaico. A voz da sereia é o desejo do Outro.

Bentata (2009) explica as três dimensões estruturais que compõem a voz, fazendo uma conexão com as etapas da subjetivação do *infans*. A primeira dimensão, *Phthggos*, seria a do grito, o som puro, de uma forma inarticulada de qualquer significante. Remete-se ao gozo, confundindo vida e morte na dimensão real da voz, em um tempo que precede a lei, estando em uma condição de pura materialidade sonora. O bebê, da posição de sereia, provoca efeitos na mãe com seu grito, de forma a transformá-lo em apelo, o que faz cessar a dimensão real, abrindo espaço para a instalação da dimensão simbólica.

Ainda segundo Bentata (2009), a dimensão imaginária da voz, *Op's*, sucede ao grito com voz suave, demarcando um início em que nada se perdeu. Estando agora a mãe no lugar de

sereia, utiliza voz doce e encantadora em uma linguagem própria dela. Esse manhês, o canto das sereias, atrai o bebê, deixando-o sobressaltado, excitado e desfalecido, assim como Ulisses. Essa fala cantada que conquista o bebê também o prepara para o corte que sofrerá pelo significante, que o separará da mãe por quem foi enfeitado.

Concluindo o proposto por Bentata (2009), o saber prometido compõe a terceira dimensão da voz, a simbólica. *Aoiide*, articulada à voz suave da dimensão imaginária, diz respeito a um conteúdo significativo. No seu percurso Ulisses resiste ao canto e procura saber de si, seu nome e sua origem, podendo contar sua própria história. Para os bebês esta é a subjetivação, que inevitavelmente passa pela voz do Outro e precisa passar pelas etapas pulsionais da voz. "Do ponto de vista clínico, provavelmente, a maior dificuldade para o jovem autista é poder amarrar-se ao mastro e suportar a acalentadora voz materna, em uma travessia que lhe permitiria apropriar-se dela, de *fazê-la sua*" (Bentata, 2009, p. 19).

Kafka (1917, citado por Vivès, 2012, p. 82) reescreve o mito em "O Silêncio das sereias". Nele as sereias possuem como arma algo mais forte do que seu canto sedutor, o seu silêncio. Com a chegada de Ulisses as sereias param de cantar, mas ele não ouve o silêncio delas, pois com os ouvidos tampados, diferente do mito original, continua pensando que elas cantam e que está protegido. As sereias desaparecem e voltam dançando, agora com a intenção de reter o olhar de Ulisses. Façamos algumas observações acerca dessas variações do mito.

Com a inovação sobre a dança das sereias, Kafka (1917, citado por Vivès, 2012, p. 85), ao substituir o canto pelo olhar, ou seja, ao passar para o campo escópico, define a voz como objeto *a* não relacionada ao sonoro, mas àquilo que aparece como excesso na fala, na enunciação, não se referindo aos significantes que se dizem, mas ao que aparece sem ser dito.

O ouvido tapado de Ulisses e o silêncio das sereias nos faz tomar a voz como desejo e o silêncio como a falta dele, insuportável e mortífero. Na reconstrução de Kafka (1917, citado por Vivès, 2012), Ulisses se faz surdo, acreditando existir a voz, ou seja, ele alucina

desejando ser desejado. Se Ulisses não se ensurdescesse, ele se depararia com o franco silêncio insuportável, marcando a presença absoluta, sem a ruptura da alternância presença/ausência. Conforme Vivès (2009a), "sem esse ponto de gozo ligado ao aquém da fala que é a voz, nenhuma assunção sonora do sujeito é possível" (p. 337). O bebê deve assumir uma posição de surdo diante do desejo do Outro, mas apenas após saber de sua existência. Deparar-se com a falta de desejo é tão mortífero quanto confrontar-se com o silêncio. Ainda assim, o desejo do Outro precisa ser silenciado para que o sujeito possa se constituir como dono de sua voz e de seu próprio desejo.

Vivès (2009b) nomeia de *ponto surdo* o lugar intrapsíquico de onde o sujeito conquistará sua própria voz; onde é preciso que cesse e falte a voz do Outro, ou que se torne surdo à voz desse Outro para que o sujeito possa advir e dar-se voz. É na rejeição a essa voz do Outro primordial, no ensurdecer diante desse timbre originário, que o sujeito pode responder ao apelo. O recalque originário torna inaudita a voz primordial. É por esta via silenciada que o sujeito se constitui como sujeito do inconsciente. Depois de aceitar a voz originária, o sujeito deve esquecê-la para não se ver suspenso nela de forma indefinida e para que possa se fazer ouvir e invocar.

Diante da continuidade e sincronia produzida pela voz materna não diferenciada da voz do *infans*, este deverá tornar-se surdo e esquecer o timbre primordial para que possa advir como falante. "Para tornar-se falante, o sujeito deve adquirir uma surdez a este outro que é o real do som musical da voz" (Vivès, 2009b, p. 12). Na ausência dessa rejeição à voz do Outro o sujeito não poderá responder ao seu chamado, ao apelo, e não se livrará dessa voz, pelo contrário, será tomado por ela.

Quando apreendido pela palavra o sujeito passará de invocado, pelo som originário, a invocante, por sua própria voz, com a suposição de que existe um não-surdo que o ouvirá. Segundo Vivès (2009b), o gozo ligado à voz, ao aquém da palavra, precisa ser esquecido para

que possa ser apropriado por ela, mas essa operação de recalçamento originário deixa a voz em seu lugar, o de inaudita e inassimilável, como enigma do desejo do Outro. Para Vivès (2012), a constituição do ponto surdo é o efeito de uma operação languageira, a metáfora, pois é com o plano da significação que a voz se vela e se faz perdida.

Porque as sereias, que eram apenas animais, lindas em razão do reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, tornavam o canto tão insólito que faziam nascer, naquele que ouvia, a suspeita da inumanidade de todo canto humano. Teria sido então por esse desespero que morreram os homens apaixonados por seu próprio canto? Por um desespero muito próximo do deslumbramento. Havia algo de maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que os fazia reconhecer de repente, cantando irrealmente por potências estranhas e, por assim dizer, imaginárias, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala a coragem e convidava fortemente a nela desaparecer. (Blanchot, 2005, citado por Fernandes, 2011, p.103)

O comum entre o canto das sereias e o do homem é a potência estranha do campo real, que tendo sido conhecido, precisaria ser esquecido. Os homens morrem da sua condição humana e não existem como sujeito, se o deslumbramento tornar impossível o desaparecimento do desesperador. Na fala, é exigida a coragem de abrir mão do gozo real absoluto. Permanecem, para aquele que fala, lembranças do que se perdeu, do que pela palavra desapareceu.

## CAPÍTULO 2

### PARA ALÉM DO QUE SE DIZ

A música exprime a mais alta filosofia numa  
linguagem que a razão não compreende.  
(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)

A música expressa o que não pode ser dito em  
palavras mas não pode permanecer em silêncio.  
(Victor Hugo, 1802-1885)<sup>7</sup>

A voz porta aquilo que é desejo do Outro, marcando sua falta, lembram-nos Catão e Vivès (2011). Assim, é justamente onde não se diz que o bebê encontra o seu próprio lugar. Além disso, a voz do próprio sujeito representa seu desejo, pois é algo que sobra do encontro e do processo da separação, deixando um resto, que resiste ao Outro, não permanecendo totalmente submisso a ele.

Para Caldas (2007), a voz, enquanto produção sonora, indica a presença do sujeito. Este, para além dos significantes que o determinam, se apresenta com seu corpo. Assim, ela ressalta que a conotação da voz, ao mesmo tempo em que não se separa da cadeia significativa, campo do simbólico, está ligada ao corpo, ao real do sujeito. Não dispensando a linguagem, a voz fica articulada justamente ao que não pode ser dito, se expressa pela sua posição discursiva e não pelo seu valor de sentido. "Desse modo, a voz como objeto ocupa esse lugar limite, litoral, entre a presença de um querer dizer e o silêncio como avesso do dito" (p. 95).

Maurano (2015) reflete sobre a musicalidade da fala e o som como sua dimensão fundamental, para destacar a primazia do significante sobre o significado, importante na regra da psicanálise, em que o sujeito é convocado a dizer. A potência da musicalidade da voz na fala leva o sujeito a entranhar profundamente em terreno impossível de ser acessado de outra forma. O trabalho analítico precisa abrir espaço a essa musicalidade da fala para enfrentar o

---

<sup>7</sup> Ambas as frases retiradas da internet, disponível em: <http://pensador.uol.com.br/frase/OTM2Ng/>, [http://pensador.uol.com.br/autor/victor\\_hugo/](http://pensador.uol.com.br/autor/victor_hugo/)

horror suscitado no endereçamento ao Real, o que pode acontecer de forma transfigurada, dando voz a ele, enunciando-o. A entonação escutada revela o gozo decantado da forma como o sujeito suporta os efeitos da fala.

Vorcaro (2002), lembrando Melman, ressalta que, além da sustentação da significância do funcionamento da fala, uma outra escala também é importante. Esta outra escala diz respeito ao canto da fala, sendo a música da língua materna impressa na fala, fazendo lembrar o desejo que foi reprimido. Assim, o sujeito empresta sua voz ao desejo, que, ao menos assim, pode ser escutado e manifestado.

Essa voz, que transcende o evento sonoro, inclui subjetividade porque exprime o inconsciente. A prosódia da fala, ou seja, sua musicalidade e entonação, destaca seu valor não linguístico e expõe a dimensão de sentido, ressaltando o componente emocional que vai além do puro enunciado e revela elementos inconscientes do mesmo. Lacan chama isso, a essa prosódia que subverte o padrão da língua e que se presta a coisas diferentes da comunicação, de *lalíngua*. O inconsciente, organizado como linguagem pela cadeia significante, sofre recalque feito pela barreira da língua, e isso impede que o que lá habita tome a palavra. O desejo fica impedido de ser apreendido ou articulado pela linguagem. *Lalíngua* é justamente o encontro da língua com o desejo inconsciente, é "o modo como cada um se apropria da língua materna ao aprender a falar" (Maurano, 2015, p. 92). "A prosódia é a tradução acústica da enunciação. Ela diz mais do que o conteúdo do texto (enunciado) do que o ser falante gostaria de ter dito, isto é, ela é portadora dos elementos mais inconscientes da situação" (Catão, 2009, p. 132).

Em suma, a invenção do *manhês* vem revelar o possível de realizar a proibição, ou seja, de tocar o impossível, o real da língua. Proibir o impossível não impede que ele exista. O projeto de levar adiante esse impossível parece ser o da mulher que se debruça sobre a criança, *objeto pequeno* a causa do seu desejo. É

provavelmente a partir dessa constatação que se pode, como Lacan, afirmar que a figuração mais próxima de *lalíngua* é língua do materno. (Ferreira, 2011, p. 247)

Jerusalinsky (2011) também elucida-nos a este respeito: "a voz e sua entonação no ato da enunciação podem trair o locutor, revelando mais do que se queria dizer" (p. 77). O contexto, composto pelo olhar e pela referida entonação, pode até mesmo subverter o sentido do enunciado. Existe um resto que permanece afastado do sujeito por não poder ser envolvido pela fala, pois o real é impossível de ser totalmente dominado pela linguagem, as nomeações não dão conta do todo. O que há de essencial na voz do Outro materno é justamente o que ela não diz, o que transcende a especularidade, ou seja, o que ultrapassa no registro sonoro. Jerusalinsky (2011), ao falar sobre a transmissão da letra, coloca que para além da transmissão de um código, importa o que se opera pelas falhas da fala materna, pela *alíngua materna*. "A musicalidade presente na fala da mãe, seus picos prosódicos e seus silêncios vêm sublinhar inconscientemente certos pontos significativos do que é dito, pontos que arrastam o gozo que implicam subjetivamente a mãe no laço com o bebê" (p. 69).

Isso nos remete ao fato de que, como seres de Fala, não somos assimiláveis à nossa capacidade de escuta, não podemos dizer tudo o que ouvimos, algo morre a caminho, graças ao que, aliás, o que ouvimos permanece inesgotável. Se não fosse assim, haveria a possibilidade de considerar como uma garantia de verdade o fato de falar em Nome daquele que diz, ou meio-diz, a verdade. (Didier-Weill, 1997a, p. 83)

Maurano (2015) nos coloca que, apesar de a linguagem ser essencial à constituição do humano, ela não pode dizer de tudo acerca da existência. O sofrimento sintomático decorre dessa limitação da linguagem. Segundo Didier-Weill (1997a), o sujeito se submete à ordem simbólica que funciona como uma máscara para a pulsão de morte, inaugurando uma dimensão inaudita do inconsciente, indicando que para além das palavras há algo a se escutar.

"A arte e a criação artística são parte de nosso recalcado" (p. 42), a música e o poema transmitem algo desse inaudito.

Vejamos algo dessa condição, abordando a sublimação e suas implicações artísticas.

## 2.1 O dito na sublimação

A música é capaz de reproduzir, em sua forma real,  
a dor que dilacera a alma e o sorriso que inebria.<sup>8</sup>  
(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)

Pensando neste aspecto artístico enquanto possibilidade diante do que não se pode dizer por palavras, abordemos um pouco sobre essa condição sublimatória. Segundo Birman (2005), a teoria freudiana acerca do conceito de sublimação se modificou com o decorrer dos anos. Inicialmente, o termo foi utilizado como um tipo particular de atividade e de criação humanas que não tem relação aparente com a sexualidade, mas que desloca a força da pulsão sexual para investimentos em objetos socialmente valorizados, como as atividades artísticas. Em "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade", Freud (1905/1996) assinala que a sublimação envolve um escoamento para outros campos de excitações intensas originadas das fontes da sexualidade, resultando em um aumento da eficiência psíquica.

Neste sentido, a primeira teoria freudiana situava a sublimação como uma defesa, sendo que considerava as grandiosas produções humanas como originárias da sexualidade infantil, e que, impedida de se manifestar, precisaria mudar de alvo, desinvestido de qualidade sexual. A necessidade de dessexualizar a pulsão seria o resultado do recalque sobre a sexualidade perverso-polimorfa.

A pulsão sublimada é sempre de origem sexual e ela obtém satisfação apenas parcial, visto que com sua capacidade plástica escolhe um objeto não-sexual como alvo. Freud

---

<sup>8</sup> Frase retirada da internet, disponível em: [http://pensador.uol.com.br/autor/ludwig\\_van\\_beethoven/](http://pensador.uol.com.br/autor/ludwig_van_beethoven/)

(1914/2004), em "Introdução ao narcisismo", ressalta que a dinâmica da sublimação depende da potencialidade de satisfação narcísica para que o objeto sexual possa ser dessexualizado e para que a criação, a obra, passe pelo ideal do criador. Nasio (1997) ressalta que as obras de arte, em suas formas acabadas, são capazes de suscitar deslumbramento de seu espectador, justamente pelos seus componentes pulsionais e narcísicos, podendo mobilizar o mesmo estado de desejo suspenso que levou o artista a este ato criativo.

Seguindo as observações de Birman (2005) a respeito das alterações conceituais feitas por Freud sobre a sublimação, sabendo que no primeiro momento desenvolveu o conceito acreditando que existiria uma transformação do registro do sexual em outro não-sexual, colocou-se em evidência que a relação tranquila entre as exigências da pulsão e da civilização jamais seria atingida, pois este conflito é de ordem estrutural. Visto que o sujeito jamais se descola de seu originário desamparo, ele precisa fazer uma eterna gestão de seus conflitos.

Em "O eu e o id" Freud (1923/2007) avança:

Essa conversão de libido erótica em libido do Eu implica, naturalmente, o abandono das metas sexuais e, assim, uma dessexualização. Podemos reconhecer aqui uma importante realização do Eu na sua relação com Eros. Na medida em que ele se apodera da libido dos investimentos objetais, impondo-se como único objeto de amor e dessexualizando ou sublimando a libido do Id, ele trabalha contra os propósitos de Eros e se coloca a serviço de moções pulsionais que se opõem a Eros. Por outro lado, o Eu terá de tolerar e participar das atividades de uma outra parte dos investimentos objetais que permanecem sob o domínio do Id. (p. 54)

Assim, Birman (2005) entende a segunda concepção freudiana de sublimação como sendo o processo de transformação da pulsão de morte em pulsão sexual, não mais existindo oposição entre sexualidade e sublimação, e supondo outra economia do erotismo com possibilidades de criação que pudesse, contra a ausência fálica e pulsão de morte, transformar angústia em desejo.

Contudo, frente às duas espécies de pulsão o Eu, não se mantém nada imparcial. Por meio do seu trabalho de identificação e sublimação, ele ajuda as pulsões de morte a controlarem a libido no Id. Entretanto, nesse processo, ele acaba por se expor ao perigo de se tornar ele mesmo objeto das pulsões de morte e perecer. Assim, para poder prestar sua ajuda às pulsões de morte, ele teve de se preencher de libido, passando a ser ele próprio um representante de Eros, que agora quer amar e ser amado. (Freud, 1923/2007, p. 63)

Nesta segunda concepção, sublimar não mais é oposição à erotização; pelo contrário, considera a própria pulsão sexual como matéria essencial para a sublimação, trazendo-a de volta do recalque, dessa maneira suspenso. Dessa forma, reutiliza a pulsão, pelo retorno do recalcado, na produção criativa de novos objetos que possam oferecer satisfação. Rompendo com as fixações originárias e se livrando das idealizações, sublimar é retornar às origens míticas do psiquismo e permitir novas formas de erotismo e de gozo.

Enquanto 'ato de ruptura' a sublimação seria então uma 'sublime ação' e um ato sublime, mediante os quais e a partir do desamparo e da feminilidade outras possibilidades de erotização seriam possíveis. A criação se faria então pelo ato, que romperia com as fixações e idealizações presentes ao circuito pulsional. (Birman, 2002, p. 123)

Diante dessa necessidade de dar conta do desamparo que remete à não satisfação e à impossibilidade de responder à demanda do Outro, mesmo dependendo dele e não havendo a possibilidade de se livrar das pulsões, a sublimação trabalha no sentido de criar obras, que no contexto dos laços sociais, são valorizadas. Freud (1930/2010), em "O mal estar na cultura", ressalta a importância da sublimação para o desenvolvimento da civilização, visto que ela possibilita as atividades psíquicas superiores, científicas, artísticas ou ideológicas.

Considerando este aspecto social, podemos pensar que essas obras humanas, por serem criações respaldadas no erotismo e na sexualidade, atrairiam admiradores. Neste sentido, a

produção musical seria atraente a ouvidos e a corpos que se tornam engajados na sua criação ou contemplação pelo seu componente transformador de pulsão de morte em pulsão sexual.

Kehl (2002), em "Sobre ética e Psicanálise", ressalta que a sublimação é um modo pelo qual o sujeito cria um objeto que represente seu desejo, para si mesmo e para o Outro. Portanto, o trabalho da sublimação é destinado ao Outro como representante do desejo do sujeito, buscando reconhecimento e recompensa narcísica, sendo a dimensão cultural e social da sublimação. A pulsão de morte ultrapassa a dimensão de desejo e aponta para o vazio, pois é um resto pulsional não regulado pela rede de significantes e que pode ser enfrentado a partir da dimensão criativa do gozo, por um objeto inventado.

Para Lacan (1964), arte é uma tentativa de organização feita em torno de um vazio, algo que bordeja e vela o real. Talvez por isso ela tem o potencial de nos tocar tão profundamente. Mas, o que há nos sons que os tornam potencialmente "matéria-prima" dessas obras (pensando na música como obra artística feita de sons e silêncios)? O que há na música que a coloca diante das possibilidades sublimatórias? O que nela é valorizado e nos remete a esse tipo de transformação de energia e pulsão, ainda com possibilidade de estabelecimento de laço social? Resgatar aquilo que dissemos anteceder o sujeito, precedendo mesmo à sua necessidade de sublimação e o que há de musical ali, talvez seja uma possível aproximação de esclarecimento a esses questionamentos.

"A sublimação eleva o objeto à dignidade da Coisa" (Lacan, 1959-60/2008, p. 137). Não sendo ela, a Coisa, faz semblante de ser audível ao campo do Outro. Pela música, a Coisa, a eterna tentativa humana de reencontrar o objeto mítico da completude, o perdido e irrecuperável gozo, pode ser anunciada. Continua inatingível, mas marca presença, ganha significância; eis a dignidade da Coisa.

A sublimação aponta para a satisfação não total, mas busca satisfação possível, com possibilidades de erotização e ruptura com as origens míticas, diante da inevitável falta não

passível de preenchimento. A condição especial do material sonoro, pela notória importância desde os primórdios da constituição do sujeito, faz da criação da obra musical um grande recurso sublimatório, com potencialidade de inovação. Transforma o que se tinha de primário em nova invenção. Conforme Maurano (2015), a arte não pretende destituir a vida de seu sofrimento fundamental, mas prioriza a expansão da vida a partir de elementos transfiguradores. Neste processo de ruptura o sonoro é elemento constante e objeto representante do desejo. Não sendo a Coisa, denuncia e grita, de uma forma reconhecida como bela, sobre a sua falta e o vazio constituinte e angustiante.

## **2.2 O tom nostálgico da música**

Sabemos que o sonoro permanece notavelmente valorizado por quase todos, de forma especial no seu aspecto musical. Ouvir, parar para ouvir, se ater, se deixar consumir, dançar, se tranquilizar, se emocionar. São indescritíveis e incontáveis as reações e os estados em que nos colocamos diante de uma produção musical. Alguns são fisgados por um estilo ou gênero de música, outros por diferentes tipos e qualidades, mas quase inevitavelmente, vez ou outra, todos nós somos seduzidos por melodias, ritmos e harmonias que nos levam a um estado de mobilização corpórea e/ou emocional.

Se nos atentarmos para nossa vivência, costume e rotina em sociedade, podemos perceber a naturalidade com que a música perpassa pelos ambientes em que os laços estão fundados desde os primórdios da humanidade. Ela está onde se busca alegria e diversão, onde se procura calma e consolo, onde há culto religioso, onde se pretende ensinar, onde se exercita o corpo, nos momentos de refeição, de comemoração, de despedida, para exaltar a pátria, para manifestar torcida, para celebrar a vida ou o amor, para lamentar a morte ou a dor. São

diferentes locais, momentos e finalidades em que a música é criada e recriada na tentativa de manifestar o que com palavras não se pode representar, porque ela escapa e transcende qualquer significado traduzível.

O que há de musical na fala é porta-voz do desejo que pode nos indicar a razão do valor que a música adquire para cada um de nós. A entonação, o andamento e a intensidade da fala declaram o desejo implicado, mas não anunciado pela palavra. A música faz uso desses elementos para denunciar o desejo de forma ainda mais intensa. Segundo Didier-Weill (1997a), a emoção da música nos invade porque ela conjuga um estado de felicidade e uma nostalgia psíquica relativas ao ato fundador do sujeito.

O som é a vestimenta da voz, o que lhe dá consistência imaginária. O objeto voz necessita do imaginário para que ganhe consistência em uma imagem sonora. A música é a dimensão fundadora do simbólico. A voz propriamente dita, objeto vazio da pulsão, faz a articulação entre o campo da linguagem e o organismo, possibilitando o advento da função da fala. (Catão, 2008, p. 163)

Se é do som, voz "cantada" do Outro, que se inicia todo o circuito em que o sujeito nasce e se funda, voltar a ele, retomá-lo, transformá-lo, nos faz reviver o momento original em que se tinha a ilusão da plenitude. É a isso que a música nos convida, à transformação subjetiva. Tempo mítico em que predominava o gozo inaugural da experiência primária de satisfação, sem as barreiras impostas pela palavra, pela ordem do simbólico que, ao mesmo tempo em que constitui e funda o aparelho psíquico, revela o encontro faltoso sem solução. Se a palavra faz velar a voz, na música ela se faz presente, e mesmo sem poder dizê-la, viabiliza uma transmissão possível do real. Vivès (2012) afirma que "de fato, a voz se manifesta por toda parte e de maneira sempre diferente: em cada enunciado, na música, mesmo a instrumental, e também na dança, na escrita e nos barulhos e silêncios que escava" (p. 13).

Assim, fica destacado o que de sonoro e, portanto, de musical, há na primeira fundamental e fundante relação que se tem com o Outro. Podemos, portanto, nos atentar ao papel de destaque que a sonoridade, ouvida e emitida, tem na própria constituição do sujeito. Isso certamente nos ajuda a refletir sobre a importância da obra musical enquanto arte, enquanto algo valorizado socialmente e com que se vincula e se permite fazer laço. Retomando novamente as palavras de Vivès (2012):

O canto, a música, o que se poderia chamar aqui de lirismo, sempre são interferências da enunciação linguageira, cujo efeito é tornar a voz opaca para que ela seja percebida, na maior parte das vezes, como um objeto estético a ser apreciado. (p. 13)

A música pode ser então uma alternativa frente ao desamparo a que somos lançados, pode ser uma prazerosa possibilidade de "gritar" o que há de humano e de pertencente à origem, como um passeio que retorna ao real ilimitado do sujeito, o que não se produz sem consequências. A palavra barra o que na música pode ser assumido e denunciado. Didier-Weill (1997a) comenta a hipótese de o homem, quando tomado pela música, cessar de estar sob o domínio da ética transmitida pela palavra. Segundo Antelo (2008), "a música realiza o desejo de sermos escutados mais além das palavras" (p. 93), "a música é a voz que brinca de fazer *semblant* de que é audível" (p. 93) tomando emprestado o som.

Pensar a eficácia do chamamento contida na pulsão invocante é considerar a relação proposta pela música como diferente da relação com a palavra. A música transcende tudo o que é significável pela palavra e se caracteriza pela impossibilidade de lhe dizer não. (Catão, 2009, p. 169)

Na relação com a música, sentimos uma forma evocada de sincronia absoluta e plena, assim como a experimentada de forma alienante nos primórdios do advir do sujeito. As sonoridades musicalmente ouvidas não precisam de decodificação, nem mesmo podem ser

traduzidas, pois não há palavras que as represente. Assim sendo, são reconhecidas de forma sincrônica, sem fazer parte da cadeia significativa montada pelo aparato simbólico, acessando de forma direta o registro do Real. Emprestar voz para que grite o desejo de re-encontro, barrado pelo recalque imposto pela interveniência do simbólico, é talvez uma importante função da música e um motivo do prazer experimentado nela.

No silêncio da música, ausência de som necessária para que haja uma sequência melódica e um desencadear andante da música, existe uma previsibilidade de retorno, pois o ritmo marcado pede um novo evento sonoro. A garantia de retorno da "presença" subentendida na música é confortante, é apaziguadora da tensão despertada pela ausência. Essa movimentação rítmica de ir e vir é estatuto do Outro e na música há uma revivência dessa alternância. Neste caminho, a música pode oferecer alguma resposta à demanda, visto que, a partir do endereçamento ao Outro, esta resposta não virá. Catão (2009) elucida que a própria voz materna porta a continuidade musical, através do gozo e da ausência de sentido, assim como a descontinuidade consonantal, por remeter à lei e à possibilidade de abrir-se para o diferente.

Vivès (2012) ressalta a dimensão do canto como o ato que submete a voz à lei do significante, que ao mesmo tempo a vela e a desvela, como uma transgressão e uma lembrança. "Mas como o ser humano jamais pode acomodar-se totalmente a tal lógica da renúncia, é sempre tentado por essa voz de gozo a reatar com o arcaico, com esse tempo mítico em que ao desejo não era preciso atualizar-se" (Vivès, 2012, p. 85).

Caldas (2007) tece alguns comentários sobre o *shofar*, instrumento de sopro feito de chifre, lembrado por Lacan no "Seminário 10: A angústia", em um dos trechos em que se refere à voz. Ela nos diz que "o *shofar* modela o lugar de angústia diante do desejo do Outro e, por isso, pode desempenhar a eminente função de dar à angústia sua solução, seja esta a culpa ou o perdão" (Caldas, 2007, p. 94). A finalidade musical do som pode, então, dar algum destino ao que fica sem amarração ao campo simbólico.

A obra musical diz sobre o desejo, sobre a Coisa que fica fora da rede de representações, sobre o objeto *a* faltante e almejado por quem a produz e, ainda, por quem a escolhe compartilhar, visto que a própria contemplação pode ser um aspecto do trabalho de sublimação. Essa arte, assim como as demais que envolvem a sublimação, é uma possibilidade de tornar audível e aceito pelo mundo o que de mais primordial e primitivo se tem do sujeito.

Não nos servimos, portanto da voz. Ela habita a linguagem, ela a assombra. Basta que se diga para que emerja, para que apareça a ameaça daquilo não se pode dizer. Se falamos tanto, se fazemos colóquios, se conversamos, se cantamos e ouvimos cantores, se fazemos e ouvimos música, a tese de Lacan comporta que é para calarmos aquilo que merece ser chamado de voz como objeto *a*. (Miller, 2013, p. 12)

Para Miller (2013), a voz abordada em Lacan não é a sonora, mas isso não significa que não se remeta ao mundo sonoro. A invenção musical utiliza como matéria prima o som remetido ao próprio objeto pulsional voz que, como vimos, é essencial para a existência do próprio sujeito. Ela é intraduzível porque é pulsão não representável na rede de significantes, como a pulsão de morte, mas transformada em arte e sendo reinventada, pode novamente ser dividida com o Outro e reconhecida por ele. O sujeito reconhece na música, desvinculada de sentido, sua própria voz enquanto objeto *a*, retornando a ele seu vazio constitutivo com a possibilidade de ser contornado. A pulsão invocante tenta alcançar a voz como objeto, mas nessa falha tentativa deixa um vazio no sujeito que pode ser bordejado pela música. O som que vem de um vazio se remete ao objeto perdido.

De acordo com Caldas (2007), a cultura oferece objetos substitutivos ao gozo do corpo, mas o objeto *a* não se limita a nenhum deles. Objeto *a* se remete mais à causa, que motiva a procura do objeto substitutivo, do que do objeto buscado pelo desejo e solicitado pela demanda. Segundo Maurano (2015), "a música, no caso, entra no lugar do que é indizível, tal

como a voz. Remete-se ao mais de gozar" (p. 94-95). O que não pode ser ouvido, o que causa horror, pode ser, desta forma, acolhido. "Essa condição de falta a ser pode ser, assim, celebrada" (p. 95).

Para que haja sujeito que faça laço diante da demanda de amor gerada pelo desamparo, precisa haver desejo e pulsão não satisfeitos. Se algo fica no real sem representação possível, e se socialmente esses desejos precisam ser recalcados, na música eles podem ganhar ressonância, podem se tornar presentes, podem ser socialmente ouvidos. Podem tornar-se sublimatoriamente pulsão transformada.

A música enquanto arte é criação e, ao mesmo tempo, o sujeito é por ela criado. Didier-Weill (1997b) nos questiona, ao buscar compreensão sobre o encantamento causado pela música:

Como conceber essa pressão de dizer "sim" que a música ouviu? Será que ele vem de um "eu" [je] do inconsciente que estava lá desde sempre, à espera de ser reconhecido, ou esse "eu" do inconsciente, ao contrário, acaba de ser, soberanamente, criado pela música? (p. 238)

O som nos chama e por ele também podemos chamar. A música nos comove e também por ela podemos comover. O elemento sonoro, constante por estar presente de forma anterior e posterior ao próprio sujeito, através das melodias e dos ritmos, denuncia nossos desejos e permite que surjam outras emoções. Com a arte musical podemos suspender parte do recalcado, na medida para falar do desejo sem chegar ao desconforto, suportando o vazio e fazendo algo com ele. Esse movimento requer criatividade, deixando em segundo plano a questão do sentido da simbolização e priorizando a transferência com o impossível do real inominável. Ele se aproxima da finalidade da própria experiência analítica, a mudança psíquica.

## CAPÍTULO 3

### O AUTISMO E A VOZ

Assim como pensa Bernardino (2010), a psicopatologia está relacionada ao mal-estar diante da condição do próprio humano que possui um corpo e precisa habitar a linguagem, se submetendo ao mal-entendido do significante e se tornando dependente do Outro primordial. Quando as operações constitutivas do sujeito não se realizam ou o circuito da pulsão não se completa, o *tempo mítico*, esse momento de constituição, não se produz como fundador. Aqui se abre para pensar a condição do autismo.

#### 3.1 As claves do autismo

Na notação musical, as claves servem ao músico como orientação sobre o modo de leitura das notas, que são relativas, ou seja, dependem dessa referência. As notas ocupam lugares distintos na partitura de acordo com a indicação da clave. Assim, as claves servem para dar nome às notas e indicar como devem ser lidas. Assim como ocorre na leitura musical, o ponto de referência diante da diversidade de posicionamentos se faz necessário também para a leitura psicanalítica acerca do autismo.

Rocha (2002) tenta sintetizar como os psicanalistas lacanianos têm entendido a questão do autismo, no que se refere ao posicionamento teórico. Entre eles existem divergências consideráveis. Há os que posicionam a síndrome enquanto uma estrutura psicótica, não separando em estruturas distintas a psicose e o autismo; há os que o consideram como uma quarta estrutura, diferenciando o autismo da psicose; e, ainda, os que se referem à a-estrutura.

Ao seguir a elucidação de Rocha (2002), vemos que a primeira postura, que defende uma unidade estrutural, ressalta a forclusão do Nome-do-Pai, o fracasso da separação e, conseqüentemente, o impedimento da instalação de um terceiro como principais características da estrutura. O Outro, não faltoso, se apresenta como absoluto. Partindo da ideia de que o desejo do sujeito é o desejo do Outro, neste caso o sujeito do inconsciente não se constitui. A criança fica presa à posição de objeto *a* no fantasma materno.

Ainda segundo o mesmo autor, ao abordar estruturas clínicas como diferentes para psicose e autismo, destaca que os teóricos dessa vertente ressaltam que existe o Outro para o autista, mas a maneira de lidar com ele seria peculiar. A não alienação demarcaria uma nova forma estrutural. Para o autista o Outro não se apresentaria, enquanto para os psicóticos ele seria pura presença. A marca desta estrutura autística seria a não captação do sujeito no significante.

Para o terceiro grupo de teóricos a não alienação no autismo impediria a instauração de qualquer estrutura, o Outro inexistiria, não havendo também qualquer laço a ele, o que serve de fundamento para dizer de uma *a*-estrutura.

Para concluir o panorama deste contexto teórico sobre as estruturas e o posicionamento dos psicanalistas, Rocha (2002) destaca que, embora tomados de diferentes posições, eles apresentam alguns princípios comuns. Como primeiro ponto: as crianças autistas ou psicóticas não podem ser tidas como sujeitos do inconsciente, divididos diante da falta no Outro, consumadas enquanto sujeito do desejo. A não inscrição do significante Nome-do-Pai distancia a possibilidade da tomada de uma posição fálica para estas crianças, impede a queda do objeto *a* e impede a operação da separação. Para este primeiro ponto a peculiaridade do autismo não se faz aparente. O segundo ponto seria o de localizar o autismo como um tempo anterior à psicose, sendo, portanto, mais primitivo.

Faria, Keiko e Kupfer (2007) se empenham em contar as diferentes posições dos psicanalistas a partir do modo de situar o Outro para cada estrutura. Alguns como Zenoni (1991, citado por Faria et al., 2007) e Soler (1999, citada por Faria et al., 2007) entendem o Outro do autista como excessivo, invasivo, fixado a um só significante, absoluto e não simbolizado. Segundo Soler (1990, citada por Laznik, 2004, p. 56), o fracasso da constituição para o sujeito autista se dá no tempo da alienação, enquanto que para o psicótico o fracasso se dá no tempo da separação. De modo contrário, outros consideram que a questão do Outro para o autista se dá na ordem da falta. Laznik-Penot (1989, citada por Faria et al., 2007) marca o sujeito autista como aquele que não se faz objeto de gozo do Outro, por este não ser encarnado por um outro que realiza a ilusão antecipatória, ou seja, pela ausência do Outro. Laznik (2004) lembra também que Lacan relaciona o surgimento do sujeito com o "remate do circuito pulsional" (p. 60), se referindo ao terceiro tempo, de assujeitamento e de se fazer objeto no campo do Outro. Contudo, Faria et al. (2007) concluem, abrindo mão da discussão entre excesso ou falta do Outro, afirmando a importância em tomar "o insuportável que a iniciativa do Outro introduz na criança" (para. 27).

A insuportabilidade causada por este Outro certamente é fator comum aos autistas e psicóticos. De modo mais abrangente, elas sofrem de um mesmo impasse, o impasse diante do Outro, porém entendo que as crianças autistas e as psicóticas tratam o Outro de formas distintas. Sendo assim, valorizo as condições singulares na vivência desse conflito e penso ser mais coerente situá-las em estruturas diferenciadas. Se o tratamento desse Outro varia diante da alienação e da separação, penso ser relevante essa diferenciação, não podendo ser desconsiderada. A postura que situa autismo e psicose em estruturas distintas parece oferecer maior oportunidade para compreensão das peculiaridades estruturais em questão. Essas características diferenciais serão essenciais para o presente trabalho, que tem no circuito da

pulsão invocante e nas questões do estabelecimento do espelho sonoro os pontos centrais para discussão.

### 3.2 O autista e o Outro: impasses na invocação, no espelho e na queda do objeto *a*

Na tentativa de alcançar o que a criança autista vivencia como abandono, Catão (2009) ressalta o deserto de desejo do Outro, delineado pela voz e pela ausência do olhar para o bebê. "Tão ou mais perigoso e poderoso que o canto da sereia materno e sua promessa de gozo ilimitado é seu silêncio mortífero, por ser *silêncio de desejo*, que abandona o *infans* no real" (p. 172). O autista responde a isso de uma forma a rejeitar radicalmente a falta no Outro. Vale lembrar que a função materna, fundamentada em sua hiância, de exercitar a alternância entre estar presente e se afastar, é possível apenas na presença da função paterna.

Para Laznik (2004), dois aspectos podem sinalizar características precoces do autismo: o não-olhar entre o bebê e a sua mãe, principalmente se a mãe não percebe isto, indicando que o estágio do espelho pode não se constituir ou se constituir mal, e o fracasso do circuito pulsional completo.

De acordo com Anzieu (1989), podem ocorrer algumas falhas patogênicas do espelho sonoro, como uma *discordância*, quando há um contratempo entre o espelhado e o que o bebê sente e expressa; uma *inadequação*, quando o espelho é excessivo ou insuficiente, tornando-se incompreensível para o bebê; ou, ainda, uma *impessoalidade*, quando o espelho não consegue contar ao bebê nada sobre o que ele próprio sente, nem sobre o sentimento que sua mãe tem por ele, podendo fazê-lo sentir que não é nada para ela. Para que o espelho sonoro seja estruturante, o bebê deve receber da mãe algo que seja dele e dela ao mesmo tempo.

Se o espelho - sonoro ou visual - devolver ao sujeito apenas ele próprio, isto é, sua exigência, seu desamparo (Eco) ou sua procura de ideal (Narciso), o resultado é o desequilíbrio pulsional que libera as pulsões de morte e lhes assegura uma primazia econômica sobre as pulsões de vida. (Anzieu, 1989, p. 195)

O terceiro tempo do circuito se faz necessário para que uma ligação erótica ao outro (Outro) esteja presente e não se limite apenas à uma capacidade de ouvir e responder ao apelo da mãe, mas de *se fazer ouvir*, sendo esta a condição essencial. Ribeiro (2005) coloca que é preciso que a criança ocupe um lugar especial na economia libidinal de sua mãe para que seja possível sua entrada no simbólico, lugar que pode ser interrogado no caso da criança autista.

Se nós retiramos o termo *eros* de auto-erotismo, nos encontramos face ao *autismo*! Só podemos falar de um verdadeiro auto-erotismo se a dimensão de representação do Outro, e mesmo de seu gozo, se inscreveu sob a forma de traço mnêmico no aparelho psíquico da criança. (Laznik, 2004, p. 29)

Laznik (2000), ao abordar a hipótese freudiana de um auto-erotismo inato, anobjetal e independente do Outro primordial e da experiência de satisfação da necessidade, ou seja, de um auto-erotismo sem Eros, deixa abertura para pensar, para todo bebê, um primeiro tempo autista. Ao fazer um diagnóstico diferencial entre psicose e autismo, Laznik (2004) analisa que para o bebê que apresentará uma psicose o terceiro tempo do circuito estará presente e o difícil para ele é limitar seu gozo diante do assujeitamento à mãe e à alienação; pois fracassa para ele a separação. Para uma evolução autística o que fica em questão é o insucesso no tempo da alienação.

No autismo o terceiro tempo do circuito pulsional está ausente, o que pode ocorrer por uma dificuldade constitutiva da criança ou por uma ausência de resposta de quem ocupa o lugar de Outro primordial. Neste ponto, o manê se apresenta como extremamente necessário, porém mesmo pretendendo uma comunicação sem perdas, não dá garantia de que o *infans* se atrelará ao gozo fálico do Outro e se envolverá em seu campo pulsional.

Dar vida à linguagem é, para o autista, pôr-se a se escutar o objeto angustiante do gozo vocal; mas está no princípio de sua estrutura subjetiva que ele não seja mortificado pelo significante, de tal modo que nada teria como ser mais angustiante para ele. (Maleval, 2009, p. 2)

Para Ribeiro (2005), os autistas são afetados pelo campo da linguagem, mesmo que eles não falem, assim como não são alheios e indiferentes à presença do Outro. Entendendo que o sujeito se constitui a partir dele, vale ressaltar que "é do *status* de objeto que foi para o Outro que o sujeito terá que emergir e é da configuração deste Outro que dependerá a posição do sujeito" (p. 19). Portanto, as características apresentadas por essas crianças, como as estereotipias (gestos ritmados, alternados, binários e movimentos repetitivos com o corpo), o desvio do olhar, a ecolalia na fala e o retraimento fazem parte de uma maneira bastante peculiar de responder e de se posicionar diante da demanda do Outro, que no caso dos autistas é constituído como excessivo. Esta resposta é a realização de um trabalho na tentativa de inscrição significante e de uma simbolização primeira, bem como de fazer barreira à invasão do Outro.

De acordo com Maleval (2009), o autista procura romper qualquer laço com o Outro, por não fazer parte de seu mundo seguro, sendo-lhe inquietante. Além disso, "seu gozo chega a seu pensamento de maneira caótica e inapreensível, do exterior de seu mundo, bem como do interior de seu ser" (p. 8). Não sendo indiferente ao Outro, a criança autista se fecha ao que dele vem, pois tudo o que é alteridade é sentido como intrusão, tudo proveniente do mundo externo é sentido como assustadoramente invasivo. A voz e o olhar que presentificam o Outro e seu desejo são desastrosos e, como defesa, o isolamento é estratégico.

Na posição autística o sujeito não se deixa representar por um significante junto ao Outro. É por isso que ele não utiliza a linguagem para cifrar seu gozo, ele não utiliza os significantes da demanda do Outro para recuperar essa parte perdida dele mesmo. Retomando a metáfora de Freud, é a boca que beija a si mesma. O que nos faz falar é que situamos o que nos fala do lado do Outro, é por isso que aceitamos endereçar-lhe

nossas demandas. O autista não situa seu objeto no Outro, mas em contrapartida, ele considera a si mesmo como seu próprio objeto, e isso significa que ele não é objeto de ninguém mais (...) posição autística seria caracterizada por uma recusa primordial e radical do sujeito diante dessa posição de objeto do Outro. (Nominé, 2001, citado por Costa, 2005, p. 30)

A criança autista não faz ligação com o Outro, não faz uso do significante para endereçar suas demandas a ele, anula sua voz e olhar, ou seja, recusa seu chamado e não se instala nela o tempo da alienação. Para Catão (2005), neste caso a voz não se constitui como função psíquica, permanecendo como ruído, som puro, voz inconstituída, da qual o *infans* fará um evitamento seletivo. É preciso que o bebê aceite o convite materno para se alienar ao campo da linguagem e que caia a dimensão sonora da voz para que ela se instale como uma função psíquica. Algo da passagem do som à música não acontece, e assim, a voz não atinge o seu tempo musical. A voz materna, ao invés de cativar, causa repulsão para os ouvidos das crianças autistas.

Conforme Leite (2003, citada por Carvalho, 2012, p. 784), a linguagem funciona como uma rede de inibições em um corpo e, para Carvalho (2012), existe uma resistência que a criança faz à captura pelo significante, havendo um embate entre corpo e linguagem, visto que a palavra faz recalque. Para esta última autora, o autismo é a recusa e a resistência à perda e ao esquecimento do objeto voz materna.

No autismo o tempo mítico de encontro do significante e do organismo não se produz, visto que "a voz é o primeiro e principal articulador do Simbólico ao real do corpo" (Catão, 2005, p. 16). Neste caso, ela não desempenha a sua função, pois há uma falha na passagem do som puro para a voz. O real da voz se faz presente como ruído e permanece como um barulho. Essa interseção entre linguagem e corpo é fundadora e coordenada pelo desejo do Outro primordial a partir do endereçamento que este faz à criança por intermédio da voz, pela incorporação de sua significância a partir de sua musicalidade. Neste caso, ela não se institui

como objeto pulsional e não desenvolve sua função psíquica, privando a criança autista do diálogo com o Outro primordial da linguagem. "A criança autista sofre de uma *surdez seletiva* para a voz do outro (Outro), não para todo e qualquer som" (Catão, 2009, p. 178), pois é a função psíquica de escutar que não consegue se constituir. Para Cullere-Crespin (2007, citado por Catão e Vivès, 2011, p. 86), o autismo seria o resultado do encontro de uma criança que não consegue constituir um ponto surdo com um Outro surdo para as questões dos significantes, não conseguindo dar sentido ao que o *infans* enuncia.

Aquele que não terá podido estruturar, por intermédio do recalçamento originário, esse ponto surdo se verá invadido pela voz do Outro. Aquele que não terá conseguido tornar-se surdo para essa voz primordial ficará para sempre pendurado nela e em sofrimento. (Vivès, 2009b, p. 337)

De acordo com Catão (2009), a não entrada da criança no circuito da invocação, ou mesmo a não conclusão deste circuito, é resultado da voz que permanece como ruído, sem que haja o chamamento, seja pela impossibilidade do Outro chamar ou pela recusa da criança em ouvir o barulho que produz o gozo sem limite do Outro, que não freado pelo Nome-do-Pai é invasivo. "Supomos então que, no autismo, a criança desinvestiria completamente a voz materna, devido talvez uma questão sua, a uma característica da voz da mãe, ou, provavelmente, devido a uma conjugação desarmônica dos dois" (p. 184). Maurano (2015) coloca que "quando algo não funciona no estabelecimento do laço entre o sujeito nascente e o Outro, a voz vira barulho, autonomiza-se enquanto espaço de alteridade mal-vindo" (p.92). Desta forma, a voz falha na produção da letra, da primeira inscrição significante, pois o som não perde o seu lugar e a criança autista permanece ouvindo os ruídos no real ao invés de significantes pertencentes ao código do Outro. Para evitar a barra ao gozo a criança permanece desprovida da fala. Não cedendo, ela sofre com o excesso de voz. Conforme Maleval (2009), esse é o enigma que funda a escolha do autista, recusar a "mortificação do

gozo de seu ser" e, assim, esforçar-se para "não se tornar 'vivo'" (p. 8), mantendo a clivagem a-S1.

Pela recusa em falar, o autista não se liga às dimensões subjetivas da fala, para não ter que se ver com a falta implicada nela. O autista pode compreender as palavras, mas faz recusa em pronunciá-las, o que pode acontecer pela questão do endereçamento. A criança autista possivelmente entende que o Outro não pode ouvi-lo. A voz dá testemunho e faz reconhecer o campo de que o autista tanto foge, o lugar do Outro, que colocado na ordem do excesso precisa ser esvaziado. Se a voz revela sempre certa dose de alteridade, ouvir-se é também causa de estranheza. Segundo Caldas (2007) a voz fala no lugar do Outro, "a voz é sempre Outra, o que atesta a diferença entre ouvir e escutar, sendo neste caso, isto é, na escuta, que a voz aparece em sua dimensão de objeto, como voz do Outro" (p. 93).

Maleval (2010) ressalta a retenção do objeto do gozo vocal como um dos pontos essenciais no autismo. Ele distingue duas formas do sujeito autista que sai do mutismo encarar a linguagem: a forma de língua verbosa, que não alcança a finalidade de comunicação servindo para própria satisfação e gozo, e a língua funcional, que comunica sinais e não significantes, não sendo enunciação. Mesmo que o autista fale, ele não coloca ameaçado o seu gozo, a sua presença e o seu afeto, não se coloca como enunciador e não se implica em suas palavras. "Ele fala voluntariamente, mas à condição de nada dizer" (p. 7). Sua fala não corresponde à falta da coisa, a palavra não a apaga. Não entrando na cadeia de significantes, o autista não tem seu gozo codificado, ele "não aceita deixar o real em jogo no sonoro que poderia levar a acontecer a perda de gozo que a passagem pelo Outro necessita" (p. 8).

"A dissociação entre a voz e a linguagem está no princípio do autismo" (Maleval citado por Laurent, 2014, p. 53). O autista não suporta a singularidade marcada pelo objeto voz, ele é aterrorizado pela alteridade do endereçamento. Laurent (2014) afirma que, ao não articular o corpo ao Outro, o sujeito "se goza", se retrai e fica encapsulado no corpo, perfazendo o que

denomina de *neobarreira* corporal. Nela o sujeito se defende das manifestações do Outro, vive a presença pura em um espaço sem furo. Evita, assim, o acontecimento do corpo como efeito maciço e imediato da inclusão no campo da linguagem. É nesta borda que ocorre o retorno do gozo, sem que o trajeto pulsional passe pelo lugar do Outro. O sujeito autista, fechado nessa neoborda, com um limite quase corporal, deixa distante a possibilidade de transposição e contato, bem como qualquer troca com o Outro ameaçador. A rejeição radical se coloca como a única articulação com o corpo.

Com o "evitamento seletivo da voz", a massa sonora que não se constitui como enigma para a criança é nomeada por Catão (2009) como "voz incostituída" (p. 225). Isto significa que o som não chega ao estatuto de voz e o início da articulação entre significantes é lesado. O autismo é decorrente dessa falta de laço com a voz, já que esta permanece desinvestida libidinalmente por algum motivo. A constituição da voz é possível apenas com a experiência da castração e por isso traz certa dose de angústia.

Para Ribeiro (2005), no autismo não se produz uma cadeia de significantes articulados, os significantes não se deslizam e sofrem um endurecimento, tornando impossível a produção de sentidos novos, com uma inflexibilidade no uso das palavras. Não tendo constituída a simbolização primordial, as crianças autistas apresentam fala reduzida a uma sequência de S1, congelado em um chamado "império de S1" (p. 37), não o representando para outro S2 e sem exercer a função de traço. Essa ausência de simbolização primordial faz com que o Outro se apresente como completo, sem sustentar a escansão presença/ausência, se fazendo todo presente, e, conseqüentemente, um Outro intrusivo, ou todo ausente, que também configura um excesso. Estruturalmente o Outro comporta uma falta. Neste aspecto, o que se coloca como impasse no autismo é a dificuldade em simbolizar essa falta no Outro, pois a perda do objeto, a castração, não opera. Não tendo acesso a essa norma fálica, as crianças autistas entram em um trabalho de barrar o gozo no Outro, de sair da posição de objeto de gozo dele.

Laurent (2014) chama a atenção para o efeito de gozo da radical separação do gozo Um, que não se apaga, de qualquer outro significante, manifestado pela repetição. Desta forma, a marca do acontecimento de corpo não sofre alteração, não é apagada. Com isso, a fala, a nomeação traumática, é tida como horror. Sem acesso ao significante o autista fica submetido apenas ao *ruído* fundamental da língua que não cessa.

O esforço pela repetição do sujeito autista, para Laurent (2014), fica denunciado também pela forma de interpretar a língua, reduzindo-a a um sistema de regras. Existe para eles uma forte necessidade de obedecer uma ordem absoluta e inalterada, como uma vontade de imutabilidade, que nada pode atrapalhar. Desta forma, não ocorre a organização de significantes opostos; eles são apenas sobrepostos, sendo a repetição pura de S1.

Para o sujeito se fundar, inaugurando sua produção discursiva, é necessário que se dê a forclusão primordial, negação da Coisa (das Ding). Isso arranca o sujeito do caos do real, mas deixa um buraco no simbólico. No autismo ocorre que a forclusão primordial não se dá. O significante siderante, musical, aquele que Didier-Weill (1997b) considera que abre o sujeito para a sua multidimensionalidade, não se opera. Esse significante torna possível a passagem entre o que toca o sujeito e o que ele pensa. Assim, a criança autista permanece imóvel diante do significante. De acordo com Catão (2009), esse tempo siderante que marca a diferença é o que faz falta ao autismo, que, sem ele, fica sujeito a um contínuo e a uma repetição não marcada pela diferença. Pela falta da forclusão primordial e pela falta de uma segunda inscrição o autista fica congelado diante do significante.

No trabalho que essas crianças autistas realizam são utilizados alguns recursos na tentativa de lidar com a experiência do excesso do Outro. Elas buscam alguma ordem, regras, por sua vez rígidas, em um movimento binário e não simbolizado, repetidos de forma indefinida, na tentativa de regular e colocar alguma barreira para o Outro e de inserir a diferença no que aparece sem escansão. Essa imutabilidade é uma forma de manter sob controle um mundo

interior seguro, distante de um Outro caótico. A ecolalia, repetição da fala de outro, e os movimentos ritmados do próprio corpo são exemplos deste trabalho realizado pelas crianças autistas de tornar o Outro não completo. Para Laurent (2014), essas práticas do sujeito autista são tentativas de mostrar o excesso de gozo que invade seu corpo e de tentar fazer escoar algo deste excesso. Para Laznik (2004), as estereotipias e as automutilações são modos de descarga de excitação diante de uma impossibilidade de ligações psíquicas convenientes.

Catão (2009) compreende a recusa que a criança autista faz como uma forma de defesa primitiva contra o gozo do Outro, que se dá como um Outro não barrado (A). A não constituição do objeto *a* é consequente à não representação da falta na mãe. Sem a queda do objeto *a*, voz, a pulsão invocante não pode completar o seu circuito e, desta forma, o sujeito não advém. Para que a criança dê o seu aceite às representações é preciso que o Outro se mostre marcado pela falta, pois esse vazio, marcado pela defasagem entre o falo e a criança, é fundamental para que as trocas necessárias se realizem. O autista recusa a perda do gozo absoluto e, com isso, fica impossibilitada a busca do gozo fálico como gozo possível. Segundo Maleval (2009, citado por Catão e Vivès, 2011, p. 89), os objetos autísticos servem como proteção e borda contra a perda, dando segurança diante do excesso pulsional do gozo.

A transmissão de um desejo não anônimo, baseado na própria falta, faz parte da função materna, que aliada à função paterna, de retirar a criança da posição de quem satura a falta na mãe, é essencial para a constituição do sujeito. O sujeito só poderá nascer se abandonar o seu lugar de objeto de gozo do Outro, o primeiro experimentado pela criança. Caso contrário, "a criança fica condenada a tratar o Outro sem descanso, pois tal marca parece nunca se inscrever" (Ribeiro, 2005, p. 92). O trabalho que a criança autista realiza é justamente esse de barrar o que se apresenta no Outro como sem lei, fora da metáfora paterna, fazendo tentativas de simbolizar a perda do objeto e inserir uma marca, pois na ausência de uma marca fálica

essa se torna uma maneira de localizar e moderar o gozo, vivido como uma intrusão em seu corpo.

### **3.3 O tratamento da criança autista**

Segundo Birman (2012), existe na contemporaneidade uma mudança fundamental nas modalidades de subjetivação, com uma impossibilidade de sustentação do desejo e com a perda do potencial de simbolização, ocupando lugar privilegiado no psiquismo o registro da dor, em detrimento ao registro do desejo. O número de casos diagnosticados como autistas na população tem aumentado nos últimos anos. Abeil, Queiroz e Correia (2011) levantam a hipótese de haver uma possível ligação entre a pós-modernidade e o autismo, visto que algumas das características nela encontradas são próprias do autismo, em que há uma falha na relação com o Outro, não permitindo a instalação do circuito pulsional, sem enganchamento ao desejo do Outro e fora do mundo do simbólico, da linguagem. Faz-se necessário, então, um debruçar sobre a questão clínica, que olha e tenta cuidar desse sofrimento que a muitos acomete.

Vivès (2009a) levanta a hipótese de que a dinâmica do tratamento está relacionada à modificação do lugar do sujeito no circuito da invocação, podendo inaugurar o seu poder invocante e desejante para além do seu lugar de invocado e desejado. Isso requer o reconhecimento do Outro e de sua falta, simultaneamente.

Para Laurent (2014), pelo tratamento é possível uma inversão, em que a criança pode se perceber a partir de seu grito quando acha o Outro como destinatário e a partir da produção de um furo, diante do real, a que nada falta, vivido pela criança autista. O vazio deixado pela palavra constitui a lógica da formação de uma cadeia. Segundo ele, a invenção que o sujeito

pode fazer, a incluir o *resto* que permanece da sua relação com o Outro, é uma possibilidade de solução.

Ribeiro (2005) entende que no comportamento da criança autista existe um movimento de realização de um trabalho para o advir do sujeito e, a partir disso, é possível pensar na possibilidade de um analista se incluir neste trabalho já empenhado por ela. Para isso o analista precisa apostar nesta possibilidade do sujeito advir e se inserir como acompanhante e companheiro nesta jornada em fazer barra ao gozo do Outro sem lei, procurando as particularidades do sujeito nas suas manifestações. Deste lugar, o analista pode exercer a função de receber as mensagens do sujeito, dando-lhe a oportunidade de reconhecer-se como autor desta mensagem e, conseqüentemente, se ver implicado no trabalho de fazer barra ao Outro. Esvaziado de saber prévio, incompleto e furado, o analista aposta que o sujeito tem uma mensagem, demonstrada em qualquer produção da criança, e se coloca como lugar de endereçamento dela, dando abertura para o advento do sujeito.

Deixar-se guiar pelo já realizado trabalho da criança exige do analista um cuidado em não se tornar intrusivo, ao mesmo tempo em que deverá fazer um corte, instaurar uma diferença na incessante repetição na tentativa da criança em fazer uma marca. Ribeiro (2005) coloca como condição para o tratamento da criança autista que ela possa regular a alteridade à sua maneira, sendo necessário que a criança tome as iniciativas, ficando o analista em uma posição de "*presente ausente*, dirigindo à criança uma espécie de oferta sem demanda" (p. 95). Conforme Laurent (2014), quem quer ser parceiro dos sujeitos autistas precisa atravessar e abandonar o modo de identificação histórica, "para se ater ao pedaço de real em jogo" (p. 49).

A intervenção na clínica do autismo, em que se abre mão da interpretação pela palavra, pede que o analista ofereça um S2, desprovido de saber e sentido, em resposta ao que a criança manifesta como S1. O S2 ofertado pelo analista deve servir de confirmação de recebimento

do que o sujeito apresenta como mensagem. Com a presença de um S2, fica marcada uma fenda no campo do Outro, até então entendido como completo e evitado por seu excesso. Este intervalo que se cria entre o S1 da criança e o S2 ofertado singularmente pelo analista possibilita uma nova inscrição, abrindo espaço para a formação de laço social. De acordo com Maleval (2009), a modificação da posição subjetiva do autista requer necessariamente a mobilização de seu gozo.

Para Catão (2009) o analista opera a partir da função de Outro primordial, que liga as dimensões do real às do simbólico e barra o *continuum* de gozo em que a criança se vê submersa. O analista serve então de testemunha na transformação do sem sentido ao sentido, sendo este o caminho para a conclusão dos tempos do circuito pulsional, principalmente da pulsão invocante, transformando barulho em voz. Pode-se dizer que, desta forma, o analista criaria a possibilidade do estabelecimento do espelho sonoro.

O analista, na função de Outro primordial, no tratamento da criança autista realiza a suposição de sujeito, tenta interpretar os sinais da mesma e traduzi-los. Para Fernandes (2011), o tratamento deve intervir na direção do aparecimento de uma hipótese materna para o afeto do filho, bem como da possibilidade de ele se identificar a essa hipótese. Há, ainda, a necessidade de barrar o excesso de saber materno, buscando a possibilidade de relação. O analista, a partir da sua condição desejante, instaura a dimensão de uma perda possível, enquanto ocupa o lugar de S2, possibilitando a cadeia que veicula o simbólico e inserindo na função de significante os signos da criança. O analista tem então, para esta clínica, a função de ativar o circuito pulsional, buscando explorar a voz e o olhar como objetos privilegiados da relação do bebê com o Outro.

Pelo desejo do analista, demonstrado na sessão por meio de suas improvisações, o sujeito pode escolher responder ou não. Para Catão e Vivès (2011, p. 89), a possível resposta do

sujeito pode fomentar: "um outro tipo de relação com o som, com a voz, que poderá permitir-lhe fazer a escolha de nascer para a fala".

No tratamento do autismo há um sujeito a ser escutado em seu modo particular de funcionamento, um sujeito que antecede o sujeito do inconsciente. Cabe ao analista escutar bem, ele, a quem bastam meias palavras, meias ecolalias, para ajudar a criança na constituição da voz enquanto objeto pulsional, ou seja, na constituição de uma voz que lhe seja própria. (Catão & Vivès, 2011, p. 89)

Ribeiro (2005) ressalta a importância de inserir os pais no tratamento das crianças autistas, visto que tratá-las implica apresentar o sujeito dividido, construindo um espaço que permita que a criança saia do lugar de objeto de gozo da mãe. A escuta dos pais permite entender o lugar que a criança e seus sintomas ocupam no desejo, na história e nos fantasmas deles e para permitir uma mudança de posição para eles e para a criança.

Referindo-se a esta escuta, Ribeiro (2005) afirma que ela "deve estar atenta aos significantes da determinação do sujeito na sua relação com o Outro e àquilo que escapa a esta determinação significativa e se refere ao gozo" (p. 107). O analista serve de tradutor, tanto para a criança quanto para a mãe, permitindo que esta encontre sua capacidade de ilusão antecipatória, escutando significação onde ainda não há.

### **3.4 Autismo, clínica e música**

O universo sonoro da música se remete aos padrões de pulsação somáticos e às questões psíquicas, em que, mesmo sem palavras, podem ser lidas expressões subjetivas, o que ocorre na relação entre o som e o tempo. Na música não está envolvida uma narrativa relativa à

linguagem, mas nela não deixa de estar imersa a espera pela Outro. Lima e Poli (2012) conjugam a música e a clínica por essa dimensão da espera, que abre espaço para o novo.

O trabalho do analista também é uma lida com as distensões e contrações do tempo. A aposta de quem escuta e daquele que padece é de que, aos poucos, vai ser possível ritmar de outra forma o mesmo e o novo, a repetição e a diferença. (Lima e Poli, 2012, p. 373)

Segundo Wisnik (1989), a ordenação temporal na música diminui o "grau de incerteza no universo" (p. 27). Mudar a relação que se tem com o tempo é mudar a própria relação com o vazio e, conseqüentemente, com a instauração do campo do Outro. É pelo jogo do som e do silêncio que se coloca em movimento o corpo e suas possíveis inscrições.

Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem, no seu vai-e-vem, ao tempo sucessivo e linear mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não tempo do inconsciente. (Wisnik, 1989, p. 28)

Pensando esta condição na clínica, Abreu (2008) ressalta que apenas musicalmente é possível uma simultaneidade cronológica de expressão entre analista e sujeito, sem que haja sobreposição: é a possibilidade de "estar escutando mesmo 'falando'" (p. 72), o que não seria viável com as palavras. Essa condição torna possível a construção de um encontro e de um laço.

Lima e Poli (2012) afirmam que a voz colocada na fala convoca o sujeito a emitir uma resposta, mas a voz colocada do lado da música convoca o gozo do objeto. Esse fato de a música colocar em ação os aspectos corporais e temporais, anteriores à dimensão da palavra, a torna essencial às crianças autistas. Com o intuito de nos aproximarmos da música como caminho de compreensão das relações primordiais e como ferramenta clínica com essas crianças, abordaremos, de perto, dois casos clínicos.

## CAPÍTULO 4

### CASOS CLÍNICOS

Na clínica psicanalítica o sujeito do inconsciente deve ser considerado com suas histórias singulares, mais do que particulares. Cada sujeito apresenta marcas únicas deixadas pelo encontro com a linguagem, delimitando seus significantes essenciais. Também absolutamente singular é a criação que o pesquisador consegue fazer do caso que aborda, pois a partir do seu próprio mundo interno faz inferências subjetivas ao discurso que ouve, em busca do desconhecido e de sentidos. A associação livre e a atenção flutuante são meios por que se tem acesso a esse material.

Para Fédida (1991, citado por Silva, 2013, p.41), "a construção do caso se oferece como ferramenta própria ao método psicanalítico de pesquisa, ao permitir o exame *metapsicológico* da dimensão inconsciente posta em jogo em um tratamento psicanalítico". É isso que se propõe a partir dos casos no presente trabalho.

Desta forma, faz-se necessário apontar as diferenças entre estudo de caso clínico e construção de caso clínico, proposta considerada para agora. Segundo Moura e Nikos (2000), o estudo de caso consiste na narração cronológica de uma experiência de tratamento e sua evolução. Com dados, cenas e conteúdos descritos propõe uma interpretação em conexão direta com a teoria. Essa forma reduzida de apreensão toma distância do real do caso, servindo de base para a construção do caso clínico.

O que interessa para a construção de caso clínico é justamente aquilo que não se declara na história contada, são os pontos cegos, sendo necessária uma avaliação que considere a transferência, já que, na clínica, não há trabalho fora dela. O caso se pauta por aquilo que não se sabe mas que o próprio sujeito sabe que o acomete. Viganò (2010) declara que "a construção do caso consiste, portanto, em um movimento dialético em que as partes se

invertem: a rede social coloca-se em posição discente e o paciente na posição de docente" (p.2).

A narrativa do percurso do sujeito pode ser um primeiro momento mas, considerando-se as amarrações transferenciais, algo se demonstra e faz sentido em uma reconstrução em que surge o que há de enigmático no encontro com o analista. Para Moura e Nikos (2000), é a memória lógica que está em questão para a construção de caso e a "análise dos dados não ficará restrita ao domínio dos signo, em conteúdo ou discurso, mas ao domínio do significante e, portanto, do sentido" (p. 70).

Segundo Figueredo (2003), diferente da interpretação, a construção alcança algo para além da sessão, fazendo um arranjo dos elementos de forma a se propor uma ficção. Entre a história e o caso algo se desenvolve a partir da intervenção do analista e do que este consegue extrair e relatar, destacando os significantes do sujeito e esbarrando em sua verdade.

Silva (2013), além de destacar a importância de lidar com a garantia de sigilo e ética nos casos, levanta dois outros aspectos essenciais. O primeiro é que "o caso é composto enquanto uma história que vai sendo construída à medida que é escrita pelo(a) pesquisador(a)" (p.41). O caso acaba sendo do próprio pesquisador, baseado no seu mundo interno, visto ser a partir de suas lembranças, implicações subjetivas e fantasias que se torna viável refletir, elaborar e comunicar a experiência vivida no tratamento. Entender o caso como algo dinâmico é o outro ponto ressaltado por ela, pois estando submetido às questões inconscientes, do pesquisador e do sujeito, não pode ser fechado em si, nem conclusivo.

O caso se constrói com a implicação do analista e pela relação transferencial, e a supervisão precisa ser tomada como o ponto inicial para o estudo. De acordo com Moura e Nikos (2000), "para que haja construção do caso é preciso que a situação psicanalítica de supervisão sirva de espaço de interlocução entre o analista e a alteridade supervisora" (p.74). A transferência é o instrumento utilizado não apenas durante o tratamento, mas também

durante a supervisão em que, por uma outra escuta, tenta-se identificar falhas, equívocos e tropeços na escrita do caso.

Fédida (1991) acha importante lembrar a análise de supervisão, instauradora e constitutiva do caso como algo que não pode ser confundida com a análise pessoal. Figueredo (2003) ressalta que na supervisão a condição de sujeito do analista aparece na discussão e, apenas posteriormente, ele retoma seu saber e sua condição de pesquisador.

Para esta pesquisa, os pacientes atendidos foram triados junto à equipe técnica da Clínica Psicológica do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, para onde foram anteriormente encaminhados e aguardavam por atendimento em fila de espera. O contato com cada um dos sujeitos e seus responsáveis foi feito pela própria pesquisadora, tendo sido esclarecidos sobre a pesquisa e o TCLE (Termo de Consentimento Livre e Esclarecido), assinado pelos participantes maiores de idade e por eles como responsáveis pelos participantes menores de idade.

Foram propostos atendimentos com duas crianças com risco de evolução autística, bem como com suas cuidadoras, de forma individual (com a criança sozinha e com a mãe sozinha) e conjunta (criança e mãe juntas). Diferente do planejado, os atendimentos individuais não aconteceram, salvo um com cada mãe. Foi possível compreender, logo de início, que o impasse interessante à análise nesta pesquisa se daria na relação entre a mãe e sua criança, visto que a constituição do mundo psíquico, a função materna, o espelho sonoro, bem como as formações sintomáticas envolvem uma vertente interpsíquica. O atendimento conjunto foi eleito como prioridade com o intuito de considerar tanto as questões próprias do sujeito quanto as relacionais, do vínculo, podendo ter acesso à vivência emocional deste enlace no processo de constituição. A observadora, parte da dupla de terapeutas, além de registrar as sessões em filmagem, cooperou na análise das dificuldades relacionais que se apresentaram, colocando em linguagem as afetações e angústias vividas nos atendimentos.

Foram utilizados recursos musicais, como instrumentos percussivos, melódicos e harmônicos de domínio técnico da psicóloga pesquisadora. Os atendimentos aconteceram em consultório particular onde os materiais estavam disponíveis, com frequência semanal e de duração de cinquenta minutos cada atendimento, por um período de aproximadamente seis meses.

Considerando todos esses pontos acerca da construção de caso e suas formulações, o que se propõe agora é realizar a tentativa de construir os casos atendidos nesta pesquisa por este viés, com consciência da aventura e entrega que isso implica.

#### **4.1 Raul: o intérprete se apresenta**

Raul, assim como será chamada esta criança, frequentou os atendimentos acompanhado de sua mãe por um período próximo de seis meses, ausentando-se significativas vezes por ocasiões de intercorrências relacionadas à sua saúde fragilizada ou à de sua mãe, totalizando dezessete sessões realizadas. Este período foi razoável para viabilizar uma aproximação da dinâmica dos processos subjetivos de Raul, bem como para oferecer intervenções importantes visando a uma movimentação na posição do sujeito, por mim considera possível.

Inicialmente, a criança apresentou-se bastante arredia, irritada, fisicamente agitada, comprometida na fala, alheia ao outro e com um semblante que senti ser de tristeza. Em especial os primeiros atendimentos foram pesados, difíceis e carregados. Já ao final do período de nossos encontros, percebi Raul menos desesperado, mais integrado às questões do ambiente e do outro, com desejos lúdicos e uma fala mais articulada, com intenção de sentido, sendo intérprete de sua própria voz. Buscarei alguma compreensão sobre o que se operou e o

que foi mobilizado, contando o que foi possível retomar das sessões e das impressões da vivência com Raul e sua mãe.

#### **4.1.1 Seu arranjo**

Raul tem 3 anos e é o filho do meio, tendo um irmão mais velho de quatro anos e outra mais nova de 1 ano e meio. O irmão mais velho foi diagnosticado por psiquiatra com o transtorno de espectro autista, e frequenta atendimentos na Clínica Psicológica da Universidade Federal de Uberlândia há aproximadamente dois anos.

No momento da triagem de pacientes para esta pesquisa, a equipe que acompanha o caso de seu irmão foi quem declarou a necessidade de Raul também estar em atendimento, visto que este demonstrava comportamentos que denunciassem traços autísticos e ainda devido a questões emocionais da mãe.

Nos primeiros instantes com Raul senti algo que tento traduzir como uma distância, uma não interação no diálogo, como se a palavra ou o próprio contato do outro não o atingisse, e ainda como se ele não me ouvisse ou visse, vivendo em uma outra 'dimensão'. O envolvimento de Raul incide no movimento repetitivo e ininterrupto do ventilador, do ligar e desligar da luz, passando muito tempo tomado por isso. É especialmente alheio ao que provém da mãe, não atendendo aos seus chamados, não a olhando e não a procurando quando quer ou precisa de algo. Ao mesmo tempo, sua mãe, nomeada aqui como Raquel, também quase nunca fala com ele durante os atendimentos, não lhe dirige a palavra. Não falando com ele, fala apenas dele.

Raquel se queixa de muitas dificuldades que enfrenta na vida, dentre elas estão os impasses que envolvem o estar casada e os contratempos vividos na relação com o pai das crianças.

Avalia ser ele ausente e impotente: "ele não dá conta de muita coisa", "em casa não faz nada". Com isso, sente que precisa dar conta de tudo sozinha. Apesar disso, o vínculo do pai com os filhos aparenta ser bom, segundo a mãe "ele chora de saudade deles". Durante os meses de atendimento o pai mudou-se de estado em busca de melhores condições de trabalho e de situação financeira. Ela considera negativo o fato de o pai ficar sonhando coisas para os filhos, tenta freia-lo, inclusive.

A fala do Raul é ecológica, repete as últimas palavras que ouve. Ele nomeia objetos, mas parece não ligar a eles outros significantes, são apenas nomes ligados a imagens. Ele repete, também de forma ecológica, diferentes alturas na voz, conseguindo mudar afinação e intensidade de sua voz, repetindo exatamente o que ouve, inicialmente sem qualquer implicação própria. De uma forma geral é silencioso, não causa alarde no ambiente, quase pode passar despercebido. Na escola regular que frequenta, a professora se desdobra em planejar atividades que considera interessantes, com o intuito de chamar sua atenção, visto que permanece distante e alheio à dinâmica proposta e às relações sociais.

Raul tem uma reação positiva frente aos estímulos musicais, demonstra interesse tanto em ouvir quanto em explorar os instrumentos, mesmo que superficial ou timidamente no início. Às vezes responde corporalmente dançando de forma peculiar. Sua mãe comenta sempre sobre o interesse dele pelas canções.

#### **4.1.2 O cânone desarmônico**

Existe uma forma musical baseada na imitação de uma linha melódica que forma contrapontos e polifonias. Essa forma é o cânone. Ela exige pelo menos dois participantes e, de algum modo, me faz lembrar o que vivenciei entre Raul e sua mãe. No cânone as frases

melódicas são idênticas, mas independentes, e soam simultaneamente mesmo sendo iniciadas com defasagem de tempo uma da outra, ou seja, sempre há tentativa de imitação indiferenciada do que já foi tocado.

A repetição ininterrupta de elementos iguais parece ser algo que acomete tanto Raul quanto sua mãe. A sensação que tenho é que se estabelece entre eles algo similar a um cânone. Raul repete ecolalicamente o que ouve, faz eco, sem conseguir movimentar ou acrescentar nada seu entre o que ouve e o que emite. Raquel, com uma tessitura limitada, usa um tom quase monocorde, sendo também bastante repetitiva e monótona. Devolve o que ouve sem conseguir transformar, o espelho que faz não traduz, apenas reflete de forma fidedigna.

No cânone não há como fazer parar uma das vozes, não se pode abandonar e deixar sozinha a linha melódica. Raquel espera um sinal de que não ficará desamparada se sair da condição canônica, mas este sinal, que viria com a resposta de Raul enquanto sujeito, não vem e também não é criado ou suposto. Raul não é apresentado à possibilidade do fazer diferente, não recebe ou não aceita o convite à invenção e permanece na pura repetição.

Diferente do cânone musical, em que mesmo com defasagem melódica no tempo se preserva uma combinação harmônica e consonante, entre Raul e sua mãe parece haver um desencontro, uma desimplicação mútua e uma dissonância. Sinto isso em sessão, ficando dividida, sem saber a quem acompanhar, pois não estão juntos. Eles falam, mesmo que sem palavras, ao mesmo tempo, se encavalam desarmonicamente, não estabelecem uma matriz dialógica e não esperam um pelo outro.

Raquel conversa muito comigo nos atendimentos, mas não presencio sua fala direcionada a Raul. Sinto que, tendo achado alguém a quem endereçar-se, conversa o quanto pode. Muitas vezes me vejo diante dela sem conseguir ouvi-la, pois é difícil concentrar-me no que ela diz. Não soa interessante, pelo contrário, causa mal-estar, sobra, vaza e não consigo me prender. Apresenta-se como um obstinado, termo musical que se refere a um padrão persistentemente

repetido, com mesma altura ou ritmo. Tento me fazer presente enquanto escuta, mas às vezes isso não se dá. Sinto como se tivesse que me desdobrar em duas no atendimento, para tentar ouvir a mãe e ficar com Raul ao mesmo tempo.

A fala da mãe muitas vezes é invasiva, com oferta de palavras ininterruptas. Sua voz é monótona e de intensidade baixa e pode-se pensar em um banho sonoro pouco envolvente. A dificuldade em compreendê-la, não sendo apenas pela tonalidade uniforme, é também pela contradição entre sentido e entonação empregada, parece haver uma desconexão. Ela sofre com problemas respiratórios, conta ser asmática como muitos na família, sendo em alguns casos uma doença fatal. A sensação é que sua voz está saindo de longe e pode acabar a qualquer momento; é abafada. Às vezes preciso fazer grande esforço para ouvi-la, ou mesmo preciso me concentrar muito para que outros barulhos não tapem a sua voz. Ela se coloca de uma forma muito delicada, cuidadosa, mas ao mesmo tempo apagada, com pouca energia e vitalidade. Intensidade, variação melódica, entonação e pausa parece ser o que falta na sua fala.

"Minha mãe diz que tenho um jeito diferente de falar com os meninos", conta a mãe de Raul, achando que esse diferente é por ter "subestimado-os", "sem mostrar as palavras", pensando que as crianças não entenderiam. Possivelmente não mostrar as palavras seria não nomear, não traduzir, não decifrar o mundo deles. Parece haver um paradoxo, pois a mãe fala muito e não "mostra" as palavras. O que seria necessário para mostrá-las? Musicalidade? Endereçamento? Penso que só se mostra algo a alguém. Se esse alguém não é reconhecido ou faz algum tipo de recusa, o mostrar não acontece.

"Eu achei que eu ia estar queimando etapa, eu queria dar uma passo de cada vez, e à medida que ele fosse fazendo as coisas eu ia adiantando o processo, mas aí ele... tanto evitou", diz Raquel. Antecipar e sustentar o sujeito parece não ter sido possível, principalmente diante

da falta de resposta com que a mãe pode ter se deparado. Esperou para poder falar com ele, permaneceu falando dele enquanto isso.

Raul demonstra certa intolerância ao canto da mãe, mesmo quando afinado e organizado no tempo. Impede que as canções de que ela participa prossigam ou ainda diz um intenso "não" quando a convida a cantar. Cantando junto comigo, em uníssono, ela segue bem as relações intervalares entre as notas, caracterizando as melodias das canções propostas, mas quando tenta entoar, sem modelo, a canção se descaracteriza pela desafinação e equívocos entre os intervalos esperados. Raquel conta que cantar para os filhos é algo que faz costumeiramente; canta para tomar banho, para trocar, para comer. O avô das crianças às vezes pede para parar. Demonstra ter melodia repetitiva nas suas improvisações, o que poderia tornar desagradável esse canto. Em um tempo de alienação a criança fica tomada pelo prazer e encanto da magnífica voz que o evoca. Com Raul isso parece não acontecer, a condição da voz e/ou a condição de escuta não são favoráveis. Muito bravo e irritado, a sua intenção é de fazer calar e de acabar com essa voz sentida como intrusiva, da qual ele busca proteção e distância.

Sinto na mãe um constrangimento e um desconcerto; ela se autoavalia e se justifica incansavelmente. Tem sempre em mãos algo para beber ou comer para oferecer ao filho e compreende pequenos movimentos, atitudes ou expressões dele como vontade de ir ao banheiro. Demonstra que interpretar a demanda dele é algo complicado, cheio de 'alarmes falsos'. Decodificar e espelhar isso, colocando em palavras, parece ser difícil e cheio de incertezas, e por isso avalia ser melhor 'pecar por excesso', lendo tudo como necessidade, levando tudo 'ao pé da letra'. Raquel fica conturbada diante do temor em deixar faltar algo para o filho. Esse problema no espelhamento pode acontecer diante, tanto da dificuldade da mãe em capturar, transformar e refletir ao filho aquilo que é dele, quanto da recusa feita por ele à captura do Outro. De qualquer forma, a criança fica sem saber de si e também da mãe.

A recusa em se ligar e se alienar ao Outro foi pensada como um verdadeiro impasse neste caso. Estando mãe e filho angustiados neste desencontro, a necessidade que se apontou foi a de um olhar cuidadoso para o estabelecimento do espelho, onde o invasivo pudesse ser minimizado e que o sujeito pudesse ser reconhecido e antecipado pelo Outro. Sabendo da importância da musicalidade neste processo de constituição retornamos a ela com o intuito de abordar esse entrave e de tornar esse cânone algo mais harmônico, como em uma alienação primordial, que posteriormente possa se abrir para outras formas musicais. É neste contexto que fomos experienciando alguns momentos que tento contar melhor agora.

#### **4.1.3 A intervenção musical: o ensaio de um novo arranjo**

É pelo caminho do som que Raul interage comigo pela primeira vez. Ele me nota quando produz um forte som ao violão seguido da palavra "estátua", irrompidos bruscamente por uma pausa, um silêncio invasor após o som. Penso que não apenas o som, mas principalmente a falta dele me torna presente. Essa forma de estar em contato deu o tom de nossos encontros. A sonoridade de duas flautas, sopradas por ele e por mim ao mesmo tempo, fazendo duas vozes soando simultaneamente, nos faz trocar olhares intensos. A existência de dois sons, divididos e separados, mas unidos e interligados pelos fatores musicais, tempo e harmonia, parece declarar a nossa presença e possibilidade de relação.

Raul manifesta estranhamento e surpresa quando algo dito por ele é por mim repetido, principalmente se o faço de forma a incluir ou destacar algum aspecto musical à sua fala, seja rítmica ou melodicamente, acentuando a entonação e a escansão, ou ainda, improvisando canção com sua palavra. Desta forma não apenas faço repetição, mas acrescento fatores diferenciais, parte da minha interpretação. Ele para e me olha quando constata ter sido ouvido.

Esse olhar, que aparenta checar a veracidade, também procura pela mãe quando esta acompanha, junto a mim, a pulsação de algo que cantamos e que ele é o regente. É também por essa via de acesso aberta pelo sonoro que presencio Raul buscando a mãe nos atendimentos. Raquel atrai o interesse e a aproximação do filho tendo em suas mãos um instrumento do qual arranca sons.

Com o xilofone nas mãos, a mãe toca de uma forma a fazer várias notas em sequência, glissando, escorregando pelas notas da escala. Proponho a Raul uma brincadeira, dando uma resposta corporal a esta expressão sonora, balançando o corpo de um lado para o outro como o pêndulo de um metrônomo, acompanhando a sonoridade feita pela mãe. Constrói-se, assim, uma ponte entre Raul e sua mãe, pois ele precisava ouvi-la e ela precisava esperar sua resposta. Dessa forma puderam estar juntos com algum tipo de comunicação estabelecido entre eles. Ao final desta experiência Raul diz "música", remove o xilofone e senta tomando o lugar antes ocupado pelo instrumento. Penso que pelo instrumento Raquel pôde se aproximar de sua musicalidade, inevitavelmente relacionada ao seu desejo. Tendo notado isso, Raul faz uma tentativa de também ocupar o lugar no desejo dela.

O atribuir algum significado ao som, como por exemplo nesta brincadeira, faz ensaio ao que a linguagem faz com a voz. Dar lugar ao sentido, no caso ao movimento, é permitir que o som fique em segundo plano, não esquecido, mas também não predominante.

Se pensarmos na melodia como a combinação de diferentes alturas, que se modificam de acordo com a amplitude e frequência de cada som, e entender que frequência tem a ver com ritmo, poderemos compreender também que a melodia é um desdobramento de um ritmo que teve suas pausas encurtadas, ou seja, a melodia é resultado de uma questão rítmica. Essa transformação, de ritmo em melodia, é um desenvolvimento que envolve uma perda da dimensão rítmica para a ascensão da dimensão melódica.

Com Raul foi possível vivenciar isto de alguma forma: depois de ouvir-me dizer "violão" ele começa a falar a mesma palavra lenta e repetitivamente, ação a qual acompanho colocando maior cadência. As pausas entre uma emissão e outra vão se encurtando, ficando assim mais rápido, e com o aumento do andamento da fala também vai aumentando a frequência, e com isso a altura da voz falada, até que se torna 'cantada'. Isso acontece com minha participação espelhada nele, ou ele espelhado em mim, ficando difícil depois de tanta repetição diferenciar quem traz a mensagem original. As pausas foram suplantadas para o emergir da melodia, como uma sonoridade contínua e com tonalidade própria, da mesma forma como essa propriedade melódica da voz, em um segundo tempo, precisa ser esquecida para a ascensão à palavra. Por meio dessa experiência sonora vivenciamos juntos o início do percurso para a entrada no mundo da linguagem, sofrendo as perdas que ela exige.

Do ritmo à altura, à melodia. No tom cantado havia embutido o ritmo original e originário. Houve uma transformação e algo se perdeu, o próprio pulsar rítmico. Depois desta experiência, e tomada por ela, não consigo por alguns instantes entoar qualquer canção, me sinto atrapalhada com as melodias, parece que isso me faz lembrar que cantar e dar conta das questões musicais exige algo da ordem da perda e da transformação de algo mais primário, assim como na ascensão ao simbólico, quando se perde a voz para dar lugar à palavra.

A pura repetição ecológica da palavra "violão", em uma tonalidade monocorde, parece ter ganhado um outro sentido. Pelo meio musical parece ter sido possível trazer algo da essência de Raul e conectá-lo a algo da dimensão do discurso. Cantando, deixou de ser apenas repetição. É como se Raul tivesse se apropriado da palavra cantando-a, diferente da repetição pura sem afetação. A interpretação musical do significante, antes isolado, pôde trazer a amarração de algum sentido, expresso no seu canto e no seu corpo. Ele me olha, sorri e dança. Desta forma, a dimensão real, transformada em improvisação musical, se liga à palavra cantada.

Uma pequena canção, improvisada ludicamente, se tornou marcante e foi por muitas vezes repetida nos nossos encontros. Tocamos duas castanholas, em forma de sapo que abre sua boca, e cantamos "nhoc nhoc nhoc o sapinho vai comer". Esse comer é comer a barriga, os dedinhos, a orelha, demarcando bordas em seu corpo. Essa canção foi composta por uma melodia e ritmo simples (♩ ♪), acompanhados geralmente pelo violão e/ou outro instrumento de percussão. Nesta brincadeira de comê-lo pude ir colocando Raul como alguém muito "gostoso", uma "delícia de Raul", fazendo uso de uma voz bastante melodiosa e expressiva.

A mãe começa também a fazer este movimento de comer Raul com o sapinho, mesmo que muito timidamente. As mordidas dadas por ela não encostavam nele, eram 'falsas mordidas'. Em alguns momentos convido-a de uma forma mais direta e ativa a "comer essa delícia de menino", em outros me ofereço, através de meus dedos e mãos, a ser comida também, incentivando Raul a fazer o mesmo. Queria, com isso, tirar as coisas do lugar, movimentar o que entendi estar paralisado: o desejo da mãe para com Raul e a possibilidade deste "se fazer comer", se insinuar para a mãe, o que diz respeito ao terceiro tempo da pulsão invocante. "Comer" o outro e "me fazer comer" pelo outro passaram por mim como uma espécie de abertura de possibilidades e espelho para ambos, Raul e sua mãe.

Para ele pareceu interessante poder despertar o desejo do outro. Aos poucos ele vai permitindo ser mordido, aceitando e cativando a aproximação do outro e não mais recuando. Em algum dos dias, mudamos o "comer" pelo "beijar". Ele então se aproxima de mim, penso que irá beijar-me, mas ele se oferece a ser beijado, eu não percebo e não o beijo. Raul se insinua e se oferece de outras formas depois.

Com a mesma canção, vou intensificando tudo, as batidas, a velocidade e o contato no seu corpo, as mordidinhas vão encostando mais, até fazer cócegas e Raul dar gargalhadas. Nesta cena fico ali rodeando, dançando e cantando em volta dele, de seu corpo, sendo uma forma de libidinização desta criança, que parece esbanjar satisfação. Olha-me de uma forma a dizer que

quer mais. Com isso, ele fica muito tempo aconchegado ao colo da mãe, e esta vai aos poucos se enlaçando ao seu corpo. Esse colo, que antes era escorregadio e difícil de ajeitar, começa a ganhar um encaixe. Ela morde no pescoço dele, dá beijos, aperta, faz sons e vozes de quem curte e se empolga. A intensidade sonora opera outra intensidade, a de entrega à experiência.

Com o mesmo tema improvisado, vou reduzindo a intensidade sonora, decrescendo em *fade out*<sup>9</sup>, até chegarmos ao silêncio. Raul se levanta rapidamente, dá uma girada em torno de si e diz "Raul". Parece que nesta hora, no silêncio, na pausa, ele pôde aparecer e surgir. Ele demonstra uma grande satisfação, dá risadas, se joga nas almofadas. Algo do cessar, do silenciar, fez efeito nele. Nesta mesma hora, a mãe retoma o seu falar e, enquanto o faz, Raul volta a se interessar pelo ventilador, como se cada um retomassem a sua parte na indiferenciação do cânone. Podemos pensar nisso como um passo à frente e depois um passo atrás, no recuo a um de seus sintomas.

De forma bastante adversa, improvisamos cantando alternadamente em dueto, com trocas de turno em que se estabelece uma matriz dialógica, diferenciando o eu e o não-eu. Raul canta "ai" e se cala, eu canto também e me calo. O silêncio é valorizado nesta parceria, que se completa ainda pela troca dos instrumentos entre nós. Antes tão essenciais, as barreiras feitas ao Outro parecem assim minimizadas pela possibilidade de alternância entre presença e ausência, som e silêncio.

Raul brinca com as sonoridades do violão enquanto tento imitá-las com a voz. Uso sílabas "blom", para os sons graves, e "tchan", para os mais agudos. Ele toca, eu imito cantando com as sílabas e ele imita a minha voz cantando com a sua própria, utilizando-se das marcas silábicas implicadas. Se pensarmos isto como um circuito fechado, podemos dizer que ele se imita, ele se escuta e se identifica nos sons, que saem dele e retornam a ele com um algo a mais. Com certeza não é um ato consciente, mas o fluir das sonoridades indo e voltando,

---

<sup>9</sup> Fade out: termo usado no campo musical para indicar redução gradativa de intensidade sonora, até chegar ao silêncio na conclusão da música.

passando pelo Outro, se remete ao espelho sonoro tão necessário à estruturação do sujeito. É pelo som que Raul tem notícia de si e do Outro, pois assim sabe que está sendo ouvido, que se escuta e se faz presente. É também por esta via que ele se desperta para a cadeia que vai se formando quando cada um dos significantes colocados vai fazendo sentido a partir da relação que se faz com os outros significantes. Cada sonoridade tem seu representante silábico, cada um tem seu tempo de cantar e pausar.

Da mesma forma, Raul toca o caxixi, com sonoridade que eu novamente imito com a voz como "xiqui xiqui xiqui" e ele repete. Sua mãe o admira dizendo "o Raul é espertinho". Assim improviso um pequeno trecho cantado, algo que une a fala da mãe à experiência sonora de Raul: "O Raul é espertinho e sabe fazer um barulhinho, xiqui xiqui xiqui". Nesta produção musical elementos de ambos são envolvidos, cantando palavras ("o Raul é espertinho"), significantes colocados pela mãe, e cantando sonoridades desprovidas de significado (xiqui xiqui), relevantes para Raul. Isso promove um encontro desses sujeitos pela experiência musical. Depois de algum tempo Raul segura minha mão, contendo-a, e diz que acabou, sendo que a angústia após essa vivência de aproximação pode ter servido de freio momentaneamente. Essa canção é retomada em muitos outros momentos.

A sonoridade do instrumento transformada em fonema, inicialmente desprovido de qualquer sentido, ganhou uma articulação mais definida na canção, xiqui xiqui é o que Raul sabe fazer, é propriedade dele. O som do instrumento e da voz cantada continuam presentes, mas como um resto, como a voz que se apagou e cedeu lugar à articulação com a linguagem, foi traduzida, pois tinha algo a ser comunicado. Em inúmeras outras situações, fonemas que imitam sonoplastia, puderam se aproximar da potência da palavra, ganhando algum sentido em seu contexto, sendo articulado a um correspondente de uma forma talvez menos angustiante. Por exemplo: choque era "bzzz", caídas eram "tíbum", batidas eram "toc toc", encontros eram "tonhonhoim". Raul se apropria desses sons e de seus significados.

Nesse jogo de gozo, em que uma coisa passa a ser outra, surge a possibilidade de aproximação ao sentido. O que se faz aparecer, quando se utiliza de elementos de *lalíngua*, inicialmente prescindindo de sentido, é algo da condição de um gozo, que tem mais a ver com o corpo e não remete ao significado. Ter o corpo comovido pela palavra é perturbador e pode desencadear a construção de uma barreira de contato, pois o que está em questão é uma angústia de desaparecimento e aniquilação.

De forma bastante transparente, Raul sente prazer em tocar, dançar, presenciar os demais tocando com ele. Deixa seu corpo se envolver inteiramente, fazendo parte de um ritual repetitivo, mas ao mesmo tempo cheio de criatividade, visto que ele busca por diferentes instrumentos, tenta cantar mexendo a boca, dança de um lado para o outro, sai batendo com as baquetas pelas paredes e pelo chão. A mãe também se mobiliza para além do explicitado fisicamente. Ela ouve o Raul na canção, esse menino espertinho que descobre sua vivacidade e sua voz. Com isso, reconhece-o e fala por ele, "porque eu sou tão bonitinho assim, mamãe?". Instantaneamente Raul se levanta e diz "barulhinho", como um significante que o representa, passível de inscrição pela musicalidade envolvida.

As constantes interrupções feitas por Raul com o seu "acabou" chamam a atenção. Ele não apenas diz, ele olha, levanta o dedinho, faz feição de alguém que goza com a ordem que dá. Desta forma se coloca muito ativo. As canções não são interrompidas pela metade, ele espera a conclusão das frases melódicas para colocar o basta. Essas interrupções, para além do bloqueio de algo angustiante, dizem respeito ao tornar-se maestro e proprietário de sua música. Esse posicionamento operante inaugura o sujeito Raul e a nova regência fica por conta de seu desejo.

Aquele que já perdeu o gozo absoluto, que já deixou cair a voz, é passível de sentir um prazer passageiro evocado pela música. Se o prazer envolvido na experiência musical se remete ao gozo do real outrora experimentado, retomá-lo evidencia a perda do absoluto deste

real. Se dar conta da intensidade do gozo que se apresenta é angustiante porque, de alguma forma, sabe-se também ser ele finito. Bom e difícil ao mesmo tempo. Assim parece acontecer para Raul.

É preciso que se cale para que se fale. O seu "acabou" também faz pausar a música, e com ela a voz. É preciso que algo se interrompa para que o novo surja depois, para que haja sequência e cadeia, assim como acontece na música, que é uma sequência de sons e silêncios, diferenciados, encadeados e organizados. Esses elementos que aparecem na música revelam a existência da não igualdade, o que pode provocar Raul na sua ecolalia, repetição de S1.

Raul toca violão à sua maneira, explorando várias de suas possibilidades sonoras. Passando os dedinhos pelas cordas soltas de uma forma repetitiva, mas não idêntica, me faz espontaneamente reproduzir cantando o arpejo proposto. Utilizo-me das sílabas, por hora sem significado, "quariram", que surge inicialmente com algo que faço com a língua imitando as cordas do violão sendo batidas. Sinto mais um momento de parceria, em que a participação de ambos se torna essencial. Meu canto em resposta, atesta o recebimento da sua sonoridade. Depois disso surgem outros interesses para Raul, mas ele volta a fazer o mesmo dedilhado e desta vez ele mesmo canta "quariram", com uma voz rouca e abafada como de alguém que acaba de despertar. Esse "quariram", que inicialmente tem origem no real e prescinde de sentido, faz parte de um jogo de *lalíngua*, que em conexão com o sentido musical recebe alguma ordenação e nomeação. Com isso, torna-se possível fazer uma inscrição no campo da existência; é uma ficção capaz de gerar uma inscrição subjetiva. Raul, tendo percebido seu feito, diz "golaço", forma peculiar de comemorar seus acertos. Talvez isso mereça mesmo uma comemoração.

#### 4.1.4 A virada

Musicalmente, virada é a frase de transição que interrompe a levada para introduzir um novo trecho na música, ela provoca o início de algo novo. Se existe um ponto, um tempo mítico em que o sujeito se desperta ao campo do Outro, da linguagem, que possibilita essa 'virada' de posicionamento, ele acontece para Raul por meio das diferenças cravadas nos timbres, tonalidades, andamentos e células rítmicas. Ele desencanta, faz uma travessia de um lugar esvaziado de si mesmo para um lugar onde o existir lhe faz impacto. É como se Raul descobrisse a sua "nota azul", aquela que lhe apresenta o mundo e lhe tira do isolamento. Oferecer-lhe meios musicais de fazer isso foi dar-lhe ferramentas para sua própria construção. O que se remete à voz, no musical, mobiliza Raul a acessar a vida, o estar vivo, o estar vivo no mundo.

Algo do próprio ímpeto em se fazer vivo parece ter acordado. Raul chegou apagado, embutido em si mesmo, em contato apenas pela raiva e descontentamento. Parecia ser tenso, chorava muito, caía ao chão e se esbravejava em gritos e prantos. De som em som, de pausa em pausa, Raul se apresenta de outra forma: brinca, sorri, se diverte, se insinua, comemora, fala mais palavras originadas em si mesmo, demanda, aguarda, se frustra, tolera. Não apenas repete, mas interpreta, e como intérprete produz seu próprio canto, o que considero como sinais de sujeito desejante, inserido de algum modo em uma cadeia de significantes.

Diferente de copiar e repetir, entendo a interpretação como algo que não exige fidelidade e que abre espaço a uma reelaboração que leve em consideração a subjetividade do intérprete. Interpretar é uma livre tradução criada pelo sujeito, que tem uma licença para dar a sua cara à obra executada. Há, desta forma, uma combinação do fundamento da obra àquilo que vem do intérprete. Interpretar coloca, assim, dois pontos paradoxos, pois ao mesmo tempo em que se tem abertura para o que há de singular do intérprete, deixando de ser mera repetição e

incluindo uma marca subjetiva, a própria composição executada coloca alguns limites e algumas bordas ao intérprete. Na interpretação há simultaneamente um equilíbrio entre liberdade e limitação, assim como na negociação que existe no ato da fala quando o limite da palavra é acometido pela musicalidade da entonação que denuncia o âmbito do desejo. É a amarração possível entre real e simbólico.

Na interpretação musical, por exemplo, algumas nuances melódicas, rítmicas, de andamento ou expressão podem surgir como inovação e marcas originadas no que há de singular e subjetivo de quem executa a obra. Desta forma Raul, como intérprete, pôde se apropriar da música que executa, de forma a resignificá-la a partir de seus próprios traços.

Acredito que as experiências musicais em que a produção sonora de Raul tem continuidade e prosseguimento com a minha resposta também musical, servem de atestado de recebimento e de demarcação entre o eu e o Outro e, de alguma forma, alimentam isso que podemos chamar de evolução, de desenvolvimento de traços de alteridade.

Não passam despercebidas por Raul tantas evocações e experiências em que os elementos musicais mediam a interação com o Outro. Raul já não é mais o mesmo, e seu jeito de estar no mundo também não, a começar pelo impacto disso na sua relação com a mãe.

Raquel se surpreende com o filho, com o seu jeitinho, suas habilidades e potencialidades. Considerá-lo como sujeito, bem como ter feito essa antecipação, teria sido algo difícil para ela, mas com o decorrer das sessões, percebo-a fazendo um reconhecimento de sujeito em Raul, inclusive falando por ele, de uma forma mais melodiosa.

A mãe ensaia maior aproximação acariciando o filho, passando as mãos em seu cabelo com as pontas dos dedos. Ela olha e vigia a criança como se ela dormisse, querendo estar em contato, mas ao mesmo tempo, temendo acordá-la. Percebo um ar de fragilidade e um sentimento de receio envolvidos. Insegura, com grande medo de errar, a mãe se retrai e, assim, parece se alimentar dos modelos observados nas atuações da analista. Ela pode fazer

um reconhecimento dessa criança tendo alguém como testemunha, e é neste contexto que ela pode também se reposicionar. Passando por esse efeito de ruptura, a mãe descobre uma potência de investimento na criança. Minha presença, enquanto analista, torna verdadeiro e reafirma o que ela está vivendo. Enquanto cantamos uma canção em que se exibem os braços, a mãe diz "ele te mostrou" e eu digo "eu vi". Torno legítima a presença de Raul, que pode então ser considerada quando o vejo, em seus braços fortes ou magros. Em espelho, se o vemos, ele também pode se ver. Já nos nossos últimos encontros Raul pousa para foto, ao se deparar com a câmera que registra a sessão. Coloca-se em postura galante, sorri e depois quer ver-se em imagem, demonstrando estar envolvidos também a pulsão escópica e o campo imaginário.

A mãe precisa voltar a um estado original de sem sentido para estar com a criança, o que pode fazer através da sua musicalidade. Para Raquel isso pode ter sido complicado. Viver com Raul esse musical na clínica, que demarca um retorno ao real, facilita esse encontro. É preciso alcançar o ponto de partida da criança, para depois trazê-la ao campo do simbólico. Viver isso neste caso, cantando elementos de *lalíngua*, permite que a mãe, junto à criança, volte à sua origem no real através da música, podendo proporcionar momentos posteriores que desencadeiem em desenvolvimento de algo a nível do sentido, que pode de alguma forma fazer traço e nomear a falta.

As melodias, as canções criadas pra ele e com ele oferecem um outro modo de ser e estar no mundo. Raul pode, assim, apresentar uma fala mais encadeada e independente, menos ecológica. Ele começa a considerar um contexto, associando canções, instrumentos e palavras, utilizando expressões ou conexões entre mais de uma palavra, ou seja, inaugurando uma cadeia de significantes.

A repetição ecológica, de uma sequência de S1, pôde ser quebrada pela diferenciação imposta na música quando se canta, mesmo que repetitivamente. Canta-se a mesma coisa, mas não da mesma forma. É a possibilidade da inscrição de uma diferença.

Saber que existe um novo emprego para a voz, na música, é uma maneira de amenizar o sofrimento de ter que perdê-la. Com a possibilidade de retorno à voz pelo musical talvez seja possível dar o consentimento para que a palavra tome frente. Saber que cantar uma palavra e voz oferece uma experiência positiva àquele que teme muito perder para sempre a voz. Assim, o grito acha outra maneira para ressoar.

Conto, a fim de concluir, um trecho da última sessão em que outra pequena canção é improvisada. Tocamos instrumentos de percussão que lembram ovinhos e cantamos com tema relativo a ovo e a pintinho. Raul mais uma vez coloca fim à canção, "acabou". Digo "acabou, o pintinho nasceu", e ele diz inusitadamente "o pintinho cresceu". Realmente, seria esta a constatação de que teria Raul nascido e se desenvolvido enquanto sujeito e intérprete de si.

#### **4.2 O tocador que não para, a voz que não cai**

Augusto, como será chamado, é um menino de três anos e meio que chegou para atendimento na clínica porque sua mãe, que será nomeada como Rebeca, considerava que algo não estava certo com ele, gostaria que ele fosse 'normal'. Eles frequentaram de forma conjunta os atendimentos por um período de sete meses, totalizando doze sessões. As faltas foram recorrentes e uma ausência significativa, por mais de um mês, permeou esse período. O retorno foi possível apenas após uma conversa solicitada pela mãe, em que trouxe questionamentos sobre a técnica terapêutica, os objetivos e os prognósticos do tratamento.

Desta forma, ela deixou declarado o quanto lhe custava a experiência analítica e o quanto se sentia insegura com a falta de garantia dos seus possíveis desdobramentos.

Inicialmente, Augusto demonstrou estar muito ligado à mãe, em uma espécie de colagem e acoplamento. Desta forma não estava alheio ao Outro, mas alienado a ele. Em outros momentos, Augusto reagia de uma forma diferente a esta. Ele se isolava. Escolhia comportamentos repetitivos que dispensavam o contato com o Outro. As circunstâncias dos acontecimentos tinham influência no seu modo de funcionamento. Os momentos de insegurança e angústia o levavam ao isolamento, com uma posição de proteção e barreira. Augusto necessitava se certificar do acoplamento à mãe como tentativa de defesa contra angústia de aniquilamento e separação. Essa indeterminação de posição e de modo de relação com o Outro faz lembrar a maleabilidade das estruturas psíquicas da criança, que Bernardino (2004) aborda como psicoses não-decididas. Fica em aberto o risco de uma evolução psicótica para Augusto, mesmo considerando alguns pontos característicos de uma posição autística. Veremos mais à frente o quanto a sua própria indeterminação não nos permite defini-lo.

Acredito que as intervenções que se fizeram possíveis não puderam mobilizar mudanças significativas na sua dinâmica psíquica. O que surgiu nas sessões, principalmente enquanto volume e massa sonora, contou do árduo trabalho de Augusto em relação à queda da voz, que faz força rumo à operação da separação.

#### **4.2.1 Prelúdio**

Foi indispensável que, nos nossos contatos iniciais, eu apresentasse à mãe o termo de consentimento, que ela deveria assinar se estivesse de acordo em iniciar os atendimentos. Continha neste documento, no título da pesquisa, o significante 'autismo', o que de alguma

forma deixou-me apreensiva e temerosa quanto ao possível impacto que ele poderia desencadear na mãe. Como surpresa, Rebeca declarou já ter suspeitado, junto aos seus familiares, da hipótese de autismo para Augusto. Considerou ser positiva inclusive a possibilidade de uma nomeação para o problema do filho.

Rebeca conta o quanto foi desafiante cuidar de Augusto quando era bebê, pois ele chorava muito, dormia pouco e ela precisava dar conta de tudo sozinha, visto que não contava com o pai. Desenvolveu uma forma bastante cautelosa e zelosa de cuidar do filho. Hoje ela avalia que isso atrapalha o desenvolvimento da criança e se cobra dar conta de parar, de ser diferente. Avalia que o filho precisa dela sempre muito perto. "Quero deixar ele se casar um dia", disse sorrindo e com tonalidade de quem duvida dar conta do desafio, denunciando o que pode ser uma ambiguidade desse desejo. Além do filho que precisa da mãe, esta também parece precisar do filho.

O vínculo bastante forte estabelecido entre eles é percebido desde os primeiros momentos. Augusto dirige a palavra apenas à mãe, não fala com mais ninguém, nem mesmo com o pai, tendo assim dificuldade de se relacionar com outras pessoas. Ele fica enrolado ao colo materno, de forma a se esconder e a se refugiar nele quando o ambiente lhe parece ameaçador. Chama a mãe todo o tempo e necessita do seu testemunho para quase tudo, brincadeiras, sentimentos, desejos e necessidades. Rebeca conta perceber que suas coisas, estado emocional e ideias, causam interferência direta em Augusto, e por vezes precisa fingir estar bem, para tentar fazer com que ele assim o fique também.

Rebeca conta que o seu casamento foi interessante pelo fato de que queria muito um filho, tendo engravidado 3 meses após se casar. Separa-se do marido depois de ter a criança, "não preciso dele mais". Prescindindo do pai, ela relata ter encontrado sentido em sua vida apenas após a maternidade. Desejava muito mais ser mãe do que esposa, e ter desvalorizado esse seu segundo papel, na sua opinião, foi o motivo da traição do marido e, conseqüentemente, da

separação. Apesar de todas as dificuldades em se tornar mãe, foi assim que pôde experimentar algo de sua realização pessoal. Ela se declara satisfeita com o que herdou do casamento: "fiquei com ele, que era o que eu mais queria", "minha vida com ele é muito boa". Ao pensar sobre os impasses que por ora atravessavam, ela avalia: "o problema é que gosto demais de Augusto".

A articulação necessária entre o gozo fálico materno e o gozo Outro desmensurado da mulher parece ter sofrido, neste caso, uma inviabilidade, colocando Augusto em uma posição arriscada de servir para a satisfação da mãe, enquanto objeto de gozo dela. O excesso de investimento da mãe na criança deixou-a em risco de ser engolfada, sem possibilidades de escapatória deste lugar de ser o objeto de gozo do Outro materno.

Apesar de ter demonstrado ser uma criança reservada ao contato das pessoas, privilegiando estar com a mãe, Augusto não se coloca alheio a elas. Com o auxílio e incentivo de Rebeca ele me olha nos olhos nos nossos primeiros instantes juntos. Percebo um esforço da mãe em incentivá-lo a fazer trocas comigo. Ao fazer isso, ela parece cumprir sua função, mas ao mesmo tempo não estar confortável. Levá-lo aos atendimentos não é fácil, é considerado por Rebeca algo de muita exposição do filho e, conseqüentemente, sua também. A possibilidade de alguma alteração na relação entre eles também parece ser angustiante. Ela relata que às vezes pensa ser melhor passar por essas dificuldades sozinha.

Augusto começou a falar há apenas quatro meses. Nos primeiros instantes ainda se faz necessário certo esforço para compreender a pronúncia de suas palavras. A mãe consegue fazê-lo com maior facilidade. Assim, muitas vezes ela traduz o que Augusto diz. Outros aspectos relacionados ao seu desenvolvimento estão também com certo atraso: ainda não retirou totalmente as fraldas e demonstra dificuldade em se relacionar com as pessoas.

Para alguém que fala há pouco tempo, Augusto o faz com um número significativo de palavras, com vocabulário considerado rico. Me lembro de Nothomb (2003) em seu livro "A

metafísica dos tubos", quando relata sobre seu atraso na fala: "em minha cabeça, eu já falava há muito tempo" (p. 36). A impressão é de que as palavras já estavam com ele, guardadas, prontas para serem usadas.

Augusto apresenta algumas estereotípias como: enrolar as mãos, mexer a boca e o queixo quando fica muito empolgado, correr de um lado ao outro, ficar ausente e isolado em alguns momentos, bem como a forte atração por ventiladores. Preocupada, a mãe leva o filho ao neurologista. Vários exames são realizados, mas nada é constatado ou diagnosticado pelo médico. Augusto é, então, encaminhado para psicoterapia.

A atração de Augusto por ventiladores e objetos que rodam é o motivo de maior desassossego de sua mãe. Ele é capturado e fica extasiado pelo movimento circular e repetitivo. Reage balançando as mãos, pulando, fazendo caras e bocas, ou seja, ficando extremamente excitado. Augusto retorna ao ventilador sempre que sente necessidade de segurança. Além disso, segundo a mãe, ele sempre reluta muito em sair de sua rotina, ficando desestabilizado com isso. Rebeca não aprova o fato de as pessoas o reconhecerem e o marcarem como sendo o menino dos ventiladores. Ela reprova também o fato de isso atrapalhar nas atividades corriqueiras, o que a incomoda. Ainda assim, ela sorri ao ver o filho em instantes como esse. Diz ela, talvez ao perceber a incoerência entre seu discurso queixoso e sua reação jubilosa: "eu não dou conta, ele faz uma carinha!".

O incômodo e as queixas da mãe apontam para o seu desejo de ver no filho um menino 'normal', que não apresentasse esquisitices e não ficasse estigmatizado socialmente. Em contrapartida, são os sintomas e as dificuldades de Augusto que, de alguma forma, garantem a permanência dele no lugar de objeto de gozo materno. Ao mesmo tempo, se esboça uma possibilidade jubilosa e uma perturbação. Os signos que aparecem como incômodo fazem corte, desmontam e desconstroem a contingência do júbilo materno. Vejamos um pouco mais de perto essa relação.

#### 4.2.2 O dueto quase em uníssono

O campo gravitacional da mãe parece ser o lugar em que Augusto se vê cativo. Neste mundo mãe e filho são praticamente iguais, vivem espelhados. Augusto não se apropria de sua própria voz, pega emprestada a de sua mãe. Formam uma dupla com uma só voz, um dueto quase em uníssono. De dentro do universo materno que o circunda, seu trabalho é para marcar uma oposição, uma barreira ao que é sentido como invasão do Outro.

Em sessão Augusto se interessa em brincar com um instrumento musical com um formato que se assemelha a um ovo. A fantasia é a de que dele algo, ou alguém, nasceria. Um segundo ovo, idêntico ao primeiro, é também escolhido por Augusto. Este segundo ovo é designado com a função de mãe do primeiro, ambos prestes a se romperem. O nascimento é então sonorizado com grande estrondo misturado a notas que ficam cada vez mais agudas, declarando a tensão e a intensidade do momento. Desses ovos originam, simultaneamente, dois seres. Rebeca toma-os para si, interpretando o que chama de dinossauro grande e dinossauro pequenininho. Cada um ganha uma voz específica e peculiar, com alturas diferenciadas, mas com timbre e entonação da mãe interpretante. Na cena que se compõe, eles se agrirem e lutam pela oportunidade de brincar. Eu pergunto: "o dinossauro mãe nasceu ao mesmo tempo do dinossauro filho? Quando nasceu um, nasceu também o outro?". Bastante desconcertada a mãe sorri e tenta explicar algo que não se completa. Repete algumas vezes as mesmas palavras, mas desiste: "essa história ficou faltando...".

O que fica faltando nesta montagem é uma condição para a instauração da falta. Falta um terceiro, não um terceiro externo à dupla inseparável, mas algo que marque a possibilidade de sustentação da falta, enquanto condição de incompletude da própria mãe. Sem esta sustentação a falta fica sem amarração, e o que falta é a falta.

Algo peculiar se declara nas brincadeiras de Augusto quando seus personagens recebem vozes singulares invariavelmente interpretadas pela mãe. Apenas um olhar, ou um "mamãe" dito com entonação solicitante, serve para Rebeca entender a demanda lúdica do momento. Os personagens, suas falas e vozes, o contexto em que são chamados são sempre os mesmos. Essa dinâmica faz parte do mundo particular desenvolvido entre mãe e filho. Ela fala de forma especial pelo tigre, que surge sempre que o menino aproveita muito o momento, quando se sente bastante satisfeito. Foi curioso entender que esse tigre aparece e precisa assistir os momentos prazerosos de Augusto e sua mãe, não podendo de nada participar com eles.

O tigre fica de fora, como espectador e ao mesmo tempo como ameaça. Ele está sempre à vista, mas a uma distância segura. Por vezes me sinto como o tigre, com receio de entrar e ameaçar a relação dual com algo insuportável, assim me paraliso de fora. Ao analisar o que se constrói em cena e o que é sentido transferencialmente, vejo o tigre como alguém posto justamente para ser anulado. Ele parece não ocupar o lugar de um terceiro, mas de um atributo materno, que projetivamente porta algo deslocado, o gozo Outro. Posto no tigre e mantido de longe, ele dá garantia de não ser ameaçador. Essa mediação faz ganhar tempo para o ato mental, para que o pensamento possa ser processado e ensaiado. O gozo materno é suportável até certa medida, até onde cuida sem devorar. Essa ambiguidade provoca uma cisão entre um lado bom e outro ameaçador da mãe. O segundo lado fica com o tigre como uma garantia de controle, justamente por não se fazer articulável na dimensão simbólica.

Vou entendendo que o embaraço que se apresenta está no campo da separação. Embaraço em que se perdem as duas pontas do fio, pois parece ser trabalhoso para ambos. Augusto e Rebeca vivenciam o paradoxo entre a necessidade e o sofrimento da articulação com o Outro. O tamanho e a complexidade do nó deixam-me perdida e quase sem fôlego para acreditar na possibilidade de um desembaraço seguro. A sensação que tenho é de que está tudo tão

tensionado que os fios envolvidos podem arrebentar se qualquer movimentação exigir demais. Ter cautela, como medida protetiva, e não fazer nada soam quase como a mesma coisa.

Aparentemente satisfeita Rebeca toca algo fazendo uma pulsação servindo de fundamento para uma improvisação minha ao violão. Augusto fica muito irritado ao presenciar esse nosso contato musical. Muito bravo ele joga longe o instrumento da mãe, grita um forte e sonoro "não" e cospe no chão, extravasando sua fúria e agonia. Augusto, familiarizado em ser objeto de gozo da mãe, demonstra desespero ao notá-la obtendo prazer fora da relação com ele, em algo ou alguém separado deles, denunciando sua condição de não completa. Esses movimentos que ensaiam uma separação e que ameaçam a alienação existente entre eles provocam sempre a recusa e geram muita angústia em Augusto.

Ele sempre pede que sua mãe escolha seus instrumentos e brinca quando ela assim o consente, "ela está brincando, filho, pode fazer". Assim, ele tem a oportunidade de viver ou experimentar algo que de alguma forma o distancia da mãe. Demonstra ficar atrapalhado e confuso com isso. Por muitas vezes Augusto toca os instrumentos tendo-me como parceira musical, com sincronia no acompanhamento e com combinação nos timbres, de forma a testificar algum tipo de relação. Refugiar e retornar à mãe, debruçando-se sobre suas pernas e escondendo-se nelas, é uma das respostas consequentes à experiência da possibilidade de distanciamento. Em outra situação reage um pouco diferente: chuta a caixa dos instrumentos, lança longe os outros e se faz deixar cair ao chão. Desta forma, anuncia o sentimento de ameaça de morte e de esfacelamento que o assombra, tornando aparente o receio do fim da forma alienada, com que considera possível existir.

Augusto experimenta vários instrumentos, às vezes toca mais de um ao mesmo tempo, sendo intenso e polifônico. Em um momento toca e diz "eu faço assim, olha" enquanto espera ouvir o som do instrumento da mãe seguido da mesma frase, depois dita por ela. Nesta alternância cada um pode ser um som diferente do outro, o que deixa distante a possibilidade

de soar em uníssono. Em outros instantes, faço parceria espelhando seus sons e movimentos, condiciono meu tocar a ele e executo sonoridades ao violão apenas em resposta às suas manifestações, o que o torna solista e autor do efeito sonoro produzido. Experimentar a singularidade dos timbres entre os instrumentos e o se ouvir espelhado nos sons parece que o alerta para a diferença entre os sujeitos. Augusto se assusta, se satisfaz e se angustia quase que ao mesmo tempo.

As trocas que se dão em sessão são invadidas por uma agressividade e um posicionamento de oposição, com certa dose de rebeldia e disputa. Em diferentes oportunidades, Augusto desenvolve formas que se constituem como contestação, oposição e defesa. Ocupando um lugar diferenciado, ele faz barreira: bate forte nos tambores, usa de força física contra a mãe, não deixa que ela toque os instrumentos e se nega a atender suas solicitações. Diz a mãe: "é justamente o que eu peço que ele não faz". De outro lado, também a mãe demonstra fazer oposição. Rebeca brinca de um jeito a irritá-lo e a provocá-lo. Eles constroem, dessa forma, lados diferentes ou opostos entre si, criam um ensaio para a separação. Nesta competição, o que instiga é o gozo da rivalidade, presente em ambas as perspectivas, o de quem supera e o de quem se submete ao Outro. O gozo autístico vem para tentar evitar o gozo do Outro. Augusto entra no seu universo particular, de ligar e desligar o ventilador, como uma dessas tentativas de proteção, por seu sintoma. Assim, garante o gozo próprio, mesmo às custas de muita angústia.

Em outros momentos, mais do que desafiante, essa busca em demarcar uma separação torna-se desesperadora, pois resulta em ameaça para ambos. A urgência se volta para o retorno ao uníssono. Alguns desses momentos se apresentam quando o sonoro e o musical se fazem presentes, evidenciando o irrealizável de uma igualdade ou complementaridade perfeita entre eles. Augusto faz exigência à mãe, que precisa reproduzir as vozes dos personagens da brincadeira exatamente como ele quer. Caso isso não ocorra, por falta de condições ou mesmo

por escolha da mãe, ele se desespera e entra em pranto. Fica extremamente irritado com a dessemelhança que se assinala. A mãe diz: "ele invoca com um barulho e eu tenho que fazer do jeitinho que ele acha que é".

Diante da não igualdade, Augusto apresenta, ainda, outra reação. Além da disputa e do desespero demandante, ele se desloca desta posição para se assemelhar à mãe. Ao soprar o apito, Rebeca o faz de forma bastante distinta da de Augusto. Ele apita muito forte e ela, não. O jeito dela tem uma intensidade bem mais amena. Depois de reagir de forma agressiva contra ela, Augusto se esforça para diminuir essa diferença e assume um modo também menos intenso de apitar. Ele, então, a imita. De sua posição exigente ele passa à ação. Por outra via, ele mesmo tenta fazer o unísono. Assim como nessa, em outras ocasiões ele transita entre a exigência e a obediência.

Augusto bate forte no pandeiro que a mãe segura e contempla a fisionomia dela, de quem se esforça para suportar aquele som. Tal resposta o permite identificar que o que é seu, no caso a sua produção sonora, desencadeia esta reação nela. Compreender que sua sonoridade, pelos instrumentos, choro ou grito, causa desconforto na mãe também ajuda na demarcação de um intervalo entre eles. A resposta da mãe diante da voz de Augusto coloca-a separada dele. Ele faz, assim, a descoberta de que ter voz própria tem um preço alto, a separação e o desenvolvimento de um outro tipo de relação. Até então, coloquei em foco situações que ilustram os posicionamentos de Augusto perante o distanciamento de sua mãe e a tentativa de anulá-la, porém esse aspecto faz com que Rebeca também se posicione.

Para que Augusto conquiste sua voz própria é preciso que o Outro se cale ou que ele se faça surdo à voz do Outro. Quem exerce a função materna faz a apresentação e ensina a servir-se da linguagem, mas é também esse Outro que precisa ser calado para que a criança possa ser apoderada por essa dimensão. Não raras são as vezes em que Augusto solicita que sua mãe fale por ele: "mamãe, você é que fala", como se ela, com o domínio das palavras,

acessasse o simbólico por ele, sem precisar de ele deixar cair a voz. Assim, Augusto permanece no dito pelo Outro, dependendo dele para existir. Ser falado pelo Outro demarca a condição da alienação. Poder falar e receber atestado de que foi ouvido, por sua vez, confirma a separação.

Enquanto Augusto toca ludicamente o xilofone, curtindo-o, sua mãe se interessa em saber sobre o instrumento, a começar pelo nome. Ela não entra na brincadeira, mas também não fica de fora. Perceber que algo do filho prescinde dela faz com que procure se inserir de alguma forma. Ela ressalta questões descritivas e mais racionalistas sobre o objeto da brincadeira. Augusto deixa de tocar o instrumento por aquele momento, como se houvesse uma desistência em se expressar por meio dele após os questionamentos da mãe. Essa transição é fundamental para a marca da separação. Augusto se silencia diante da falta que se faz presente. Buscar nomeação para as questões de Augusto, fazer esta interpelação é convocá-lo ao campo simbólico, é chamar-lhe a falar. Dessa maneira, ele se faz calar, interrompendo o ato da voz denunciada pela sonoridade do instrumento.

Assumindo ainda outro lugar, Rebeca demonstra dificuldade em aceitar qualquer movimentação que provoque algum tipo de distanciamento de Augusto. Com sonoridade abrupta ela interrompe o que musicalmente se desenvolvia entre mim e ele. Antecipa, desta forma, o fim para nossa troca. Em outro momento, ela questiona a veracidade dos sentimentos do filho em relação à figura paterna. Considera que as demonstrações de afeto de Augusto seriam medidas apenas para não magoar o pai, como comportamentos encenados e falseados. Essa forma de se posicionar conta que Rebeca, por muitas vezes, desvaloriza as trocas de Augusto com outros. Rebeca não valida o sentimento de Augusto pelo pai, assim como intervém desmontando a articulação musical do filho comigo. Quando desfaz o que o filho constrói com o outro ela desautoriza a experiência dele, nega-a e recusa-a.

Em outras oportunidades em que essa troca se faz possível me coloco ao seu lado experimentando um espelhamento. Sem criar demanda ou exigência sobre Augusto, recebo e respondo aos seus gritos, emitidos de forma sonora pelos instrumentos. Acompanho o que ele propõe como andamento e intensidade. Procuro agregar outras propostas, como melodia e harmonia a esses elementos musicais emitidos por ele. Poucas vezes o resultado dessa combinação soa bem musicalmente, o que não desconsidera nem deprecia a existência do encontro. Quando sou parceira na sua proposta musical eu o digo, também sem falar: estou te ouvindo. Mais do que isso, comunico que estou considerando-o como um sujeito, com seus desejos e demandas, estou reconhecendo-o como alguém que, para além de mim, tem um jeito singular de lidar com o que a voz denuncia, o vazio estrutural. Ajudo-o, assim, a dar algum contorno sonoro que, mesmo desprovido de um correlato significante e simbólico, atesta o recebimento da mensagem também sonora vinda dele. De forma espelhada ele se escuta nas sonoridades que lhe dedico.

Em um contexto lúdico, a rivalidade novamente se faz questão. Augusto demonstra interesse por um instrumento com que se identifica, o chocalho, e faz, de forma sedutora, com que sua mãe e eu também desejássemos ter e tocar aquele instrumento. Ele o toca por um tempo, depois faz de modo que se o soltasse, desejaríamos pegá-lo para nós. Desta forma, bastante ativa, ele se faz desejável, ele chama e evoca o desejo do Outro. Nasce desta vivência o tema de uma das poucas improvisações cantadas que se fez possível nas sessões. Eu canto: "se cair no chão eu vou pegar pra mim". A ameaça, o suspense, o medo, o susto e o êxtase marcam a brincadeira em uma mistura inusitada de sensações. Empolgado, ele arrisca perder o chocalho colocando-o no chão. Retoma-o apressadamente na tentativa de não permitir nosso sucesso. O gozo da brincadeira está na margem entre a garantia do ter e a ameaça diante da perda, da falta e do vazio e, ainda, no jogo de sedução desenvolvido, em que Augusto se coloca no limite de estar ou não acessível ao Outro.

Em um segundo momento, essa brincadeira se torna um jogo de sabotagem e provocação entre Augusto e Rebeca. Eles 'roubam' o instrumento um do outro e burlam as regras estabelecidas anteriormente. A mãe começa a chegar antes e a não esperar o instrumento cair ao chão para pegar. Augusto espera a tentativa da mãe, mas não se satisfaz caso ela consiga. Chora desesperadamente com o êxito dela. Inicialmente a mãe se vê fisgada pelo jogo, mas não o mantém porque ele se torna bastante árduo pela falta que estabelece. A brincadeira se dá justamente na contingência de poder perder. Rebeca suplanta o jogo e implanta o seu próprio, em que a alternância entre presença e ausência não se instaura. Negando qualquer natureza de falta, o objeto deixa de ser elemento simbólico de troca, deixa de ser objeto fálico. O investimento imaginário deixa de existir, assim como ocorre a supressão do simbólico. O gozo fálico dá lugar ao gozo Outro. Onde haveria risos na brincadeira, passa a haver algo intolerável, pois a perda se dá no campo do real. A sedução da brincadeira com Augusto deixa de ser interessante porque ele não ocupa o lugar de objeto desejado. O insuportável toma frente, faz-se a supressão do intervalo, porque é instaurada a dimensão do gozo, diferente da dimensão do desejo.

"Mamãe, você agora vai ficar sem", é o desejo de Augusto na conclusão daquele instante da brincadeira que ensaia a tentativa de colocá-la em uma condição faltosa. Talvez isso o tiraria do lugar de objeto de gozo dela e verificaria a possibilidade de eles sobreviverem nesta nova condição, uma condição ternária, em que se colocaria entre eles um objeto de desejo, um falo. A angústia da mãe, transformada no ato de pegar de fato o chocalho, por não conseguir mais passar pelo fazer de conta que vai pegar, declara a ameaça que isso representa para ela. Ao mesmo tempo, a mãe dá indícios de não reconhecer mais no filho o objeto de gozo perfeito, ele já não condiz com tudo que ela esperava, "eu tenho que gostar de tudo que ele faz?", ela me questiona, incomodada.

A angústia diante de uma ameaça parece dar o tom da existência de Augusto e sua mãe. Acoplado à mãe ou longe dela esse sentimento de agonia o devasta. Amarrado a ela, ao seu modo de gozar, vive o risco de ser engolfado por ela. Distante, ele teme o desmoronamento, pois sair da condição de objeto inaugura o acesso à castração. Desespera-se entre a possibilidade de produzir uma falta no Outro ou correr o risco de se deixar esfacelar. Rebeca também angustia-se com as saídas anunciadas, com o risco de anulá-lo em seu gozo ou perder este gozo.

Essa angústia e desespero me atingem de forma a paralisar-me. Por vezes a sensação é de também estar mergulhada em uma aflição desesperançosa. Tenho comigo os recursos que propus usar, mas não consigo intervir com algum grau de elaboração e continência. Defendida, eu pareço renunciar a qualquer possibilidade de exercer a função de analista, limitando-me a presenciar e a suportar inerte a onda devastadora. A urgência em me proteger desse real transbordante desencadeia em mim uma defesa passiva, uma necessidade de fazer barreira a tamanho furor, desligando-me afetivamente e redobrando de forma feroz minha vigilância interna. Nessa dinâmica confusa torna-se completamente difícil tentar elaborar alguma saída. O que posso fazer é permanecer e suportar.

Bordejar a falta, dando-lhe alguma significação, simbolizando-a, abriria oportunidade de instaurar uma suportabilidade para a condição de sujeito. Isso não se daria sem uma boa dose de sofrimento para a criança, a mãe e a analista. Sair do quase uníssono e abrir vozes no dueto exigiria de cada um a apropriação de sua voz singular e, para isso, inevitavelmente algo precisaria ser perdido. Por enquanto, as tentativas e recuos possivelmente irão perdurar para eles.

#### 4.2.3 O fortíssimo: a dinâmica não dinâmica

Foi surpreendente a entrega sem reservas de Augusto à produção de intensas batidas e sons desde seu primeiro contato com os instrumentos musicais. De forma catártica seu corpo entra como um todo nesta vivência, há uma tensão provocando certa rigidez na busca da combinação do forte com o rápido. Ele percute os instrumentos com ataques ininterruptos e indiferenciados, como uma sequência de S1, desconectados e ilimitados, o que faz lembrar um gozo autístico. Os golpes de Augusto permanecem, do começo ao fim, em um pulso que não se desdobra em células rítmicas, que permanece em uma sequência de igualdade perturbadora. O que é chamado de dinâmica musical propõe justamente uma variação de intensidade, em que o fortíssimo (*ff*)<sup>10</sup> se coloca como uma opção e se contrapõe às demais. Augusto não se abre a esse dinamismo, esforça-se para permanecer em um fortíssimo pleno. A dinâmica da produção sonora de Augusto é a ausência de dinâmica.

As sonoridades do menino não apenas despertam a surpresa de sua mãe como torna-se motivo de sacrifício para ela. Apesar de gostar de música, ter voz afinada e noções rítmicas desenvolvidas, ela diz privilegiar o silêncio e sentir dificuldade em suportar o que chama de barulho. Percebo que frequentar as sessões torna-se para ela uma necessidade de muita tolerância e resiliência. As faltas, os atrasos, as ameaças de afastamento e por fim o próprio abandono dos atendimentos confirmam isso. Essa insuportabilidade sonora de Rebeca não permanece sem impacto na sua relação com Augusto.

De forma divergente Augusto, além de aceitar os estímulos sonoros, se empolga e se utiliza muito deles. Através do canto alcanço as minhas primeiras aproximações sem a necessidade da mediação da mãe. Recebo em troca, como resposta, o seu olhar e o seu sorriso. Augusto identifica, no uso dos recursos musicais, uma maneira de dizer de seus desejos e

---

<sup>10</sup> O fortíssimo, indicado na partitura musical pelo compositor com o símbolo *ff*, indica a intensidade com que se deve executar o trecho a que se refere. Esta é quase a maior intensidade possível, havendo ainda a possibilidade de um *molto fortissimo* (*fff*).

conflitos. Encontra um modo, diferente de seus sintomas, para dizer de si. Por muitas vezes a despedida é complicada, pois ele quer colocar *fermata*<sup>11</sup> e prolongar seu tempo na sessão.

A métrica na música ordena os tempos em fortes e fracos dando sentido, organização e balanço às marcações rítmicas, o que pode corresponder à alternância entre presença e ausência e, ainda, à diferenciação entre o eu e o Outro. Existe uma falta dessa métrica na maneira de Augusto tocar os instrumentos. As sonoridades que ele tira deles são circulares, indeterminadas e oceânicas soadas ao chocalhos, ou são batidas maciças e indiferenciadas, em que as pausas e a escansão ficam evitadas ou suprimidas. Os elementos musicais que, de alguma forma, supõem organização, regra ou lei, não são assimilados ou aceitos por ele, o que faz pensar uma problemática quanto à função paterna, ou uma forclusão do Nome-do-Pai. A minha intervenção musical, ao tentar inserir uma organização métrica, gera nele desconforto e angústia de forma bastante aparente, seguidos de paradas e recuos à mãe ou à necessidade de ligar o ventilador. Impor algo da dimensão da ordem e do sentido ao caótico desconcertante, marcar uma diferença, tentar ligar S1 a um S2, não passa despercebido.

Rebeca anuncia: "tenho uma coisa forte com som, não aguento barulho". Declara ser esse seu ponto fraco, o que me faz pensar na condição da voz para ela. Teria sido estabelecida como uma perda ou a voz ainda se faz muito presente e intolerável para ela? A perda da voz se remete à própria condição fálica e castrada do sujeito, o que, no caso de Rebeca, parece ser vivida como um grande dilema, o de se haver com sua própria falta. A voz, enquanto resto, serve de comprovante de que algo da dimensão do gozo do real foi perdido. Ter que lidar e bordejar essa voz aproxima-a da necessidade de aceitação em deixar perder e de assumir essa perda tão dolorosa. Presenciar a voz é lidar, de maneira muito próxima, com a resultante do encontro do real com o campo simbólico. É justamente neste encontro com o Outro que se estabelece o impasse.

---

<sup>11</sup> A utilização da *fermata*, na notação musical, significa que o executante ou regente deve prolongar, para além do seu valor original, a duração da nota ou da pausa, por um tempo indeterminado.

Diante disso, a mensagem enviada pelas pancadas de Augusto aos nossos ouvidos parece ser de negação ao desejo da mãe, como uma forma de dizer "não" e de se impor. Desta forma, ele também nos conta sobre seus conflitos e dificuldades: se desvencilhar da alienação do desejo do Outro e produzir algo de próprio. Em raros momentos Augusto experimenta uma forma alternante de tocar entre forte e fraco, o que ao desagradar e ao agradar a mãe, torna-se correlato ao não e ao sim, respectivamente. O modo de expressão sonora ganha para ele uma articulação simbólica, em que significantes opostos se associam e apontam para a possibilidade de diferentes amarrações.

Diante das reações maternas, o tocar forte de Augusto é interpretado na sessão como "não mamãe, não vou fazer do seu jeito", como um pedido de exclusão, depois do qual ele se encabula como se estivesse despido, à mostra, sem proteção ou amparo. O tocar fraco é interpretado como "assim mamãe, sim", ele toca e aponta para ela, dedica-lhe esse som. A dinâmica, quando assim raramente utilizada por Augusto, promove o distanciar e o aproximar de sua mãe e de sua árdua missão de satisfazê-la. Desta forma, ele coloca o Outro enquanto referencial, como fundamental para a constituição no campo simbólico. Este é o efeito estruturante do Outro.

O som denso e intenso do menino nos tambores é extremamente invasivo e dominador, de modo que não é possível ouvir mais nada ao redor. Por meio do insuportável, essa é uma forma de se fazer presente e garantir o olhar da mãe. Assim como um grito, o som forte, pesado e impactante pode ser facilmente capturado. Esse som-grito confunde a mãe, que experimenta uma sensação ruim e fica sem poder bordejar, fazer anteparo, nomear ou decifrar essa mensagem.

Toco o violão esforçando-me em fazer acompanhamento para Augusto e suas percutidas ao tambor. Nesta condição, constato que nem eu mesma posso ouvir meu som. Fico surda a mim mesma. Fico anulada e apagada. Perco minha força e deixo de existir enquanto sonoridade.

Não faço silêncio, mas também não sou ouvida. Permanece em mim uma insistência em esperá-lo calar para me deixar falar. Enquanto isso, vou tocando mesmo não sendo ouvida. Não desisto, mas sou tomada por uma boa dose de angústia. Reduzida ao nada, minha intenção não tem qualquer relevância. Fico sem poder dizer do meu desejo. Tenho que me recolher, suportar e esperar. Desta posição transferencial pelo contexto musical repenso a condição de Augusto, essa de grande esforço em ser ouvido e se fazer ouvir. O Outro se apresenta com uma massa sonora barulhenta, não fálica, o que não permite ouvir Augusto, nem deixa-lo ouvir-se.

Não podendo dizer de si para o Outro, fica também sem saber de si. Fica surdo a si mesmo. O que não pode ser traduzido, processado e decodificado permanece como um grito. Prevalece nele, até então, uma voz que ainda não caiu, que não inaugurou o vazio da palavra e da passagem da forma da alienação para a da separação. Desta forma, a voz fica paralisada para Augusto, cristalizada em uma repetição maçante e intolerável, sem poder ser transformada em algum sentido amenizador.

#### **4.2.4 Coda**

Para se fazer ouvir, Augusto utiliza-se predominantemente da expressão rítmica, que fica muito em destaque se comparada à expressão melódica. Ele acha nos instrumentos de percussão uma forma de entrega catártica. Com batidas cada vez mais rápidas e incessantes tenta fazer com que os sons não sejam separados por pausas, esforça-se para formar um som único. A delimitação entre som e pausa exhibe uma dimensão entre ser e não ser, como o eu e o não eu, algo aparentemente negado por ele nesta prática, por fazer parte de seu conflito.

Introduzir outras propriedades musicais, como melodia e harmonia à experiência de Augusto, foi por algumas vezes a minha tentativa de intervenção. A melodia e a escansão musical propõem uma ordenação com finitude, uma diferenciação que demarca o início e o final de cada fraseado. A diferença entre as notas delimita uma separação e uma singularidade, havendo entre elas um encadeamento e uma sequência, chamada relação intervalar. Tocar junto exige ouvi-lo e dar-lhe resposta ajustada à mensagem sonora dele recebida, pois é preciso que se considere a sua proposta de andamento e de intensidade. A intensa voz gritada de Augusto por muitas vezes cobre o que essa intervenção poderia propor. Só são ouvidas as violentas batidas de Augusto ao tambor. São elas o real escancarado e com resistência em aceitar qualquer borda ou amarração. Sem ser ouvido ele fica sem saber de si. Sem tradução a palavra não assume seu lugar e não deixa a voz sobrar como resto. Permanece como pura voz e, com ela, o real.

Com a proposta de ofertar recursos musicais nas sessões ficou bastante evidente a dificuldade de qualquer intervenção ou elaboração. Pouco, ou quase nada, de uma produção sonora mais estruturada foi possível com Augusto. Onde poderia haver música, não a houve. A potencialidade transformadora da utilização desses recursos não achou oportunidade para acontecer, mas a potencialidade denunciadora, sim. Os principais impasses vivenciados por Augusto ficaram declarados nessa experiência. Principalmente a forte intensidade de sua angústia, o seu desespero e as ameaças que o arrombavam foram denunciados nas pancadas desmedidas nos instrumentos. O caos sonoro e a desorganização rítmica evidenciaram sua bagunça e sua desorientação internas. Eu sentia que nada podia soar bem no meio de tanta força e dissonância. A impotência do não dar conta de fazer algo, do não produzir musicalmente, deixou tudo paralisado em mim, em uma agonia quase insuportável.

Augusto e Rebeca sofrem com o efeito catastrófico de seus desejos, pois eles são ambíguos. O filho busca saída para a alienação, mas ao mesmo tempo sofre com o temor do

desastre que isso pode causar. A mãe busca o objeto de gozo perfeito, mas este não combina exatamente com o que o filho tem podido oferecer. Se a condição de adoecido o mantém perto dela, assim ele precisa permanecer, com seus sintomas e ocupando o lugar de objeto do fantasma materno. A constatação da não complementaridade perfeita entre eles estremece, angustia, causa impacto na relação, mas não a assola, nem mesmo na medida necessária à separação. Para ambos, o que deveria ser não é.

Augusto não para de tentar; continua tocando. Ele permanece tentando dizer seu duro "não", pelo seu vigoroso som. Este, por sua vez, não se transforma em outra coisa, não se torna palavra com significado. Tudo que encontra é uma acústica seca que não deixa reverberar, pelo contrário, tenta anular o seu impacto sonoro. Permanecendo como som não inaugura a condição caída da voz.

Muito angustiada Rebeca anuncia: "se tivesse um instrumento desse em casa, guardaria em um lugar em que nunca mais pudesse ver", se referindo ao tambor de som forte e potente pelo qual Augusto gritou e manifestou o seu puro real. Era grande seu desejo de nunca mais ouvir nada igual, de silenciar esse insuportável, nem que para isso tivesse que calar Augusto para sempre. Acredito que esta foi a forma de ela se despedir, sentindo algo a nível do intolerável, visto que não retornaram para os próximos atendimentos.

## CAPÍTULO 5

### A MÚSICA: UM AQUÉM, UM ALÉM E O MEIO

"Não é impossível que o significante no real que é o deus encolerizado consista em se deixar transferir para o simbólico, se nos dirigimos a ele por meio deste veículo estranho que é a música."

(Didier-Weill, 1997b, p. 248)

O grande trauma do sujeito tomado pela condição da linguagem está na perda do gozo absoluto, que é efeito do puro real e é anterior a qualquer amarração simbólica. Esse efeito traumático se dá quando a experiência de gozo do corpo cede lugar à representação e ao significado, quando o som deixa de ser apenas som para se remeter a alguma outra coisa. A voz, esse algo que fica perdido neste processo, pode ser acessada novamente pela proposição musical. Afirmar anteriormente ser esta proposta nostálgica o motivo do valor da música para o sujeito e para a sociedade. Ressalto, agora, a potencialidade da musicalidade considerada no campo clínico.

Farei alguns apontamentos, inicialmente sobre o que considero relevante de cada caso, de forma disjunta, de modo a anunciar as peculiaridades perante a condição do Outro, da voz, do espelho e da estruturação do sujeito. Posteriormente, intento colocar em foco algumas questões que foram suscitadas tendo a música, a musicalidade e os sons como meios e ferramentas na clínica. Eles fizeram operar algumas situações e ideias que me proponho a discorrer e a discutir nesta oportunidade, iniciando, então, com os pontos substanciais dos casos.

## 5.1 O pintinho nasceu e cresceu

Pudemos acompanhar o que denominei como um momento de 'virada' no caso de Raul, em que ele se inaugurou como intérprete de si e em que pôde, ao menos minimamente, dizer de seu desejo. Esse tempo talvez seja aquele mítico, da constituição do sujeito. Isso me motivou a dizer que "o pintinho nasceu", e fez com que o próprio Raul observasse que "o pintinho cresceu". Entretanto, antes disso, foi necessário estar diante do impasse que o acometia na sua condição inicial.

O estabelecimento do espelho sonoro parece ter atingido as suas diferentes possibilidades patogênicas. Com o 'cânone' entre mãe e filho lembramos a defasagem do espelho, a *discordância* entre Raul e o espelhado dele. Assim como na forma musical em questão, mãe e filho parece que jamais vão se encontrar, há uma distância, um hiato que os separa e os deixa em desencontro. Eles não estão juntos e não esperam um pelo outro. Dessa forma, ficam desimplicados um do outro, e a *impessoalidade* não permite que o espelho conte nada sobre o próprio Raul, que permanece sem saber de si. A monotonia da fala, a limitação melódica da voz, ou seja, a condição da musicalidade da prosódia materna declara uma insuficiência para o espelho. Ao mesmo tempo, a permanente e desajustada oferta de palavra, de alimento e de tentativa de interpretação de demanda denuncia o excesso que também prejudica o espelhamento. Tanto o insuficiente quanto o excessivo contam da *inadequação* do espelho. Tanto o canto quanto o silêncio da sereia podem ser mortíferos.

Sabemos da necessidade de um bom funcionamento do espelho para a constituição do sujeito. É por ele que o campo do Outro recebe e responde à criança, dando-lhe nome, delimitando-lhe representantes, conectando ao simbólico tudo aquilo que ainda, para a criança, é puro real, a começar pelo seu organismo. Para Raul isso não se dá sem problemas. Ainda é complicado tentar entender e definir os motivos e as justificativas para essa questão,

que envolve a criança e a sua mãe, mas faço algumas hipóteses diante do que pude vivenciar com eles.

Raquel apresenta "um jeito diferente de falar". Diante disso, podemos pensar em um jeito diferente de Raul responder, inicialmente pela recusa e isolamento. A condição do chamamento da mãe pode não ser favorável a uma resposta satisfatória dessa criança. O tom monocorde, a voz apagada, a desconexão entre sentido e entonação podem levar a pensar em uma veracidade para esta primeira hipótese. Raul parecia desinteressado da voz materna, ou mesmo, defendido da perda que ela poderia propor.

Em contrapartida, Raquel nos dá indícios de que a falta de resposta de Raul, perante seus chamados, também coopera, ou mesmo viabiliza para o não estabelecimento do espelho. Ele evita o contato, faz proteção contra ele. Raquel fica desamparada com a ausência ou com a incerteza de resposta do filho, desacredita da possibilidade de sujeito para ele e, por isso, desiste. Esta é, então, uma segunda hipótese.

Mostrei, até agora, a qualidade ativa ou não-ativa, como emissores, de Raquel e Raul, destacando os modos da ação de chamar e de responder. Pensemos, então, na forma passiva de cada um, enquanto receptores de mensagens. Se Raquel realiza o chamado, pode ser ainda em vão, caso Raul esteja seletivamente surdo à voz do Outro. Da mesma forma, Raul talvez responda, mas por uma surdez da mãe, possivelmente ela não considere sua resposta. Com a surdez da mãe, Raul também se ensurdece porque é através da voz do Outro que ele se ouviria. Penso que, diante das várias superposições, pode haver ainda combinação ou retroalimentação entre elas, o que faz intensificar o efeito e os prejuízos do não espelhamento.

Por alguma ou algumas dessas vias, Raul fica desprovido de um bom espelho sonoro e faz recusa do tempo da alienação necessária. Permanece sem ter acesso ao campo do Outro e não realiza as primeiras articulações. Raul, protegido da alienação, recusa ou não tem acesso aos significantes. Não se articula em uma cadeia por não considerar ou não receber as traduções,

os reflexos do espelho acrescidos dos significantes do Outro. Seus afetos ficam sem interpretação. Seu acesso à linguagem fica impossibilitado, ou, ao menos, perturbado.

A voz, que anuncia a condição de desejo e, portanto, se refere à perda constitucional, parece não atingir sua função psíquica em Raul. Para Raquel, a condição da voz também revela alguns impasses. Vejamos.

A privação de gozo e a condição desejosa de uma mãe aparecem nos picos e na musicalidade do manhês. A natureza de resto da voz fica transparecida nesse modo de falar. Isso faz pensar que aquela mãe com condição de ter um bom manhês, tenha acessado ao campo da falta e desenvolvido sua economia libidinal perante a sua condição de castrada. Raquel, com seu modo de se posicionar na fala, com o Outro, parece ter dificuldades com a voz. Sua capacidade de simbolizar sobre a falta passa por restrições. Quando demonstra dificuldade de sonhar com o filho e supor sujeito para ele, privilegiando o campo mais imaginário e concreto, denuncia não estar confortável com as perdas que o campo do Outro impõe.

A voz, além de enunciar a falta, pode ser velada pela palavra. Pelo modo de lidar com sua própria privação, Raquel pode ter avaliado ser positivo o distanciamento da voz, deixando-a apagada e sem vida. Ela fala muito, mas sem deixar transparecer os sinais significativos de musicalidade. Ela tenta calar a voz pelas palavras, pela quantidade delas e pela não entonação. Em consequência, sem o uso melódico da voz, a mãe não reflete o seu desejo, permanece sem bordejar o seu vazio e sem colocá-lo para Raul. O temor em deixar faltar algo para o filho revela o trabalho em não permitir com que a falta se apresente e se instaure. A intervenção paterna na mãe talvez não tenha efeito suficiente nela para promover a mesma intervenção no filho.

A falta não está posta e assim também não está o sujeito desejante. Se para Raquel a condição desejante é evitada, Raul não pode ser colocado como objeto causa de seu desejo.

Assim ele, além de não se ligar à promessa de gozo, não desliza para a possibilidade da significação fálica. Com isso, Raul responde diferente à demanda do Outro, fica alheio a ele, enclausurado ao real, que é barulhento de ruído puro e silencioso de voz como resto da entrada ao campo da linguagem. A voz está inconstituída para ele.

A partir do momento em que, com as intervenções, outro destino pôde ser oferecido à voz, Raul e Raquel puderam mobilizar-se no posicionamento perante essa falta. O silenciamento da voz que assombra a ambos pôde, aos poucos, começar a ser quebrado. O silenciamento da mãe se refere à tentativa de fazer calar a voz, resultado da preponderância do Outro, e o silenciamento de Raul por ainda não ter tido verdadeiro acesso à voz constituinte do sujeito.

Vimos que outro arranjo foi sendo possível para Raul, sua mãe e a relação entre eles ao apresentar a viabilidade da articulação musical em sessão. Por meio das sonoridades a interação foi sendo efetivada e o espelhamento se tornando viável. Raul ouvia-se espelhado nos sons que eu o imitava, reinventando-o. Ele se reconhecia e encontrava nesses sons algo que o representasse. Fez-se regente e fez-se essencial para as composições que realizamos. Assim, ele se escutava e ficava sabendo algo de si, pois os sons passaram, por ora, a representá-lo. Assumiu uma postura consideravelmente mais ativa nas produções musicais e no contato com o outro. Ele começou a se insinuar, indicando a entrada no terceiro tempo da pulsão invocante. Raul precisou ouvir o Outro para organizar a sua ação. Fez algumas passagens com perdas importantes, eu diria perdas inaugurais, inclusive, quando, por exemplo, o ritmo passa a ser melodia e quando o som passa a ter algum significado simbólico. Raul testemunhou o processo onde uma coisa passa a ser outra, e que deixa para trás um resto. Fez um traço, fez a descoberta da voz, do Outro e a sua própria. Raul deixou de apenas repetir para interpretar.

Minha presença enquanto analista, muitas vezes marcada pela minha presença sonora, esteve servindo de parceria e certificado de recebimento. A emissão sonora agrega sentido

quando pode ser ouvida e processada por alguém. O permanecer atenta para ouvi-lo ameniza o desamparado da trajetória, diminui o receio de não ser considerado, bem como atribui sentido ao seu ato. Assim, Raul deixou de ser surdo ao Outro e acreditou na não surdez do Outro. Ele "sabe fazer um barulhinho", e eu escuto esse barulhinho.

O envolvimento musical nas sessões parece ter aproximado Raquel de sua própria musicalidade, ou, ao menos, ter apresentado a possibilidade de colocá-la para Raul. Se musicalidade da voz tem a ver com o desejo, estamos falando, então, da condição do desejo da mãe para com o filho. De alguma forma Raul pôde ser ouvido por ela, com a materialidade de sua voz que ecoa nos instrumentos e nas canções e, ainda, com a minha presença que certificava a veracidade da origem desses sons. Raul foi, então, suposto como sujeito por ela. Reconhecê-lo, possivelmente abriu as portas para desejá-lo. Algo se mobilizou entre eles. Raquel passou a estar com o filho de uma forma diferente, menos ensurdecida e mais musical.

Raul foi, aos poucos, demonstrando sentir prazer na música. Reagiu positivamente a ela desde o início, mas a cada contato parecia estar mais confortável. Ele começou a cantar e a dançar mais significativamente, com espontaneidade e empolgação. Isso dá sinais que se instaurou a condição da perda, ou pôde acessá-la de alguma forma, visto ser necessária a condição da perda do gozo absoluto para o prazer musical, pois este está na possibilidade de retomar o gozo perdido. "Não se pode perder quem não viveu" (Allouch, citado por Fernandes, 2011, p. 102). Acrescento agora: não se pode resgatar quem não perdeu.

Suposição de sujeito, estabelecimento do espelho sonoro e constituição da voz como função psíquica foram pontos cruciais à constituição do sujeito abordados nas sessões e na análise de Raul. As questões musicais nas sessões exerceram sua influência e auxiliaram no que chamei de 'virada' para ele. Após ter notícias de si, por um modo menos silencioso, Raul pôde também dizer de si mesmo. De sujeito pouco interpretado passa a intérprete de si.

## 5.2 Não para, para não deixar cair

Na ocasião de intitular o que contaria sobre Augusto, chamei-o de "o tocador que não para". Acredito estar, assim, declarando o que considero essencial na estruturação dessa criança, bem como central para o impasse que também envolve sua mãe. O estado mutável, que não para, assinala a movimentação contínua de Augusto diante do insuportável encontro com o Outro. Ele toma posicionamentos transitórios e oscilantes, às vezes revelando uma característica extremista de oposição, inclusive.

Outrora chamei de "dueto quase em uníssono" a tentativa de Augusto e Rebeca se tornarem um onde são dois, de buscar a anulação do Outro. A palavra "quase" revela a impossibilidade do sucesso desta busca pelo ideal do uníssono. São dois que buscam ser apenas um, mas que se deparam com a inviabilidade disso. Podemos dizer, agora, também de um uníssono em dueto para destacar o atravessamento da permanente impossibilidade da não diferença. Até no intuito de uníssono está o dueto, não tendo como ficar livre da condição perene da presença do Outro. O uníssono perfeito adquire o estado de inatingível. É a igualdade que não pode ser, que não se sustenta. É por entre esses extremos, uníssono e dueto, que passeiam, em idas e vindas, Augusto e sua mãe.

Mesmo que a igualdade permaneça na inviabilidade, a tentativa de alcançá-la cria um impacto, deixa seus efeitos. Podemos destacar dois deles ao lembrar de Augusto e sua mãe. O primeiro é que a tentativa do uníssono perfeito cria uma intensidade. Se pensarmos em dois musicistas tocando ou cantando em uníssono, sabemos que a intensidade, o volume sonoro, é a resultante da somatória da sonoridade individual de cada um. Eles tentam fazer igual, mas o que se ouve são sons amplificados um do outro, acrescidos da diferença. Intensidade é uma consequência observada também no modo de ser de Augusto e Rebeca. Essa força parece resultar da tensão entre o intento da busca ideal e a impossibilidade de sucesso. Isso fica

declarado das mais diversas formas, como pudemos perceber nas descrições do caso. O segundo ponto surge justamente na contraposição, na reação a essa tensão. O revés do uníssono, o dueto, surge como uma necessidade. Essa busca se dá, para Augusto e Rebeca, por meio da violência, da rivalidade, da rebeldia e da disputa.

De qualquer forma, ao pendular entre a busca do uníssono e a busca do dueto, a angústia insiste em prevalecer. A caminho do uníssono fica declarado que a tentativa de instauração do dueto se perdeu. Um permanece sendo o que o Outro espera. Por outro lado, o movimento de formar o dueto destrói o uníssono, desfaz o ideal de anulação do Outro. Esses dois movimentos com dimensões defensivas, de colagem ou de isolamento, são maneiras opostas de lidar com a mesma questão, a separação. Mesmo a proposta de colagem é entremeada de grande pavor. A agressividade aparece como marcador do desencontro, assim como do esforço para a mútua anulação.

A oscilação diz sobre a insuportabilidade de ambos relativa aos extremos. Neste contexto, de processamento constante, de tentativas e recuos, o uníssono é buscado e evitado ao mesmo tempo. As mudanças de posições, ora ativa ora passiva, não deixam que se firme nem o uníssono, nem o dueto. Esses meios de contraposição sugerem modos diferentes de silenciar o Outro. Com isso, entendemos que o uníssono, o estar acoplado, em nada se assemelha à alienação, visto que esta se refere à introdução ao significante pelo campo do Outro. A alienação é possível, o uníssono, não. Tal como o dueto, o isolamento não corresponde verdadeiramente à separação, pois não se trata de ser igual ou desigual, mas de ter o Outro enquanto referencial.

A incansável batalha rumo à anulação do Outro diz sobre o transbordamento da força do real. A angústia gerada aí é arcaica, está nos primórdios fundantes do sujeito. De cara para a angústia do real, ambos ficam em risco de desmoronamento ou encaram a insuportabilidade da invasão do Outro.

Augusto alterna entre se amarrar e se opor ao Outro materno. Vivencia das diferentes posições a angústia do real, pois não encontra nesses modos de enfrentamento a possibilidade de uma conciliação. Acoplado à mãe, sofre com o extravasamento do real, pois no lugar de objeto de gozo dela fica sem amarrações com os significantes. Isolado dela, ele precisa encarar a condição da falta. Depara-se, assim, com o universo simbólico e se ressentido do sofrimento traumático quanto a abrir mão do gozo absoluto.

Essa angústia do real também está para Rebeca com grande intensidade na relação primordial com o filho. Ao mesmo tempo que Augusto lhe é precioso, ele lhe causa verdadeira tormenta, evocando o insuportável dela mesma. Rebeca lida com o filho a partir de posições em transição permanente. Colocando-o como objeto fálico, consegue extrair da relação imensa satisfação narcísica. Augusto assume, para ela, o lugar do objeto extraído do casamento desfeito, sendo o lucro conquistado. A posição tomada do campo fálico necessita de uma articulação simbólica, o que não se sustenta. Inundada pelo real, Augusto é tomado por ela como objeto de seu gozo. Deste ponto, o real não se silencia, é considerado como insuportável e como tormenta. Assim como Augusto, Rebeca também oscila. Transita entre tomar o filho como objeto de desejo e objeto de gozo. Do primeiro ponto, se faz necessário abrir mão do gozo real, acessar o vazio constitucional do sujeito, se aproximar do seu trauma inaugural. Do segundo, fora do campo significante, sem a mediação da palavra, o real assola com sua força arrebatadora. O incômodo e a ameaça apresentam-se de um lado e de outro.

Tanto 'abrir mão do real', quanto se 'aproximar demasiadamente dele', servem como disparadores de muita angústia. A não definição de posicionamento conta da dificuldade de Augusto e Rebeca em harmonizar o real e o simbólico. Como efeito resultante dessa conciliação, o real encontra um meio para escoar: a voz. Deixar cair a voz é aceitar a amarração com o simbólico. Ela fica sem nomeação, não é amarrada a qualquer significante,

mas permanece ali, às voltas com o sujeito, dando sinais de sua existência. No caso deles, deixar cair a voz, inaugurando-a, parece encontrar uma impossibilidade.

Se retomarmos as leis dinâmicas da física veremos que a queda livre acontece quando todas as demais forças são anuladas, restando em ação apenas o vetor da força gravitacional. Estando submetido a qualquer outra força vetorial o objeto pode ter outro destino. Pode ainda cair, mas de uma forma diferenciada da primeira. Falamos em oscilação e repetição de movimentos transitórios para Augusto e sua mãe. Pensar no movimento de pêndulo com tudo que a física propõe para explicá-lo pode ser complicado, mas talvez possamos resgatar apenas o fato de que, neste esquema, o movimento influencia a trajetória do objeto em questão.

Recupero meu limitado campo de conhecimento da física por ter encontrado nele esta analogia que me ajuda a entender, e talvez a explicar, o que acredito estar colocado enquanto impasse diante da queda da voz para Augusto e Rebeca. A força da inércia do movimento interfere na resultante do trajeto do objeto, que está também constantemente submetido à força gravitacional, àquela que torna verdade a existência do que chamamos de queda.

Assim como a força gravitacional, o Outro está sempre presente. Ele também faz cair. Faz com que o sujeito abra mão da sua dimensão real pura para ascender ao campo da linguagem, do simbólico. Quando o sujeito deixa de ouvir puro som e passa então a ouvir palavras com significados, ele deixa cair a voz. Faz com que os significantes estejam em um plano privilegiado àquele que o precede, o som. Essa queda inaugura o vazio do próprio sujeito. Não mais apenas no real, o sujeito perde a dimensão do gozo puro. A voz é, então, isso que cai, que se perde, que sofre a influência da "força" do Outro. Ela não deixa de existir, continua presente, em um segundo plano, não articulado ao simbólico.

Vimos que para Augusto e sua mãe a ideia da queda da voz é sofrida com muita ameaça. A movimentação criada por eles entre os extremos idealizados parece servir como força da inércia que atrapalha ou confunde a queda. Esse movimento se dá no oscilar entre: colagem e

isolamento, passividade e atividade para Augusto; objeto fálico e objeto de gozo para Rebeca; uníssono e dueto para ambos. Penso ser defensivo esse bascular permanente. A finalidade dessa incessante reação parece ser a de impedir que caia a voz, que se perca o gozo e que se opere a separação. Eles sofrem com o transbordamento do real para não sofrerem com a queda de algo dele.

Com algumas intervenções, tento evitar os modos de silenciamento produzido por eles no trabalho de não deixar cair a voz. Busco mostrar a possibilidade de outros posicionamentos, diferentes dos extremados encontrados por eles. Considero que conciliar a dimensão do Outro à dimensão real do gozo seria necessário para uma constituição mais harmônica, menos oscilante. Entendo ser necessário contar a eles que para suportar o Outro não se deve almejar nem o uníssono, nem o dueto perfeitos.

Bordejar a materialidade da voz, associando-a às questões musicais por exemplo, talvez pudesse anunciar que, nesta condição, nem tudo está perdido. Presenciar a voz, se aproximar dela, é entrar em contato com a prova de que nem tudo do real se submete ao Outro. Tem algo que resiste a esse encontro. Passar pelos tempos da alienação e da separação promove a entrada no simbólico, mas ao mesmo tempo não declara o fim da dimensão real. Augusto e Rebeca parecem sofrer com a ameaça do serem tomados totalmente pelo real ou de perdê-lo, também de forma absoluta. Talvez essa angústia pudesse ser amenizada ouvindo a voz anunciada na música, mas diante da grandiosa perturbação vivida por eles não se pôde ouvir qualquer elaboração musical, no sentido de amarração e conciliação. Permaneceram-se os ruídos e os estrondos extremados das batidas oscilantes, indiferenciadas como o real. O tocador não parou, a voz não caiu.

### 5.3 A música a serviço da clínica no bordejamento da voz

Vimos, no decorrer do trabalho, a condição da voz como aquela que não tem a ver com o sentido, como justamente o que não encontra representante na linguagem e sobra enquanto resto. É a expressão mais pura do real para o humano, é objeto de gozo. Está relacionada à pulsão de morte e, como exigência da própria vida, precisa ser silenciada. Entendemos também que o modo como o sujeito lida com a voz, no encontro que faz com o Outro, e o modo como lida com a perda do gozo absoluto, determinam seu funcionamento e sua estrutura psíquica.

Há um desencadeamento diferente do circuito da pulsão invocante para as diferentes estruturas possíveis. No caso de risco de autismo, o manhês demonstrou não ser suficiente para a invocação. No caso de uma possível estruturação psicótica, a criança corre o risco de se engolfar por não se colocar surda ao manhês, após se alienar a ele. Os recursos que a música oferece se tornam essenciais para abordar os diferentes desdobramentos do circuito.

O espelho sonoro, bem como o escópico, envolve a subjetividade do Outro, que processa o que recebe do sujeito e o interpreta. Ao mesmo tempo, aquilo que se reflete em resposta também depende do sujeito que recebe, ou seja, o que se dá em espelho envolve singularidades, fantasias e o inconsciente do Outro e do sujeito. Com isso, não há garantia de que um bom espelho articule a estruturação do sujeito, pois este pode não receber a mensagem enquanto tal. O espelho sonoro é então um eco traduzido, que pode, ou não, ser ouvido.

Tomando o contexto clínico, pretendi me aproximar do modo como a voz, enquanto objeto perdido, e a palavra se associam, tendo como foco a própria constituição do sujeito e o estabelecimento do espelho sonoro para a sua viabilização. Ainda, a possibilidade de provocar uma modificação do lugar do sujeito no circuito da invocação tornou-se questão a partir da

intervenção musical. Pude, com essa experiência, entender que o posicionamento do sujeito se declara na musicalidade expressa em sessão. O que sobressai na musicalidade de cada sujeito diz sobre o seu modo de funcionamento e sobre o seu trabalho de aplacamento do sofrimento e do trauma da inserção no campo da linguagem.

Na organização da estrutura musical a suplência é a condição relacional entre os seus elementos. Existe nela um elo de substituição entre as notas, entre os sons. É preciso que um som deixe de soar para que outro soe. Há uma fluência em que existe um "vai" para outro "vir". As notas fazem sentido apenas nesta correlação, não o fazem de forma isolada. Apresentam uma matriz semelhante à cadeia de significantes, mas ainda sem as barreiras e amarras do próprio significante. Essa ordenação musical é apenas um esboço da forma de organização do sujeito do inconsciente. Chamaria isso de *suplência da música*.

Essa condição me faz pensar sobre a suplência para Lacan, como uma medida para atenuar e acobertar o impasse, de modo a evitar o seu aparecimento. Podemos, a partir daí, refletir sobre uma outra condição, a de *suplência musical*, aquela em que a música entra como suplente da voz, perdida com o acesso à ordem simbólica. Usar os elementos musicais como substitutos daquilo que se podia ter com o som puro, gozo ilimitado, torna-os valiosos recursos para lidar com a voz, seja para ser invocado por ela ou para aceitar perdê-la, dependendo da posição conflituosa em que o sujeito se situa. Reconhecer e cooperar com essa possibilidade, acentuando-a na condição de tratamento, me faz considerar uma *suplência musical clínica*.

Na música existe uma mobilidade entre as notas. Cada uma delas ocupa um lugar e exerce uma função relativa a uma nota principal, referencial, a tônica, que assume um papel de repouso quando requerida por outras que exercem a função de tensão. Assim, uma nota demanda a outra, pedindo uma substituição. Tal como a fluência musical caminha em busca de uma resolução, faz esse pedido e denuncia essa demanda, aquilo que o sujeito expressa

musicalmente diz também da sua necessidade, da sua urgência. O modo como o sujeito se utiliza dos elementos musicais, como os organiza e os expõe, principalmente no contexto da clínica, se assemelha ao que o faz também pelo sintoma. Poderíamos chamar de *sintoma musical*.

A música traz consigo uma ambiguidade. Por um lado ela lida com a ausência de sentido, com a indefinição, com a variabilidade e a sincronia melódica. Por outro ela transmite lei, organização e normas de conduta, assim como impõe a métrica, a diacronia e a repetição do pulsar rítmico, com seu grau de normatividade, invariabilidade e previsibilidade. Essa dualidade embutida nos elementos musicais e a especificidade do modo como cada um se apropria deles no contexto clínico diz muito sobre a maneira de como é encarado o acesso ao Outro, podendo ser uma espécie de pedido de socorro diante da angústia gerada neste encontro ou confronto. Considero interessante o modo como, em cada caso apresentado neste trabalho, houve a procura por um elemento específico da música que auxiliaria no processo de lidar com o próprio impasse. Raul apela à melodia, buscando alienação. Augusto recorre ao ritmo, buscando separação.

Raul denuncia a necessidade de valer-se da invocação melódica, vendo nela sua carência diante da dificuldade em alienar-se. Pela falta de entonação, pela repetição não interpretada, Raul conta de seu impasse, embora também por meio da melodia chame recursos para uma saída possível. Se a invocação se dá por meio da melodia, é a ela que Raul recorre. É apontando o rumo do conflito que ele também pede por socorro. Ainda fora da linguagem, ele trabalha para achar um meio plausível de associar o gozo, o som puro do real, à palavra. O canto o auxiliou neste processo, levando-o à possibilidade de estruturação.

Augusto, por sua vez, busca se desvencilhar da alienação do desejo do Outro e produzir algo de próprio através da organização desigual do componente rítmico. Por este, Augusto denuncia sua necessidade de se ouvir e se fazer ouvir, se impondo e dizendo não ao Outro

invasivo. Na sua sonoridade maciça, as pausas são recusadas, sinalizando para o entrave diante do tempo da separação. É justamente o dilema com a lei, foracluída na psicose, que se apresenta na sua transmissão sonora. A partir deste seu conflito singular, a persistência da denúncia de uma necessidade de ordenamento rítmico revela o seu pedido de ajuda para um aceite às questões da própria lei, dos limites da castração.

Podemos, então, dizer que a produção musical revela a maneira como está sendo montado o arranjo constitucional do sujeito. Chamo isso de *potencial denunciativo* da música na clínica, cujo caminho escolhido torna possível indicar e viabilizar uma direção para a intervenção, atendendo à suplência.

Com isso, lembrei-me da questão formulada por Didier-Weill (1997b): "dispõe a música do poder, que a palavra não detém, de criar as condições de um retorno do sujeito ao que tinha sido foracluído?" (p.247). Para ele a pulsão invocante é colocada em jogo novamente pela música. Diante do exposto, confirmo a resposta afirmativa a essa indagação. Acredito na capacidade da música em colocar em jogo, ao mesmo tempo, os elementos foracluídos e os da dimensão real. São duas possibilidades distintas de retorno. Por portar na sua essência a ambiguidade, a música fornece meios de acessar o que a criança luta em deixar de fora de sua constituição, como a lei foracluída, e de retomar o caótico e a indiscriminação do real, o que ela reluta em perder. Se a palavra ensurdece o sujeito para as questões do real, pelo musical o acesso a esse primordial se faz possível, visto que a música vai além do que pode ser dito, tendo a ver com a essência do corpo e com o que precede a própria constituição do sujeito.

Dentre os símbolos utilizados na notação musical, existe a barra de repetição chamada *ritornello*, que indica o retorno ao início do trecho executado. Chamaria de *ritornello* do real a capacidade que a musicalidade traz de reinvocar a condição não simbólica da origem do sujeito. Esse retorno nostálgico traz à tona a essência do real. Penso que a consumação da função materna, expressa pelo componente musical do manhês, exige este retorno, na

tentativa de, mais perto da condição do *infans*, conseguir invocá-lo. A mãe de Raul lhe oferece um banho sonoro pouco envolvente, monótono e invasivo. Considero que a oportunidade de contato com os elementos musicais, principalmente os melódicos privilegiados nas suas sessões, puderam reaproximar e reavivar a musicalidade de Raquel e, com ela, algo a nível de seu desejo. Com Rebeca, por sua vez, fica explicitado o quanto as questões sonoras, ou a origem a que elas se remetem, lhe causam desconforto e defesa. A proposta de *ritornello* do real, nesta experiência clínica, causa horror e insuportabilidade.

O som é uma forma bastante garantida de se fazer presente ao Outro e de sentir a presença dele. A própria palavra carrega consigo um componente sonoro. Trabalhar na clínica o modo de encarar o Outro por meio da musicalidade torna-se uma opção interessante. A alternância entre som e silêncio é condição de existência para a música, o que auxilia na demarcação de uma alternância também entre o eu e o Outro, inaugurando uma possibilidade de relação. Com Raul me fiz presente não apenas pelo som, mas também pelo silêncio. A produção musical da mãe se fez interessante e o chamou. Foi também pelo sonoro, mediando uma interação com o Outro, que testemunhei a comunicação e a troca entre mãe e filho. Foi através do meu cantar que me aproximei de Augusto. Demonstrei estar reconhecendo-o ao considerar e respeitar suas singularidades sonoras na proposta de acompanhamento e parceria musical que lhe ofereço, tentando fazer possível algum nível de relação. Ainda assim, sua reação foi de aumentar as barreiras ao Outro, o que fez pelas batidas fortes no tambor. Verificamos, então, que essa via de acesso ao Outro, pelo sonoro, pode propor uma minimização da dificuldade desse encontro. Pode, ao menos, dar noção do quanto o Outro se apresenta ou é sentido como invasor.

Nas canções, ou em outras formas musicais, existe uma organização de frases melódicas que lembram uma matriz dialógica, com perguntas e respostas. Propor esse modelo na reprodução ou na composição no contexto clínico faz lembrar a necessidade de

reconhecimento do sujeito e as bases do espelho sonoro. A dificuldade de interpretar e traduzir a demanda de Raul, bem como a não correspondência em um diálogo, em que um espera o outro, denuncia a fragilidade do espelho sonoro entre ele e sua mãe. Intervindo musicalmente neste aspecto, além de atestar o recebimento de sua mensagem, respondo musicalmente acrescentando um algo a mais. Faço isso considerando sua proposta colocada na produção de seus sons, valorizando-a, intensificando ou diversificando com elementos também sonoros. Desta forma fica aparente a ele a possibilidade de ser notado e interpretado. O espelho fica prejudicado quando a intensidade do desejo do Outro não permite que o que é de Augusto apareça, ou ainda, quando seu forte grito, aos tambores, tenta fazer imposição e não permite bordejamento, pela confusão e recusa que acaba causando. Na medida do possível recebo e tento agregar elementos às suas manifestações, espelhando de forma a contar que ouço o que diz e que tento compreendê-lo. Toco os instrumentos de acordo com o andamento e a intensidade propostos por ele. Acrescento os elementos melódicos e harmônicos dando algum contorno e inscrevendo minha leitura, sem tirá-lo da posição de solista. Desta forma, utilizando-me de recursos musicais, me proponho a modificar a situação dificultada no estabelecimento do espelho sonoro de cada um deles. Os impasses encontrados no espelho puderam ser trabalhados no seu âmbito sonoro. Assim, com a musicalidade colocada como recurso nos atendimentos, se é possível tratar o espelho sonoro através do próprio sonoro.

A voz diz sobre o real, vai além da palavra que diz apenas a verdade não-toda. Inicialmente, o sujeito é apenas um corpo real, que sofre atormentado pela pulsão de morte não nomeada e ruidosa. Acredito na possibilidade de dar uma finalidade musical ao silêncio barulhento do corpo pulsional, de encontrar uma alternativa viva de transformação, de uma erotização pela musicalidade. Sendo assim, a música se torna uma experiência que oferece novo destino a essa pulsão.

Vários dos componentes da música fazem uma demarcação da diferença: a altura, o timbre, a intensidade, o andamento e a duração. Além dessas, a própria interpretação, que ressalta o componente interno do interpretante, denuncia a impossibilidade de uma repetição pura na música. Nela nada pode ser igual. Pode-se tocar a mesma música, seguir a mesma partitura com as indicações e solicitações do compositor, mas invariavelmente não se consegue tocar de uma forma idêntica à outra, nem mesmo se tocado pelo mesmo indivíduo. Para a constituição do sujeito se faz necessária a inscrição da diferença, entre o eu e o Outro, entre um significante e outro. A possibilidade da novidade não tinha alcançado Raul, que permanecia na repetição de S1, sem poder inventar nada de si e do Outro. Ter criado com ele as suas próprias canções, utilizando seu nome, suas marcas, sensações e a impressão que causa no Outro, pôde inscrever novos significantes e inaugurar sua cadeia, com uma outra forma de se colocar diante da linguagem. Augusto vivenciou essa diferença ao explorar os timbres de instrumentos diversos. Produzindo som diferente, torna-se diferente do Outro. Ligar S1 a um S2, colocar certa ordem ao caótico do sonoro, perceber a reação do Outro diante de sua produção evidencia a não igualdade e a não complementaridade entre os sujeitos; cria-se um intervalo entre eles.

Sabemos que desde a vida intrauterina o bebê convive fisicamente, no seu organismo pulsante e na percepção dos estímulos externos, com a dualidade entre o som e o silêncio. Essas sonoridades, que se apresentam ao bebê, contém a essência de ser e de deixar de ser, com o todo e o não todo, ou seja, o vazio. A presença e a ausência originais do organismo nunca deixam de se impor. Com a música o sujeito pode retomar essa condição essencial do vazio, do silêncio, da pausa e da presença, do som. Já mencionei ser essa potencialidade de tocar o real desta forma, que justifica o gozo envolvido nesta prática.

O que se apresenta desde os primórdios do sujeito no seu corpo lhe é referente ao gozo e ao real. A sequência incessante de batidas do coração, da respiração e do piscar são exemplos da

repetição natural, que alcançam um estatuto contínuo. Para os autistas, que relutam em abrir mão do real, do gozo do corpo, para ascender ao mundo simbólico, essa invariabilidade se configura como uma repetição rígida de S1, representada também na dificuldade de abandonar regras e roteiros. A materialidade do som do organismo, que tem a ver com sua própria natureza, precisa receber alguma articulação representacional para fazer sentido e se conectar a um S2. Para isso se faz necessário um elemento organizador. Penso, então, na viabilidade da música, que envolve esse elemento repetitivo em um contexto mais amplo e resignificante, ser um recurso promovedor de mobilidade, sobretudo quando fica deflagrada uma resistência de que alguma significação aconteça diretamente pela palavra, como ocorre no autismo.

Para ambos os meninos o retorno do real por meio do musical aconteceu de forma a envolver, inevitavelmente, o corpo: Raul, com suas danças e demonstrações de empolgação com as canções; Augusto, com a entrega catártica das batidas ao tambor, para as quais pulava, gesticulava e mudava suas feições. A entrega corporal é inerente à experiência musical. Corpo é real. Música é real. Assim, corpo também é musical, e música é corporal. Se a musicalidade é intrínseca ao corpo, vejo nela uma possibilidade de inscrição sem a condição da perda total do gozo corporal. Entendo a música como um meio facilitador para o intercâmbio entre o real do corpo e a possibilidade de inscrição simbólica.

A musicalidade normalmente se apresenta, na prosódia da fala da mãe, como esse mecanismo de conexão. Considero que poder utilizar desta ferramenta, de uma forma ainda mais intensa e direta, com a música no contexto clínico, é utilizar-se do seu *potencial mediador* em casos em que a estruturação se vê emperrada por algum motivo. Acredito ser um caminho possível e favorável ao encontro do significante com o corpo, de uma forma menos desastrosa.

Entre a boca e o ouvido, ou seja, no corpo, o som se transforma em significante. Existe uma condição dificultada para a criança autista em abrir mão do gozo do corpo. Penso que ao utilizar um instrumento musical o sujeito experimenta a autoria de sua sonoridade, deixando de ser o emissor direto desta produção, ou seja, ele vivencia seu corpo pela mediação que faz com o instrumento. Pode ser que deslocar e ampliar o gozo do corpo para o instrumento-corpo auxilie-o na conexão de significantes, pois o impacto do abrir mão desse gozo é amenizado. A perturbação gerada pela perda pode ser, assim, driblada. Desta forma, o sujeito faz um som, a nível de intenção e atitude, mas o corpo sonoro é mediado pelo instrumento. O som é seu porque surge de sua ação; porém, ao mesmo tempo, não o é porque não se origina nele, mas no instrumento enquanto sua extensão.

Essa relação com o instrumento me faz pensar na extimidade do objeto, neologismo utilizado por Lacan para conjugar aquilo de mais íntimo e profundo do sujeito com a exterioridade, com o que há de estrangeiro. Remeto-me também ao conceito winnicottiano de objeto transicional, aquele que faz uma intermediação entre o seu mundo interno e externo, que advém da sua própria materialidade, mas é criado pelo indivíduo. Sendo assim, não está nem dentro nem fora da criança. Pensar o instrumento musical como parte constituinte do corpo que goza, é considerá-lo como algo que está de fora, distinto, mas também é íntimo, é o próprio sujeito. Ao mesmo tempo que instrumento e corpo se mesclam, em uma conexão, assinalam ainda uma distinção, uma marca diferencial.

Assim, o som tomado pela palavra não seria, em tese, o do sujeito. A música forneceria um outro som como mediador para esta passagem. Sabemos que, de qualquer forma, o ascender ao campo da linguagem envolve essa perda, mas produzir um disfarce simbólico pode, talvez, amenizar esse impacto, facilitando esse processo a que tanto se resiste. O disfarce produzido se remete àquilo que parece mas não é, porque tenta desfazer algo que continua sendo o que é.

No seminário 10: A angústia, Lacan (1962-63), ao falar sobre o aparelho sensorial auditivo, ressalta que este não se assemelha a nenhum instrumento musical. Apesar disso, talvez possamos destacar que, a título de curiosidade, a história da origem dos instrumentos nos conta que estes surgiram com a intenção de imitar sons da natureza, dentre eles a voz humana. De uma certa forma, esse mecanismo de o instrumento falar pelo sujeito se assemelha à função materna, quando essa, com voz em falsete (em registro não natural e tessitura falsa), faz de conta que fala pelo bebê. Vale lembrar que depois disso a mãe deve se calar e ceder lugar para que o bebê fale por si. As sonoridades musicais também podem "fazer de conta" que falam pelo sujeito, e podem, ainda, ir além. A música não faz apenas uma duplicação ou replicação da voz. O que se constrói pelos instrumentos parte da voz, mas vai além dela, pois sua capacidade de produzir sons ultrapassa a possibilidade da natureza humana. O instrumento compõe um universo simbólico distinto, faz uma nova construção, vê-se pelas sinfonias.

Penso aqui na potencialidade musical dentro do tratamento clínico. Intensificar os elementos musicais durante o processo de constituição pode amenizar o sofrimento da perda. A presença constante e marcante da musicalidade pode amortecer o impacto e declarar que esta perda envolvida não é total, podendo haver um retorno, mesmo que seja parcial ao gozo perdido, o mais-de-gozar. É como se pudesse dar alguma garantia ao sujeito. O trauma torna-se, então, suportável. Criar com a possibilidade musical dá destino à voz, que não fica aderida unicamente à dimensão da perda, mas também da inovação e da possibilidade de saída criativa. Depois, como consequência da estruturação enquanto sujeito, o som, que deixa de ser apenas um som, pode ser retomado na música com outras características. De modo disfarçado, pode ser aceito e sublimado. O difícil pode achar um jeito possível e bom de ser.

Quando é possível comunicar algum significado por meio de um som, podemos considerar que ele cedeu lugar ao simbólico. Ele não abandona a sua natureza sonora, mas é levado a

uma condição irrelevante perante o que representa. A perda da dimensão sonora pura se faz necessária para que se dê essa conversão à linguagem. Sabemos que com a música podemos retornar a este algo que é perdido, a voz, enquanto elemento primário e primordial ao sujeito. Abordarei, agora, a condição musical de fazer o movimento contrário, para além do retomar e relembrar as origens. Com o auxílio da música pode-se também promover a articulação com a linguagem, fazer cair a voz, de que a própria música se utiliza. Isso acontece pelo jogo em que uma coisa passa a ser outra, ou seja, a partir do momento em que algum elemento musical ganha aproximação ao sentido. Considero, então, que a utilização desta ferramenta é facilitadora da amarração entre real e simbólico, é promotora de significação ou resignificação, constituindo o que chamo aqui de *potencialidade transformadora da música*. Ao invés de um retorno ao sem sentido faz-se um avanço ao sentido. Para além do retomar algo perdido, ela pode fazer perder. A música compõe, assim, um processo com duplo movimento, em direção à dimensão de gozo e rumo à significação.

Fiz referências anteriormente ao fato de que a música carrega com ela, ao mesmo tempo, componentes de sua materialidade e da ordem dos significantes. Os primeiros são aqueles corporais já conhecidos pela criança, inerentes à sua origem, vivenciados antes mesmo de seu nascimento. Quando ela adere alguma representação deixa de ser apenas materialidade e passa a ter algum significado, entra na ordem da linguagem com função comunicativa. Podemos dizer que a música não se limita, geralmente, a apresentar puramente apenas um dos componentes. Ela porta simultaneamente essas categorias, essenciais à estruturação do sujeito. Vimos que a palavra, o campo da linguagem, é exterior ao sujeito, não é componente 'natural' a ele e, ainda, é algo não tolerado e abominado pelo sujeito autista. Sendo assim, a música torna-se importante recurso. Promove uma via de acesso, como facilitadora de uma conexão entre o que o sujeito tem de primordial, que o autista resiste em se afastar, e o simbólico, a que precisa se submeter.

Essa ação facilitadora pôde ser observada em alguns momentos na experiência musical com Raul. O som da batida da castanhola associada à sílaba "nhoc", elemento de *lalíngua*, é cantada dentro de um contexto que faz referência ao ato de comer, transformando-se então neste significante. O som ganha significado. Valorizar a essência e a natureza sonora deste som, cantando-o, permitiu que, em consequência, lhe fosse feita a amarração simbólica. Desta forma, Raul se apropriou, não apenas do som e da canção composta, mas do significado criado. Ele utiliza os significados agregados, que nomeiam e fazem traço, comunicando-se de uma forma menos ecológica, indicando sua inscrição subjetiva no campo da linguagem. Com Augusto não foi diferente; utilizar-se dos sons para alcançar alguma significação também se fez ato. Ao receber a palavra "não" como referência simbólica ao seu forte som ao tambor, ele pôde, por um momento, conectar o seu correlato oposto, primeiro na forma sonora. Ele passa a tocar fraco, que significa o "sim". Augusto se apodera destes representantes sonoros carregados de significados para falar de si, da sua condição perante o Outro. O som transformado em significante ganha formato de comunicação. O que o som quer dizer recebe um estatuto predominante em relação ao som puro.

Modulação, na música, é quando há mudança de tonalidade. A tônica, nota principal que indica repouso, passa a ser outra, e com isso a função de todas as demais notas é também reajustada, ou seja, há uma mudança de referencial. Chamo de *modulação subjetiva* a mobilização do sujeito em sua estrutura e na sua posição decorrente de uma intervenção junto ao musical quando a propriedade sonora ajuda a operar algum grau de reajustamento do sujeito, servindo de ferramenta para esta construção.

Esse efeito de reposicionamento em Raul foi notório. Depois das experiências contadas em seu caso, lembremos que ele se colocou mais ativo e operante, deu ordens e contou do seu desejo, aderindo ao papel de maestro das canções; identificou-se aos significantes apresentados nas improvisações e se nomeou com alguns deles; deixou-se envolver e

desenvolveu sua forma sedutora, cantando, dançando, sendo "espertinho"; criou uma imagem de si e buscou ver-se; inovou sendo criativo e desenvolvendo novas formas lúdicas; esteve, também, mais presente para as relações e formações de vínculo. Um efeito como esse talvez não tenha tido condição e tempo para operar em Augusto. Com ele foram feitos alguns ensaios, que se dirigiam sempre rumo à separação. No contexto musical, a modulação não chega abruptamente. Existem os acordes que fazem uma preparação para anunciá-la. Da mesma forma, Augusto talvez tenha apenas preparado ou anunciado a necessidade de modulação subjetiva, embora não a tenha ainda alcançado.

De algum modo, a entrada ao campo do simbólico esteve dificultada em ambos os casos. Vimos que, valorizando a musicalidade no contexto clínico, partindo do que não aceitavam perder, eles puderam vivenciar, com a analista enquanto parceira, o percurso para a entrada no mundo da linguagem. Foi engrenada a possibilidade do aceitar perder o gozo sonoro puro para viver o impacto do significado, da potência da palavra. Houve também uma aproximação ao foracluído, ao menos a nível de declaração do que teria sido rejeitado no processo de constituição. Considero a musicalidade envolvida como parte responsável pelo mérito da questão.

Retomo apenas mais um trecho de Lacan (1962-63) para destacar a função mediadora do som já elucidada por ele.

De fato, uma flauta dedilhada no nível desta ou daquela de suas aberturas impõe a todos os sopros possíveis a mesma vibração. Se essa ordem não é uma lei, a nosso ver, ainda assim fica indicado que o *a* de que se trata funciona, aqui, numa verdadeira função de mediação. (Lacan, 1962-63, p. 300)

A voz não é simplesmente o seu som, mas materializa-se e torna-se presente ao sujeito e ao Outro por meio dele. A forma como essa materialização acontece conta da condição da voz na sua função psíquica. Se em uma direção, a voz encontra um componente material sonoro para proferir-se, acredito que inverter o sentido do vetor permite que, através do elemento sonoro,

se acesse, aproxime, influencie e acoberte a própria condição da voz como objeto *a*. Pela sonoridade musical podemos ter, ao mesmo tempo, a angústia deflagrada e modulada.

Penso que viabilizar esse acesso favorece ainda mais o uso dessa valiosa ferramenta, disponibilizando recursos musicais, como os instrumentos, no setting do atendimento clínico. Não apenas o abordar e o denunciar o impasse se faz possível por este meio; além disso, abre-se um espaço para uma invenção ou reinvenção da saída para o que tem a ver com o sonoro e com a voz. É uma oportunidade para dar um destino diferente e uma nova condução ao trauma da perda do gozo diante da linguagem, de uma forma a ser encorajadora e confortante. Vejo, então, a música como condição fundamental para a construção da voz na experiência analítica.

A música, tomada nesta condição fundamental, precisa ser expressão de desejo de alguém, pois o desejo do Outro se faz necessário para a constituição do sujeito. A musicalidade na clínica pode ser também expressão do desejo do sujeito analista. Entendo que não basta expor a criança a alguma reprodução musical, não é simplesmente a obra musical que a invocará, mas o desejo declarado do Outro, este, sim, indispensável neste processo. Por isso, a música entra na sessão como uma ferramenta do analista, ferramenta essencial e fundamental, mas ainda assim uma ferramenta, que precisa de um sujeito para utilizá-la e para produzir por meio dela. É a possibilidade de inventar um novo destino para a voz, de significá-la, que faz da música uma ferramenta do Outro analista no encontro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sujeito é efeito do encontro entre o sem sentido do real e o sentido do simbólico/imaginário. Esse encontro é mediado pela função materna que, em espelho, acolhe o que se passa no corpo da criança e atribui correspondentes significantes da linguagem para nomear, inserindo-a no campo simbólico. Vimos que essa mediação materna é carregada de ingredientes musicais, transformando sua fala no manhês, na tentativa de facilitar e promover a invocação. Discorremos, então, sobre a essencialidade da musicalidade no processo constitucional. Tomar o que há de fundamental na música como ferramenta de trabalho na clínica torna possível a modulação da pulsão invocante no processo de estruturação do sujeito.

A música também é efeito da combinação de elementos que se reportam ao sem sentido, como na melodia, e ao sentido, como no ritmo. Assim como o espelho sonoro desenvolvido na relação com o agente materno, a música media o que se remete ao gozo do real e à linguagem. Ela pode retomar o gozo perdido e avançar rumo ao foracluído, promovendo modificações do lugar do sujeito no encontro com o Outro. Ela vai ao aquém e avança ao além, porque pode produzir novas formações simbólicas. A própria idiosincrasia da música envolve essa dualidade.

O espelho estabelecido pela música é translúcido, permite ver do outro lado. Ele permite, ao mesmo tempo, se direcionar rumo à retomada das origens do sujeito, sem deixar de carregar com ela os significantes, e evoluir ao campo da linguagem, portando, ainda assim, a essência do real. A música faz na sua própria estrutura, ou seja, em si mesma, aquilo que se propõe e mobiliza para o sujeito: o encontro entre o gozo e a palavra. Não sendo possível se ver imune ou livre de qualquer um desses elementos, a música revela uma forma de ponderar e fazer possível uma conexão. Na clínica podemos fazer uma leitura desse efeito sonoro como

resultante do encontro, que diz sobre o seu impacto no próprio sujeito. A sonoridade musical expressa é o próprio sujeito enquanto efeito dessa tentativa de amarração.

Colocar essa fundamental ferramenta como recurso na análise clínica foi a proposta desta pesquisa, no sentido de me aproximar da prática do seu uso com uma visão psicanalítica do sujeito do inconsciente. Foi a partir dos casos cujos impasses estruturais estavam colocados que se fez possível identificar e abordar as potencialidades dessa ferramenta. Entendo, então, que a musicalidade na clínica comunica o modo de funcionamento do sujeito, a sua estruturação, bem como a forma de estabelecimento do espelho e do encontro com o Outro.

Nas práticas musicais com o analista o sujeito denuncia o que 'vai mal', como um sintoma musical, e pede socorro indicando um caminho para possível intervenção, que pode ser também por meio do sonoro. Redirecionar o destino da pulsão, facilitar e mediar o encontro entre o real e o simbólico, promovendo articulação com a linguagem, e buscar uma saída criativa tendo o som como mediador são movimentações que dizem respeito ao potencial transformador da música. A modulação subjetiva é consequente da intervenção musical na clínica, como um avanço à estruturação e ao reajustamento do sujeito.

Desta forma, a função constitutiva e mediadora da música puderam ser abordadas no contexto clínico, em casos em que a amarração entre o gozo e a palavra se via, por algum motivo, dificultada. Borda a voz e propor destiná-la por meio do musical se fez ato de intervenção, que para além de deflagrar a angústia, propõe modulá-la. Acredito que o analista, munido do recurso que carrega a essência constitucional do sujeito, a música como suplente da voz, é o Outro potencialmente capaz de chamar e colocar em movimento a pulsão, o circuito da invocação. Defrontada com a condição vocal, de vazio do gozo perdido, a criança pode despertar-se para o desejo e fazer-se sujeito, tendo a musicalidade como elemento fundamental e fundante. Para o analista, a musicalidade precisa ser, ainda, algo mais:

ferramenta essencial de trabalho clínico e meio de se colocar como sujeito também em movimento neste contexto.

A música é composta e revela um 'aquém', algo que antecede o próprio sujeito, que provém das suas origens, que se remete ao puro real. Ela também faz conexão com um para 'além', rumo ao simbólico, à palavra. Ela porta ainda uma interseção entre esse 'aquém' e esse 'além', promovendo uma mediação entre campos apenas aparentemente distantes e apartados. A música é, portanto, o meio, no sentido em que fica no entre que intermedia. Ademais, foi destacado aqui um outro sentido da música enquanto meio, aquele que a coloca como recurso, ferramenta e instrumento empregado na clínica, por aqueles que se dispõem a ser o Outro, com voz e desejo, para aqueles que pouco ou nada falam e pouco ou nada desejam.

A maleabilidade da música, de não pertencer completamente ao real ou ao simbólico, é a própria maleabilidade necessária à vida. Na música a condição de não falta não existe como garantia, pelo contrário, ela se utiliza da condição faltosa trágica do sujeito e, sem tentar desfazê-la, cria uma nova invenção. A música torna-se um meio leve de transitar entre o mais ruidoso do sujeito e o que se tem de mais audível dele. Sua inerente maleabilidade, em duplo movimento, permite ao sujeito fazer interseções importantes ao ser.

## REFERÊNCIAS

- Abeil, M., Queiroz, T. C. N., & Correia, J. R. A. (2011). Autismo e mutação cultural. In M. C. Laznik & D. Cohen (Orgs.), *O bebê e seus intérpretes: Clínica e pesquisa* (pp.189-195). São Paulo: Instituto Langage.
- Abreu, F. M. (2008). *O lugar ético dos sons musicais quando significantes na clínica e na política de saúde mental infanto-juvenil* (Dissertação de Mestrado). Disponível em: [http://www.pgpsa.uerj.br/dissertacoes/2008/Francisca%20Mariana/Diss\\_FranciscaMariana.pdf](http://www.pgpsa.uerj.br/dissertacoes/2008/Francisca%20Mariana/Diss_FranciscaMariana.pdf)
- Antelo, M. (2008). Psicanálise e música. *Cógito*, (9), 91-93. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cogito/v9/n9a20.pdf>
- Anzieu, D. (1989). *O Eu-pele* (Z. Y. Rizkallah e R. Mahsuz, Trans.). São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Azevedo, R. M. (2008). A voz como objeto a e a separação do sujeito frente ao Outro. In *Trabalhos completos de mesas redondas do III Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental e IX Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental*. Disponível em: [http://www.fundamentalpsychopathology.org/uploads/files/iii\\_congresso/mesas\\_redondas/a\\_voz\\_como\\_objeto\\_a\\_e\\_a\\_separacao\\_do\\_sujeito\\_frente\\_ao\\_outro.pdf](http://www.fundamentalpsychopathology.org/uploads/files/iii_congresso/mesas_redondas/a_voz_como_objeto_a_e_a_separacao_do_sujeito_frente_ao_outro.pdf)
- Bentata, H. (2009). O canto de sereia: considerações a respeito de uma incorporação frequente da voz materna (C. A. A. Mello, Trad.). *Reverso*, 31(57), 13-20. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/reverso/v31n57/v31n57a02.pdf>
- Bernardino, L. M. F. (2004). *As psicoses não-decidas da infância: um estudo psicanalítico*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- \_\_\_\_\_. (2010). Mais além do autismo: a psicose infantil e seu não lugar na atual nosografia psiquiátrica. *Psicologia Argumento*, 28(6), 111-119. Disponível em: <http://www2.pucpr.br/reol/index.php/PA?dd1=3558&dd99=view>
- Birman, J. (2002). Fantasiando sobre a sublime ação, In Giovanna Bartucci (Org.), *Psicanálise, arte, e estéticas de subjetivação* (pp. 89-130). Rio de Janeiro: Imago Ed.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Mal-estar na atualidade: A psicanálise e as novas formas de subjetivação* (5a ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_. (2012). *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Borges, F. G. A., & Romera, M. L. C. (2011). Eco e Narciso: uma história de construção identitária. In *VI Congresso Nacional de Psicanálise e XV Encontro de Psicanálise da UFC*, (pp. 1-7). Disponível em: <http://www.psicanalise.ufc.br/hot-site/pdf/Trabalhos/23.pdf>

- Busnel, M-C., & Heron, A. (2011). O desenvolvimento da sensorialidade fetal. In M. C. Laznik & D.Cohen (Orgs.), *O bebê e seus intérpretes:clínica e pesquisa* (pp.23-34). São Paulo: Instituto Langage.
- Caldas, H. (2007). *Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Campanário, I. S., & Pinto, J. M. (2006). O atendimento psicanalítico do bebê com risco de autismo e de outras graves psicopatologias: uma clínica da antecipação do sujeito. *Estilos da Clínica*, 11(21), 150-169. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/estic/article/view/46008>
- Carvalho, G. M. M. (2012). O ritmo como questão nas manifestações verbais singulares do autista. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 15(4), 781-797. Disponível em: [http://www.psicopatologiafundamental.org/uploads/files/revistas/volume15/n4/gloria\\_m.carvalho\\_p.781\\_a\\_797.pdf](http://www.psicopatologiafundamental.org/uploads/files/revistas/volume15/n4/gloria_m.carvalho_p.781_a_797.pdf)
- Catão, I. (2005). *A voz na constituição do sujeito e na clínica do autismo:o nascimento do outro e suas vicissitudes* (Tese de Doutorado). Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/985?mode=full>
- \_\_\_\_\_. (2008). Do som à música, da música à voz: Os passos da fundação do sujeito. In L. M. Atem (Org.), *Cuidados no início da vida: clínica, instituição, pesquisa e metapsicologia* (pp. 155-165). São Paulo: Casa do Psicólogo.
- \_\_\_\_\_. (2009). *O bebê nasce pela boca: voz, sujeito e clínica do autismo*. São Paulo: Instituto Langage.
- \_\_\_\_\_. (2011). Voz, fala e linguagem: a clínica psicanalítica com os que não falam. In M. C. Laznik & D.Cohen (Orgs.), *O bebê e seus intérpretes:clínica e pesquisa* (pp. 197-204). São Paulo: Instituto Langage.
- Catão, I., & Vivès, J. M. (2011). Sobre a escolha do sujeito autista: voz e autismo. *Estudos de Psicanálise*, 36, 83-92. Disponível em: <http://www.cbp.org.br/vozeautismo.pdf>
- Costa, R. V. F. (2005). *A constituição do sujeito no autismo e sua relação com o Outro* (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <http://www.pgpsa.uerj.br/dissertacoes/2005/robertacosta.pdf>
- Dias, R. M. (1994). *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago.
- Didier-Weill, A. (1997a). *Nota azul: Freud, Lacan e a arte* (C. Lacerda e M. J. Moraes, Trans.). Rio de Janeiro: Contra Capa.
- \_\_\_\_\_. (1997b). *Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical* (A. M. Alencar, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Obra original publicada em 1995).

- Dolto, F., & Nasio, J. D. (2008). *A criança do espelho* (A. Telles, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Faria, C., Keiko, C., & Kupfer, M. C. M. (2007). O tratamento institucional do Outro na psicose infantil e no autismo. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 59 (2). Disponível em: <http://seer.psicologia.ufrrj.br/index.php/abp/article/view/144/119>
- Fédida, P. (1991). *Nome, figura e memória: a linguagem na situação psicanalítica* (M. Gambini e C. Berliner, Trans.). São Paulo: Escuta.
- Fernandes, C. M. (2011). *Psicanálise para aqueles que ainda não falam? A imagem e a letra na clínica do bebê*. Salvador, BA: Instituto Viva Infância.
- Ferreira, S. S. (2008). "Quem dera em doce peito eu habitasse...": uma articulação entre voz e autismo. In L. M. Atem (Org.), *Cuidados no início da vida: clínica, instituição, pesquisa e metapsicologia* (pp. 1189-197). São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Ferreira, S. S. (2011). O manhês e o impossível da língua. In M. C. Laznik & D. Cohen (Orgs.), *O bebê e seus intérpretes: clínica e pesquisa* (pp. 243-251). São Paulo: Instituto Langage.
- Figueredo, A. C. (2003). A construção do caso clínico: uma contribuição da psicanálise à psicopatologia e à saúde mental. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 7(1), 75-86. Disponível em: [http://sites.multiweb.ufsm.br/residencia/images/Disciplinas/a\\_construcao\\_do\\_caso\\_clinico\\_uma\\_contribuicao\\_da\\_psicanalise\\_a\\_psicopatologia\\_e\\_a\\_saude\\_mental.pdf](http://sites.multiweb.ufsm.br/residencia/images/Disciplinas/a_construcao_do_caso_clinico_uma_contribuicao_da_psicanalise_a_psicopatologia_e_a_saude_mental.pdf)
- Fontanari, J. (2008). Mito e Psicanálise: quando eles nos vivem e quando nós os vivemos? *Contemporânea - Psicanálise e transdisciplinariedade*, 5, 66-88. Disponível em: <http://www.revistacontemporanea.org.br/site/wp-content/artigos/artigo167.pdf>
- Freud, S. (1905/1996). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Strachey, Trad., Vol. VII. pp. 120-219). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1905).
- \_\_\_\_\_. (1914/2004). À guisa de introdução ao narcisismo. In *Escritos sobre a psicologia do inconsciente* (pp. 97-131). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1914).
- \_\_\_\_\_. (1923/2007). O eu e o id. In *Escritos sobre a psicologia do inconsciente, vol. III* (L. A. Hanns, Trad.) (pp. 13-92). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1923).
- \_\_\_\_\_. (1930/2010). O mal-estar na cultura. In *O mal-estar na cultura* (R. Zwick, Trad.). Porto Alegre, RS: L&PM. (Obra original publicada em 1930).
- Gratier, M. (2011). As formas da voz: o estudo da prosódia na comunicação vocal mãe-bebê. In M. C. Laznik & D. Cohen (Orgs.), *O bebê e seus intérpretes: clínica e pesquisa* (pp. 79-83). São Paulo: Instituto Langage.

- Jerusalinsky, J. (2011). *A criação da criança: brincar, gozo e fala entre a mãe e o bebê*. Salvador, BA: Ágalma.
- Kehl, M. R. (2002). *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lacan, J. (1959-60/2008). *O seminário, Livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. (Obra original publicada em 1959-60)
- \_\_\_\_\_. (1962-63/2005). *O seminário, Livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. (Obra original publicada em 1962-63)
- \_\_\_\_\_. (1964/2008). *O seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. (Obra original publicada em 1964)
- Laurent, É. (2014). *A batalha do autismo: da clínica à política* (C. Berliner, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Laznik, M. C. (2000). A voz como primeiro objeto da pulsão oral. *Estilos da clínica*, 5 (8), 80-93. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/estic/v5n8/08.pdf>
- \_\_\_\_\_. (2004). *A voz da sereia: o autismo e os impasses na constituição do sujeito* (C. F. Rohenkol et al., Trans.). (3a ed.). Salvador, BA: Álgama.
- \_\_\_\_\_. (Org.) (2011). Linguagem e comunicação do bebê de zero aos três meses. In M. C. Laznik & D. Cohen (Orgs.), *O bebê e seus intérpretes: clínica e pesquisa* (pp.93-100). São Paulo: Instituto Langage.
- Leite, N. V. A. (2005). Autismos: uma contribuição para se pensar o sujeito em psicanálise. *Inter-Ação: Rev. Fac. Educ. UFG*, 30 (2), 289-296. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/interacao/article/view/1314/1357>
- Lima, C. M., & Poli, M. C. (2012, Dez). Música e um pouco de silêncio: da voz ao sujeito. *Ágora*, 15(especial), 371-387.
- Maurano, D. (2015). A perspectiva "musicante" da voz na psicanálise ou notas sobre o ditirambo psicanalítico. In M. M. Dias (Org.), *A voz na experiência psicanalítica: III Jornada Seminário Fundamentos da clínica do psicanalista pelas psicoses* (pp. 87-106). São Paulo: Zagodoni.
- Meireles, C. (1964). *Ou isto ou aquilo*. São Paulo: Global.
- Moura, A., & Nikos, I. (2000). Estudo de caso, construção de caso e ensaio metapsicológico: da clínica psicanalítica à pesquisa psicanalítica. *Pulsional Revista de Psicanálise*, 13(140/141), 69-76. Disponível em: [http://www.editoraescuta.com.br/pulsional/140\\_141\\_08.pdf](http://www.editoraescuta.com.br/pulsional/140_141_08.pdf)
- Maleval, J. C. (2009). Qual o tratamento para o sujeito autista? *Revista da Faculdade de Educação da UFG*, 34(2), 1-34. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/interacao/article/view/8504/5965>

- \_\_\_\_\_. (2010). O que existe de constante no autismo? *CliniCAPS impasses da clínica*, 4(11), 1-20. Disponível em: [http://www.clinicaps.com.br/clinicaps\\_revista\\_11\\_art\\_01.html](http://www.clinicaps.com.br/clinicaps_revista_11_art_01.html)
- Miller, J. A. (2013). Jacques Lacan e a voz. *Opção Lacaniana on line nova série*, 4(11), 1-13. Disponível em: [http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero\\_11/voz.pdf](http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_11/voz.pdf)
- Nasio, J.-D. (1997). *Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise* (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Nothomb, A. (2003). *A metafísica dos tubos* (C. Marques, Trad.). Rio de Janeiro: Record.
- Ribeiro, J. M. L. C. (2005). *A criança autista em trabalho*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Rocha, F. H., (2002). Autismo: controvérsias na psicanálise. In *Colóquio do LEPSI IP/FE-USP*. Disponível em: [http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000032002000400007&script=sci\\_arttext](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000032002000400007&script=sci_arttext)
- Ruiz, T. (2012). Cada voz [CD]. In *Tudo tanto* (Faixa 11, 4 min., 25 seg.). São Paulo: Pommelo.
- Silva, D. Q. (2013). A pesquisa em psicanálise: o método de construção do caso psicanalítico. *Estudos de Psicanálise*, 39, 37-46. Disponível em: <http://www.cbp.org.br/n39a04.pdf>
- Trevarthen, C. (2011). Desenvolvimento da intersubjetividade no primeiro ano de vida. In M. C. Laznik & D. Cohen (Orgs.), *O bebê e seus intérpretes: clínica e pesquisa* (pp. 117-126). São Paulo: Instituto Langage.
- Viganò, C. (2010). A construção do caso clínico. *Opção Lacaniana on line nova série*, 1(1), 1-9. Disponível em: [http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero\\_1/A\\_construcao\\_do\\_caso\\_clinico.pdf](http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_1/A_construcao_do_caso_clinico.pdf)
- Vivès, J. M. (2009a). Para introduzir a questão da pulsão invocante (J. M. Haddad, Trad.). *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 12(2), 329-341. Disponível em: [http://www.psicopatologiafundamental.org/uploads/files/revistas/volume12/n2/para\\_introduzir\\_a\\_questao\\_da\\_pulsao\\_invocante.pdf](http://www.psicopatologiafundamental.org/uploads/files/revistas/volume12/n2/para_introduzir_a_questao_da_pulsao_invocante.pdf)
- \_\_\_\_\_. (2009b). A pulsão invocante e os destinos da voz (F. R. Farias, Trad.). *Psicanálise & Barroco em revista*, 7(1), 186-202. Disponível em: <http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/13/P&Brev13Vives.pdf>
- \_\_\_\_\_. (2012). *A voz na clínica psicanalítica* (V. A. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Vorcaro, A. M. R (2002). Linguagem maternante e língua materna: sobre o funcionamento linguístico que precede a fala. In Bernardino e Rohenkohl (Orgs.), *O bebê e a modernidade: abordagens teórico-clínicas* (pp. 65-83). São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Wisnik, J. M. (1989). *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras.

## ANEXO A

## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO 1

Você está sendo convidado (a) para participar da pesquisa intitulada “**A música e o espelho sonoro na clínica do autismo**”, sob a responsabilidade dos pesquisadores Letícia Maria Soares Ferreira, mestranda em Psicologia Aplicada pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia (IPUFU) e do pesquisador Prof.<sup>a</sup> Dr. João Luiz Leitão Paravidini, docente do IPUFU.

Nesta pesquisa nós estamos buscando entender como se dá a mediação musical junto à crianças com espectro autista e suas respectivas cuidadoras, buscando maior compreensão do papel da música no processo de subjetivação, ou seja, de constituição psíquica de crianças autistas.

O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido será obtido pelo pesquisador Letícia Maria Soares Ferreira em primeiro contato, após convite e esclarecimentos, feito na Clínica de Psicologia do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia.

Na sua participação você deverá comparecer em atendimentos clínicos semanais com mediação de recursos musicais. Esses atendimentos serão gravados em áudio e vídeo para análise qualitativa e deverão ser posteriormente desgravados.

Em nenhum momento você será identificado. Os resultados da pesquisa serão publicados e ainda assim a sua identidade será preservada.

Você não terá nenhum gasto e ganho financeiro por participar na pesquisa.

Os riscos consistem em: efeito iatrogênico, como a possibilidade de desencadeamento de alguma situação de crise (considerando, em alguns casos de autistas, a aversão à sonoridades); possibilidade de desmotivação ou frustração, caso levantadas expectativa não alcançadas com os atendimentos. Os benefícios serão uma apreensão mais evidente do papel da música no processo de subjetivação de crianças autistas, bem como de sua inserção no contexto analítico.

Você é livre para deixar de participar da pesquisa a qualquer momento sem nenhum prejuízo ou coação.

Uma via original deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido ficará com você.

Qualquer dúvida a respeito da pesquisa, você poderá entrar em contato com: Prof. Dr. João Luiz Leitão Paravidini - Av. Pará, 1720 Bloco 2C Campus Umuarama - Uberlândia/MG. Fone (34)3218-2235. Letícia Maria Soares Ferreira - Av. Cesário Alvim, 1387 - Uberlândia/MG. Fone: (34)99693396.

Poderá também entrar em contato com o Comitê de Ética na Pesquisa com Seres-Humanos – Universidade Federal de Uberlândia: Av. João Naves de Ávila, nº 2121, bloco A, sala 224, Campus Santa Mônica – Uberlândia –MG, CEP: 38408-100; fone: 34-32394131

Uberlândia, ..... de .....de 20.....

---

Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

---

Participante da pesquisa

## ANEXO B

## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO 2

Prezado(a) senhor(a), o(a) menor, pelo qual o(a) senhor(a) é responsável, está sendo convidado(a) para participar da pesquisa intitulada “**A música e o espelho sonoro na clínica do autismo**”, sob a responsabilidade dos pesquisadores Letícia Maria Soares Ferreira, mestrande em Psicologia Aplicada pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia (IPUFU) e do pesquisador Prof. Dr. João Luiz Leitão Paravidini, docente do IPUFU. Nesta pesquisa nós estamos buscando entender a mediação musical junto à crianças com Transtorno de Espectro do Autismo e suas respectivas cuidadoras. Como benefício da pesquisa ressalta-se a busca de uma maior compreensão do papel da música no processo de subjetivação, ou seja, de constituição psíquica de crianças autistas.

O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido será obtido pela pesquisadora Letícia Maria Soares Ferreira antes do início da pesquisa em primeiro contato com o responsável pelo (a) menor, na Clínica de Psicologia da UFU ou em local de atendimento (Av. Cesário Alvim 1387, Bairro N. S. Aparecida, Uberlândia-MG).

Na participação do(a) menor, ele(a) e sua cuidadora serão atendidos em consultório de psicologia com mediação de recursos musicais. Esses atendimentos serão registrados em vídeo para análise a partir de um enfoque psicanalítico; após esta análise as gravações serão apagadas.

Em nenhum momento o(a) menor será identificado(a). Os resultados da pesquisa serão publicados e ainda assim a sua identidade será preservada.

O(A) menor não terá nenhum gasto e ganho financeiro por participar na pesquisa.

Os riscos consistem no efeito iatrogênico de alguma intervenção, como a possibilidade de desencadeamento de alguma situação de crise (considerando, em alguns casos de autistas, a aversão à sonoridades), e ainda, os cuidadores poderão se tornar desmotivados ou frustrados, caso levarem expectativa não alcançadas com os atendimentos. Os benefícios serão, a busca de maior compreensão do papel da música no processo de subjetivação, ou seja, de constituição psíquica de crianças autistas, bem como melhor avaliação de sua inserção em processo terapêutico.

O(A) menor é livre para deixar de participar da pesquisa a qualquer momento sem nenhum prejuízo ou coação.

Uma via original deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido ficará com o(a) senhor(a), responsável legal pelo(a) menor.

Qualquer dúvida a respeito da pesquisa, o(a) senhor(a), responsável legal pelo(a) menor, poderá entrar em contato com: Prof. Dr. João Luiz Leitão Paravidini - Av. Pará, 1720 Bloco 2C Campus Umuarama - Uberlândia/MG. Fone (34)3218-2235 ou Letícia Maria Soares Ferreira - Av. Cesário Alvim, 1387 - Uberlândia/MG. Fone: (34)99693396 ou (34) 92429149.

Poderá também entrar em contato com o Comitê de Ética na Pesquisa com Seres-Humanos – Universidade Federal de Uberlândia: Av. João Naves de Ávila, nº 2121, bloco A, sala 224, Campus Santa Mônica – Uberlândia –MG, CEP: 38408-100; fone: 34-32394131

Uberlândia, de de 2014.

---

Assinatura dos pesquisadores

Eu, responsável legal pelo(a) menor \_\_\_\_\_ consinto na sua participação no projeto citado acima, caso ele(a) deseje, após ter sido devidamente esclarecido.

---

Responsável pelo(a) menor participante da pesquisa

## ANEXO C

### PARECER DE APROVAÇÃO DO COMITÊ DE ÉTICA

The screenshot displays the 'Plataforma Brasil' web application interface. The browser address bar shows the URL: `aplicacao.saude.gov.br/plataformabrasil/visao/pesquisador/gerirPesquisa/gerirPesquisa.jsf`. The page header includes the 'Saúde Ministério da Saúde' logo and the 'Plataforma Brasil' logo. Navigation links for 'principal' and 'central de suporte' are visible. The user is logged in as 'Letícia Maria Soares Ferreira - Assistente | V2'. The main navigation bar has buttons for 'Público', 'Pesquisador' (selected), and 'Alterar Meus Dados'. The breadcrumb trail indicates the user is in 'Pesquisador > Gerir Pesquisa > Detalhar Projeto de Pesquisa'. The page title is 'DETALHAR PROJETO DE PESQUISA'. The 'Dados do Projeto de Pesquisa' section contains the following information:

|                                                                              |
|------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Título da Pesquisa:</b> A música e o espelho sonoro na clínica do autismo |
| <b>Pesquisador:</b> João Luiz Leitão Paravidini                              |
| <b>Área Temática:</b>                                                        |
| <b>Versão:</b> 1                                                             |
| <b>CAAE:</b> 20545113.5.0000.5152                                            |
| <b>Submetido em:</b> 13/09/2013                                              |
| <b>Instituição Proponente:</b> Universidade Federal de Uberlândia/ UFU/ MG   |
| <b>Situação:</b> Aprovado                                                    |
| <b>Localização atual do Projeto:</b> Pesquisador Responsável                 |
| <b>Patrocinador Principal:</b> Financiamento Próprio                         |