



O OBJETO VOZ¹

Mladen Dolar²

Tradução de Clóvis Salgado Gontijo Oliveira

Professor da Faje

Doutorando em Filosofia pela Universidad de Chile

No começo havia Saussure, mais ou menos daí parte nossa história. Para ser preciso, ela começa muito antes – talvez tenha de fato “desde sempre” começado –, mas pedimos licença para tomar como nosso ponto de partida provisório essa *dóxa* de algum modo duvidosa de nossos tempos.

O giro saussuriano tem, obviamente, muito a ver com a voz. Se tomarmos, com seriedade, a natureza negativa do signo linguístico, seu valor puramente diferencial e opositivo, então a voz – como o terreno supostamente natural da fala, sua substância aparentemente positiva, seu firme substrato – deve ser colocada em questão. A voz deve ser descartada com cuidado como fonte de uma blindagem imaginária que tem, até este momento, impedido a linguística de descobrir as determinações estruturais que possibilitam a espinhosa transubstanciação da voz em signo linguístico. A voz é o obstáculo do qual teríamos de nos livrar a fim de dar início a uma nova ciência da linguagem.

Para além dos sons linguísticos descritos de modo detalhado pela fonética tradicional – que, inevitavelmente atraída por suas propriedades físicas e fisiológicas, concentra-se na tecnologia de sua produção –, repousa uma entidade completamente

¹ Este artigo integra o livro *Gaze and Voice as Love Objects* (Duke University Press: Durham e Londres, 1996) composto por oito artigos vinculados à teoria laciana, assinados por diferentes autores vinculados à Escola de Ljubljana de Psicanálise (N.T.) e foi publicado na PROMETEUS mediante acordo com a Editora e com o Autor.

² Gostaria de agradecer a atenção do autor, que se prontificou a esclarecer algumas dúvidas que ocorreram no processo da tradução, e às psicanalistas Gilda Vaz Rodrigues e Ângela Diniz Costa, pelas informações e explicações referentes às publicações, conceitos e traduções brasileiras da teoria laciana (N.T.).

distinta que a nova linguística precisa trazer à luz, a saber, o fonema. Além da voz “de carne e osso” (como Jakobson diria algumas décadas mais tarde), haveria a entidade desencarnada e desossada, definida somente por sua função – *o som silencioso, a voz sem som*.

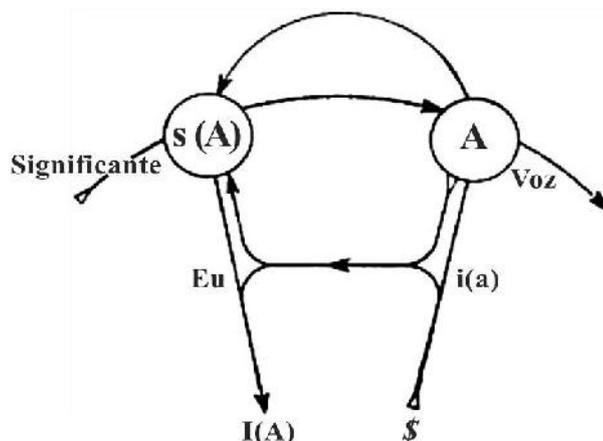
O novo objeto exige uma nova ciência: uma grande expectativa é agora depositada na fonologia, em lugar da fonética tradicional. A questão de como sons diferentes são produzidos é compreendida como obsoleta; o que conta são as oposições diferenciais entre os fonemas, sua natureza puramente relacional, sua redução a traços característicos. Eles são isolados de acordo com as habilidades que possuem no sentido de distinguir as unidades de significação, mas de tal modo que as distinções específicas de significação são irrelevantes. A importância deles consiste unicamente *no fato de que* ocorrem e não no que poderiam ser. Falta aos fonemas substância, estes são completamente reduzidos à forma, de acordo com uma das máximas mais famosas de Saussure, e lhes falta qualquer significação própria.³ São apenas elementos quase pertencentes ao mundo da álgebra, imersos numa matriz formal de combinações, e é, em última instância, somente a eles que a definição saussuriana de signo se aplica por completo (esta será a crítica de Jakobson a Saussure): são o único estrato da linguagem feito inteiramente de quantidades puramente negativas, sendo sua identidade “pura alteridade”⁴. São os átomos sem sentido que, em sua combinação, “fazem sentido”.

Estabeleceu-se que a fonologia, definida como tal, tomasse um lugar preeminente na linguística estrutural. De fato, a fonologia logo viria a se converter numa espécie de “vitrine”, na mais alta demonstração das habilidades e força de explicação da linguística. Foi necessário que se transcorressem algumas décadas para que a fonologia alcançasse sua forma completamente desenvolvida nas obras de Troubeskoy, *Grundzüge der Phonologie* (1939), e de Jakobson, *Fundamentals of Language* (1956). Também foi preciso empreender uma crítica aos pressupostos saussureanos (como o fez Jakobson em relação ao dogma de Saussure quanto à natureza

³ O curso de Saussure causou certa confusão, já que sua novidade não se encontrava no que se referia explicitamente à fonologia. Essa novidade deve ser procurada em outro aspecto: “Além do mais, é impossível que o som, o elemento material, pertença por si mesmo à linguagem. É algo secundário a ela, o fato de que ela o use... [O significante linguístico] não é, por sua essência, algo fônico, é desincorporado, constituído não por sua substância material, mas exclusivamente pelas diferenças que separam sua imagem acústica de todas as outras”. O que define os fonemas não é “sua qualidade própria e positiva, mas simplesmente o fato de não se confundirem entre si. Os fonemas são, acima de tudo, entidades relativas e negativas” (SAUSSURE, 1972, p. 164).

⁴ JAKOBSON, 1963, p. 111, 116.

linear do significante) e prestar o devido respeito a seus outros antecessores (Baudouin de Courtenay, Henry Sweet, etc.), mas, de qualquer modo, sua trajetória estava assegurada. Todos os sons de uma língua permitiriam uma descrição puramente lógica: poderiam ser inseridos numa tabela baseada apenas na presença ou ausência de alguns mínimos traços característicos, regulados inteiramente por uma chave elementar, o código binário. Dessa forma, a maioria das oposições da fonética tradicional foi reproduzida (sonoro/mudo, nasal/oral, compacto/difuso, grave/agudo, labial/dental, etc.), mas todas essas categorias foram nesse momento repensadas como funções de oposições lógicas, dedução conceitual do empírico, não como descrição empírica de sons identificados. Como exibição definitiva, poderíamos apresentar o triângulo fonológico como a simples matriz dedutiva de todos os fenômenos e de suas “estruturas elementares de semelhança”, recurso que alcançará alguma fama notória no auge do estruturalismo. Ao dismantelar os sons em simples pacotes de oposições diferenciais, a fonologia pôde também ser responsável pelo excedente que é adicionado necessariamente aos traços característicos puramente fonêmicos – prosódia, entonação, inflexão (*accent*), melodia, elementos redundantes, variações, e assim por diante. Os ossos, a carne, o sangue da voz foram divididos, sem lugar para resto, numa rede de traços estruturais, lista de conferência de presenças e ausências. O gesto inaugural da fonologia contou, portanto, com a redução total da voz como substância da língua. Fonologia, fiel à sua etimologia apócrifa, poderia, assim, possuir relação com o “matar a voz” – em sua origem, encontramos o termo grego *phonē*, voz, mas poderíamos associá-lo apropriadamente também a *phonos*, assassino.



Agora daremos um salto um tanto abrupto a Lacan. No famoso gráfico do desejo (figura acima⁵), podemos encontrar, de modo talvez surpreendente, uma linha que liga o significante, à esquerda, à voz, à direita⁶. Há uma cadeia de significado, reduzida a seus mínimos aspectos, que cede, como um resultado ou um resto, à voz. Certa inversão ocorreu: a voz não é tomada como origem de cunho hipotético ou mítico cuja análise teria que dissociar seus traços distintivos, não uma substância difusa a ser reduzida a uma estrutura, mas antes o contrário: ela se coloca como o resultado de uma operação estrutural.

Podemos colocar de lado, para nosso propósito particular, a natureza específica da operação que Lacan tenta demonstrar – a produção retroativa de significado, o “ponto de amarração”, a natureza do sujeito nela envolvido, e assim por diante. Desse modo, por que aparece a voz como resultado? Por que o significante encontra a voz como seu resultado? E qual é a voz que aí encontramos: a mesma que a fonologia matou? Se houvesse sido assassinada com sucesso, por que retornaria? Saberíamos ela que está morta? Talvez possamos resumir essa curiosa recorrência por meio de uma tese lacaniana: a redução da voz que a fonologia tentou efetuar – fonologia como vitrine paradigmática de análises estruturais – deixou, no entanto, uma espécie de resto: não como um aspecto positivo que não pudesse ser reduzido ou inteiramente dissolvido em sua rede lógica binária, não como alguma qualidade imaginária sedutora que pudesse escapar a essa operação, mas precisamente como o objeto no sentido lacaniano. É somente a redução da voz – em toda a sua positividade e totalidade – que produz a voz como objeto. É difícil lidar com essa dimensão da voz. Ela não pode ser dissociada em diferentes oposições, já que foi essa dissolução que a produziu em primeiro lugar. Portanto, não há nenhum significado que possa ser atribuído a ela, uma vez que o significado provém apenas dessas oposições. Não é uma função do significante, já que este apresenta precisamente um resto sem significação, algo resistente às operações significantes, um resto heterogêneo em relação à lógica estrutural que o inclui.

Além disso, esse fragmento não possui nenhuma relação com a individualidade irreduzível da voz, o excedente pessoal sobre o molde padrão, o inconfundível sabor individual ou o timbre que torna cada voz instantaneamente reconhecível. Nem é ao

⁵ O gráfico do desejo, na configuração apresentada por Dolar em seu artigo, foi extraído do texto “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano”. IN: LACAN, J. *Écrits*, Seuil, 1996. Na tradução brasileira dos *Escritos* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998), esse gráfico pode ser encontrado na p. 822 (N.T.).

⁶ LACAN, Jacques. 1989, p. 306.

menos redutível ao que Barthes chamou o “grão da voz” – “a materialidade de um corpo falando sua língua mãe”, “o corpo na voz que canta”⁷. Isso porque ligar a voz ao corpo e dotá-lo de materialidade envolve todos os tipos de obstáculos: um deles enfrenta intimamente uma lacuna intransponível, pois o problema é que o objeto nunca cabe no corpo. E, além disso, ele não pode ser manipulado através da introdução da voz que canta, a música, como a dimensão própria da voz, que poderia transcender a moldura estreita da linguagem e se conservar no reino inefável de uma expressão acima da significação. Pois a música, com toda sua força sedutora e fascínio irresistível, é antes uma tentativa de domesticar o objeto, de convertê-lo em fonte de prazer estético, de erguer uma tela contra o que há de intolerável nele. “Se fazemos música e a escutamos, [...] é com o objetivo de silenciar o que merece ser chamado voz como objeto *a*”⁸. Não obstante, seria possível acrescentar (devemos voltar mais tarde a este ponto, com maior detenção) que esse gesto é sempre ambíguo: a música evoca a voz e a oculta, faz dela fetiche, mas também abre uma lacuna que não pode ser preenchida.

O resto, sem ser diferencial e sem concorrer à significação, parece apresentar uma espécie de contrapeso para a diferenciabilidade, já que a lógica diferencial sempre se refere à ausência, enquanto a voz parece incorporar uma presença, um pano de fundo consistente para traços diferenciais, uma base positiva para sua negatividade inerente. Embora sua positividade pareça ser bastante impalpável – nada mais que vibrações no ar, que se vão imediatamente após sua produção, um puro passar, algo que não somos capazes de congelar ou reter, já que só podemos fixar as diferenças, como a fonologia já fez exaustivamente. Num sentido mais especificamente lacaniano, no contexto do gráfico, poderíamos dizer que ele apresenta o contrapeso, não apenas para a diferenciabilidade, mas também, e em primeiro lugar, ao sujeito. Pois o gráfico foi, entre outras coisas, construído para demonstrar que a mínima operação de significação necessária apresenta o sujeito como entidade puramente negativa que é produzido no vetor retroativo, uma entidade que desliza ao longo da cadeia por não possuir um significante próprio – o sujeito só pode ser representado por um significante para outro significante, como expressa o famoso ditado. Em si mesmo, ele é sem base e sem substância; é uma falta, um espaço vazio inferido pela natureza do significante – assim era para Lacan, como é bem sabido, a natureza do sujeito que pode ser atribuída à

⁷ BARTHES, Roland, 1982, p. 238, 243.

⁸ MILLER, Jacques-Alain, 1989, p. 184.

estrutura. Assim, a voz parece oferecer a essa entidade vazia e negativa uma contraparte, sua “metade faltante”, poderíamos dizer, um “suplemento” que poderia permitir a esse ser negativo adquirir alguma influência na positividade, uma “substância”, uma relação com a presença.

Portanto, seria a voz o resíduo, o resto da operação fonológica a ser relacionada com a presença? Seria ela capaz de oferecer uma evocação privilegiada, embora admitidamente evasiva, evocação do presente, contrapondo-se aos aspectos diferenciais puramente negativos – a determinação saussureana *in absentia* – que, em última análise, sempre assume a liderança quando usamos a linguagem? O objeto voz, que Lacan apontou como a implicação necessária da intervenção estrutural, caminharia em direção à notória “metafísica da presença” como sua variação mais recente e insidiosa?

Obviamente, toda a tarefa da fonologia foi fortemente tendenciosa, como nos mostrou Derrida de modo convincente. Houve um preconceito no seu núcleo – um preconceito que a fonologia partilhava com o grosso da tradição metafísica, herdado de forma inadvertida, o preconceito que, talvez, definiu tal tradição como metafísica, isto é, como “fonocêntrica”. Esse consistia na suposição simples e aparentemente autoevidente de que a voz é de fato o elemento básico da linguagem, sua corporificação natural, e é consubstancial a ela, enquanto a escrita apresenta seu suplemento derivado, auxiliar e parasítico, ao mesmo tempo secundário e perigoso. É mais ou menos assim que a história continua...

Por esse relato, conclui-se que não se pode absolutamente procurar o resíduo do lado da voz, mas exatamente o contrário. Se toda a tradição metafísica desposou “espontânea” e consistentemente a prioridade da voz, isso ocorreu porque esta sempre apresentou o ponto privilegiado da autoafeição, da autotransparência, o apoio na presença. A voz ofereceu a ilusão de que se poderia obter acesso imediato a uma presença genuína, uma origem não desbotada pelas circunstâncias exteriores, uma rocha firme contra a impalpável interação dos sinais, que são de qualquer modo suplentes por sua própria natureza e sempre apontam a uma ausência. Por conseguinte, se há realmente um resto, esse deve ser procurado no lado da escrita, a palavra morta que desintegra a voz viva, o suplemento que usurpa seu lugar subsidiário para desbotar a presença. E, em última instância, não é a escrita em sua aparência positiva e empírica que está em jogo, mas mais fundamentalmente o traço, o traço da alteridade que “desde sempre” deslocava sua origem. O próprio Saussure se movia entre duas tendências

opostas: por um lado, a tendência que prolongava a postura tradicional e o fazia condenar a escrita como voz secundária, mas ameaçando, todavia, a “usurpar o papel protagonista”⁹, e, por outro lado, seu *insight* de que “a essência da linguagem [...] é estranha ao caráter fônico do signo linguístico”¹⁰. O destino subsequente da fonologia estaria, portanto, inscrito entre estas duas posições: a primeira caracterizada pelo preconceito inquestionável de que a voz era a matéria natural da língua e, conseqüentemente, o mais evidente ponto de partida; e a segunda focalizada em operações fonológicas que desmantelam a presença viva da voz na matriz diferencial sem vida – com exceção do resíduo que Lacan toma como o objeto voz paradoxal.

O giro realizado por Derrida fez da voz, sob nova perspectiva, o objeto preeminente da investigação filosófica, demonstrando sua cumplicidade com as preocupações metafísicas principais. Se a metafísica, em sua visão um tanto “arredondada”, é propensa a desautorizar a parte da alteridade, o traço do outro, a sustentar um significado último contra o jogo demolidor de diferenças, para manter a pureza da origem contra o que é suplementar, ela só pode fazê-lo ao ser fiel ao privilégio da voz como fonte de uma autopresença original. A divisão entre o interior e o exterior, o modelo de todas as outras metafísicas deriva daqui:

A voz é ouvida/compreendida (*entendue*) – isso é o que indubitavelmente chamamos de consciência – mais próxima ao *self* como o apagar absoluto do significante: autoafeição pura que necessariamente possui a forma do tempo e que não toma emprestado de fora de si mesma, no mundo ou na “realidade”, nenhum significante acessório, nenhuma substância de expressão estranha à sua própria espontaneidade. É a experiência única do significado produzindo-se espontaneamente, de dentro de si.¹¹

A ilusão – a ilusão por excelência – é, portanto, constitutiva da interioridade e, em última instância, da consciência, do *self*, da autonomia. *S’entendre parler* – ouvir-se falar – talvez seja a definição mínima da consciência. Não me demorarei nas conhecidas e numerosas conseqüências, ramificadas e um tanto espetaculares que Derrida extrai desse ponto.

Escutar-se falar – ou simplesmente escutar-se – pode ser visto como uma fórmula elementar de narcisismo necessária para se produzir uma mínima forma de um

⁹ SAUSSURE, F. *Op. cit.* p. 45.

¹⁰ *Idem.* p. 21.

¹¹ DERRIDA, Jacques, 1972, p. 20.

eu (*self*). Lacan gastou muito tempo, em seus dias de juventude, meditando sobre outro recurso narcisista elementar, o espelho. Este deve preencher a mesma função – conceder o mínimo apoio necessário para se produzir o autorreconhecimento, a conclusão imaginária oferecida ao corpo múltiplo, a blindagem imaginária que acompanha, a constituição de um “sujeito”, assim como a matriz de um relacionamento entre iguais, a fonte ambígua de amor e agressão – assim como a conhecida panóplia da notória fase do espelho. Mais tarde, Lacan iria isolar o olhar e a voz como duas corporificações do objeto *a*, mas sua teoria precoce concedeu privilégio inquestionável ao olhar como o exemplo paradigmático do Imaginário, elevando-o ao nível de modelo. A voz ainda pode ser vista, em algum sentido, de modo mais surpreendente e elementar – pois não é a voz a primeira manifestação da vida e, portanto, não é o ouvir a si próprio e o reconhecer a própria voz, uma experiência que precede o reconhecimento no espelho? E não é a voz da mãe a primeira conexão problemática com o Outro, o elo imaterial que vem a substituir o cordão umbilical e configura grande parte do destino dos primeiros estágios da vida? O reconhecimento da própria voz não produz o mesmo efeito de júbilo no bebê que aquele que acompanha o reconhecimento no espelho?

Há uma forma rudimentar de narcisismo vinculada à voz que é difícil de delinear, uma vez que a ela falta aparentemente qualquer apoio exterior. É o primeiro gesto “autorreferente” ou “autorreflexivo”, mas como a pura autoafeição no mais próximo de si – uma autoafeição que não é re-flexão, já que aparentemente a voz retornaria sem a presença de uma tela, como pura imediação, na qual se é tanto remetente quanto destinatário em sua própria interioridade. Numa autotransparência enganadora, confundimo-nos em ambos os papéis sem a presença de um intervalo e sem a necessidade de qualquer mediação externa. Pode-se falar de um “espelho acústico”, considerando-se sua existência¹², sendo que a única diferença é que não há espelho. Não há necessidade de reconhecimento na imagem externa de alguém, e pode-se ver, no “espelho acústico”, o âmago da consciência anterior a qualquer reflexão. Pois se há uma superfície na qual retorna a voz, esta adquire uma autonomia própria e ingressa na dimensão do Outro, torna-se uma voz adiada e o narcisismo se esfacela. A melhor testemunha é, enfim, o próprio Narciso, cuja história, de modo talvez não surpreendente, envolve tanto o olhar quanto a voz. Mas seu curioso romance com a ninfa Eco, que, incapaz de falar por si mesma, podia apenas fazer eco às palavras de seu

¹² Cf. SILVERMAN, Kaja, 1988.

amado, é a história de um amor e de um narcisismo fracassados – a voz que retorna não é a própria voz de Narciso, e este preferiria morrer a ter de se abandonar o outro (“‘Ante’, ait, ‘emoriar, quam sit tibi copia nostri’,” diz Ovídio). E quando a ninfa morre, somente sua voz permanece, ainda fazendo eco à nossa voz. Contudo, trata-se de uma voz sem corpo, de um resto, do rastro do objeto.

Há, no entanto, dentro da dimensão narcisista e auto-afetiva da voz, algo que ameaça parti-la – a voz que nos afeta no nível mais íntimo, mas que não se pode dominar e sobre a qual não se tem poder de controle. Quando a voz se apresentava a si mesma como um problema para a psicanálise, era sempre como a voz intratável do Outro que se impunha sobre o sujeito. Em sua forma mais espetacular, havia uma experiência extensiva de “vozes ouvidas”, o campo vasto das alucinações auditivas que se impunham como mais reais que quaisquer outras vozes. Numa forma mais comum, havia a voz da consciência, pedindo-nos para realizar nossa tarefa, na qual a psicanálise logo reconheceria a voz do superego – não apenas o internalizar da Lei, mas algo dotado de um excedente que coloca o sujeito numa posição de culpa inextirpável: quanto mais se obedece, mais se é culpado. Tentemos colocar esse aspecto na forma algo simplificada de um slogan: o excedente do superego sobre a Lei é precisamente o excedente da voz; o superego possui uma voz, enquanto a Lei está presa junto à letra. Havia a voz hipnótica que exigia submissão, e seu mecanismo – a repetição da mesma fórmula que perdeu todo significado ao ser repetida – era precisamente uma tentativa de se isolar o objeto voz do eixo do sentido¹³. Se a psicanálise tivesse que se estabelecer por meio de uma oposição penetrante entre a hipnose e seus poderes sugestivos, teria de levar em conta e analisar a autoridade ameaçadora daquele objeto estranho. Havia a afonia, um sintoma histérico frequente, a perda do controle sobre a própria voz, a inabilidade súbita para usar a voz, o silêncio imposto – o silêncio que, ainda mais, faz com que o objeto voz apareça, talvez em sua forma pura, pois, em sua especificidade, é, afinal, destituído de substância fônica. Em seu âmago, repousa o problema da voz da mãe, a primeira vez em que se faz presente a dimensão do Outro, dotada de fantasias retroativas de uma fusão primária anterior à introdução do significante e de uma

¹³ A autoridade impositiva da voz já está inscrita na postura mesma da audição. Assim que se ouve, começa-se a obedecer. O verbo obedecer (*to obey, obéir*) origina-se do latim *oboedire*, escutar. Pode-se encontrar a mesma conexão etimológica em muitos idiomas, dentre eles o alemão, no qual *Gehorsam*, obediência, advém de *hören*, ouvir. *A Voz do Mestre* é, portanto, o emblema mais apropriado (Nota adaptada pelo tradutor).

ausência (cf., por exemplo, o *chora* kristeviano), e também fomentando ambigualmente fantasias paranóicas de “encurralamento”; a voz que era tanto o ninho quanto a gaiola¹⁴.

Portanto, para a psicanálise, a voz autoafetiva da autopresença e do autocontrole foi constantemente oposta por seu verso, a intratável voz do Outro, a voz sobre a qual não temos controle. Contudo, ambos devem ser pensados de forma associada: pode-se dizer que, no próprio núcleo do narcisismo, repousa uma semente estranha que a satisfação narcisista pode muito bem tentar disfarçar, mas que ameaça continuamente debilitá-la a partir de seu interior. Na época em que Lacan, movido por seu *insight* inicial, escreveu as famosas páginas sobre a fase do espelho, ainda não possuía a teoria do objeto, e, mais tarde, teve de adicionar uma série de longas notas aos seus esboços iniciais – especialmente no seminário sobre os quatro conceitos fundamentais da psicanálise¹⁵, no qual toda uma seção recebeu o título “A esquize do olho e do olhar”. O olhar enquanto objeto, dividido pelo olho, é precisamente o que é dissimulado pela imagem na qual é possível se reconhecer. Não é algo que se apresente ao campo da visão, mesmo que a assombre na interioridade.¹⁶ Se ele aparece como parte da imagem, como ocorre, por exemplo, na experiência do duplo que tanto nutriu o imaginário romântico, ele gera imediatamente a cisão da realidade estabelecida e a catástrofe¹⁷. Analogamente, há um cisma entre a voz e o ouvido.¹⁸ Assim, precisaram ser aqui introduzidas tanto uma mesma ruptura interna do narcisismo quanto uma mesma ambiguidade constitutiva do que nos aparece como autoafeição autotransparente.

Logo que o objeto – compreendido como mirada ou como voz – se apresenta como o ponto pivô da autoapreensão narcisista, ele introduz uma ruptura no núcleo da autopresença. É algo que não pode estar presente por si mesmo, embora toda a noção de presença seja construída ao redor dele e só possa ser estabelecida por sua elisão. Portanto, o sujeito, longe de ser constituído pela autoapreensão na clareza da sua presença a si mesmo, emerge apenas numa relação impossível para aquela parte que não

¹⁴ Cf. SILVERMAN, Kaja. *Op. cit.* 72 ff., 101 ff.

¹⁵ O autor refere-se ao seminário 11, publicado no Brasil na seguinte edição: LACAN, Jacques. *O seminário: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979 (N.T.).

¹⁶ Dentre muitas formulações, poderíamos destacar algumas menos conhecidas, mas dotadas de grande clareza, extraídas do seminário *A angústia* (22 de maio, 1963), mais especificamente da sessão em que se estabelece uma analogia e oposição do olhar com a voz: “Sob a forma de *i(a)*, minha imagem, minha presença no Outro, não possui resto. Não posso ver o que perco nela. Este é o sentido da fase do espelho... *a*, o que falta, não é especular; não pode ser apreendido na imagem”.

¹⁷ O autor desenvolve este tema no ensaio “À primeira vista”, que aparece na segunda parte de *Gaze and Voice as Love Objects*, obra da qual foi extraído este artigo (N.T.).

¹⁸ MILLER, Jacques-Alain. *Op. cit.* p. 177-178.

pode se fazer presente. Somente quando há um Real (o nome lacaniano para essa parte) como uma impossibilidade de presença, há um sujeito. A voz deve ser também a chave para a presença do presente e para uma interioridade genuína, mas ela detém em sua esfera mais íntima aquele objeto voz inaudível e intolerável que faz da presença tudo, menos a transparência. Portanto, se, segundo Derrida, o essencial da voz repousa na autoafeição e autotransparência, como oposição ao rastro, ao resto, à alteridade, e assim por diante, para Lacan é nessa autoafeição que começa o problema. O giro desconstrutivo efetuado por Derrida destitui a voz de sua ambiguidade indelével, reduzindo-o ao grau da presença ilusória, enquanto o relato lacaniano tenta desembaraçar do seu núcleo o objeto como um obstáculo interior à autopresença. Pois o objeto incorpora a impossibilidade mesma de se atingir a autoafeição, introduz a cisão, a ruptura ao meio da presença total e refere-o ao vazio.

O aspecto mais convincente das extensas análises de Derrida é sua habilidade para demonstrar como um tema aparentemente marginal – o da primazia da voz sobre a escrita, a tendência fonocêntrica – reaparece consistentemente através de toda a história da metafísica e como está entrelaçado, de modo inerente e necessário, com todas as principais preocupações metafísicas. Essa abordagem bastante delimitada parece ser suficiente para se delinear a história da metafísica em todas as suas vastas ramificações. A extensão do tema é, por si mesma, impressionante e possui coerência irresistível.

Ainda assim, a tendência fonocêntrica talvez não expresse a história completa do tratamento metafísico da voz. Há uma corrente distinta, para a qual a voz, longe de ser salva-guarda da presença, é considerada como sinal de perigo, ameaça e possível desastre. Há uma corrente para a qual esta não recebe nenhum voto de confiança. Não somente a escrita, mas também a voz pode aparecer como uma ameaça à consistência metafísica e ser vista como algo que rompe a presença e o sentido. Lacan não precisou inventar a ambiguidade da voz e seu verso perigoso – a metafísica já estava bem consciente de tudo isso. O lugar particular no qual podemos verificar este aspecto encontra-se nos tratamentos filosóficos da música – novamente, uma perspectiva circunscrita, mas capaz de lançar grandes sombras. Desse modo, tentaremos realizar, dentro do âmbito da reflexão musical, um breve levantamento de casos paradigmáticos.

Num dos mais antigos textos sobre música (embora de caráter bastante questionável e mítico), o imperador chinês Chun (ca. 2200 a.C.) apresenta o seguinte preceito: “Deixe a música seguir o sentido das palavras. Conserve-a simples e ingênua.

Deve-se condenar a música pretensiosa, destituída de sentido e efeminada”¹⁹. Apesar da simplicidade dessa recomendação (e, vinda de um imperador, é mais que uma recomendação: é, antes, uma prescrição a ser seguida, que traz à tona assuntos intrincados sobre a relação entre música e poder), as preocupações dominantes, que reaparecerão em toda a história com surpreendente obstinação, já estão nela contidas como numa casca de noz: a música, particularmente a voz, não deveria se extraviar das palavras, que lhe concedem sentido; logo que se distancia de sua ancoragem textual, a voz se torna sem sentido e ameaçadora, principalmente devido a seus poderes sedutores e intoxicantes. Além disso, a voz desvinculada do sentido identifica-se, de modo autoevidente, ao universo feminino, enquanto o texto, plano da significação, encontra-se, nessa simples oposição paradigmática, no polo masculino. (Cerca de quatro mil anos mais tarde, Wagner escreveria, numa famosa carta a Liszt, “*Die Musik ist ein Weib*”: “a música é uma mulher”). A voz além das palavras é um jogo sem sentido no plano da sensualidade, uma força atrativa perigosa, embora em si mesma vazia e frívola. A dicotomia entre voz e *logos* já está colocada.

Alguns milênios após o exemplo chinês, a questão ainda se coloca no pensamento de Platão:

[Sócrates:] – Logo, para dizê-lo em poucas palavras, cumpre que os encarregados da cidade se empenhem no sentido de que a educação não se altere sem o conhecimento deles, que velem por ela em todas as circunstâncias e, com todo o cuidado possível, acautelando-se para que nada de novo, no tocante à ginástica e à música, seja introduzido contra as regras estabelecidas, no temor de que, se alguém disser *os homens apreciam mais os cânticos mais novos*, não se vá imaginar, talvez, que o poeta pretenda falar, não de árias novas, mas de uma nova maneira de cantar, e de que não se faça o elogio disso. Ora, não se deve louvar nem admitir tal interpretação, pois é de temer que a adoção de um novo gênero musical ponha tudo em perigo. Nunca, com efeito, se assesta um golpe contra as formas da música sem abalar as maiores leis da cidade, como afirma Damon, e eu o creio de bom grado.

- Inclua-me, também – disse Adimanto – entre os que crêem.
- Portanto, é aí, na música, parece-me, que os guardiães devem edificar o seu corpo de guarda.
- Sem dúvida, é onde o desprezo às leis se insinua facilmente, sem que nos apercebamos.
- Sim, sob a forma de jogo, e como se não ocasionasse mal nenhum.
- E realmente – prossegui – não faz outra coisa senão introduzir-se pouco a pouco e infiltrar-se docemente nos costumes e nas usanças; daí, surge mais forte e passa às relações sociais; depois, das relações sociais, dirige-se às leis e às constituições com muita insolência,

¹⁹ Citado por POIZAT, Michel, 1991, p. 197-198.

Sócrates, até que, enfim, subverte tudo entre os particulares e no Estado.²⁰

Poderíamos no mínimo dizer que a música não é uma questão irrisória. Ela não pode ser tomada de modo leviano, mas sim tratada com a maior preocupação filosófica e suma vigilância. Trata-se de uma estrutura tão fundamental que qualquer licença é capaz de produzir, inevitavelmente, uma decadência geral; ela corrói a trama social, suas leis e costumes e ameaça a própria ordem ontológica. Encontra-se, assim, implicada a necessidade de se conceder à música um estatuto ontológico: ela possui a chave para uma harmonia entre “natureza” e “cultura”, a lei natural e aquela elaborada pelo ser humano²¹. Caso haja alguma interferência nessa esfera, tudo é colocado em questão e as bases são mutiladas. A decadência começa com a decadência musical: no começo, nos grandes tempos da origem, a música era regulada pela lei e com esta formava uma unidade. No entanto, esse equilíbrio foi logo perdido.

Com o correr do tempo, assumiram os poetas o papel de juizes nas transgressões das regras musicais, todos eles, sem dúvida, naturalmente bem dotados, porém jejunos da justiça e do direito das Musas; tomados do frenesi bacântico mais do que fora admissível e atolados nos prazeres, misturaram trenos com hinos, peãs com ditirambos, imitaram a flauta na cítara e reduziram tudo a tudo, caluniando inconscientemente a música, por pura ignorância, como, por exemplo, ao afirmarem que a música carecia de autenticidade e que só podia ser julgada pelo prazer causado em quem a apreciava, não importando se se tratava de bom ou de mau prazer²².

No momento em que, de modo blasfemo, tomamos o prazer como padrão²³, em que nos recusamos a consentir com a lei presente na música, não nos será possível deter certas consequências insidiosas, como a insolência, a desintegração moral, o colapso de todos os laços sociais²⁴.

²⁰ PLATÃO. *República*, livro IV, 424 c-e. Tradução de J. Guinsburg. A passagem em itálico da citação refere-se a Homero, *Odisseia*, I, 351 (N.T.).

²¹ Esta também é a razão pela qual a música é tratada de modo distinto à pintura, que nos coloca os intermináveis problemas da imitação, cópia, mimese, etc.

²² PLATÃO. *Leis*, livro III, 700 d-e. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

²³ “É fato que muita gente afirma que a verdadeira essência da música consiste na propriedade de proporcionar prazer à alma. Porém, semelhante asserção, além de intolerável, é ímpia”. PLATÃO, *Leis*, livro II, 655 d.

²⁴ “No rastro dessa liberdade vem a que se recusa a servir aos magistrados, seguindo-se-lhe a que se furta à obediência e aos conselhos do pai, da mãe e das pessoas de idade; quase na meta final, todo o esforço se concentra em evitar o jugo da lei, e, uma vez chegado ao termo, apagam-se os últimos resquícios de respeito aos juramentos, à palavra dada às divindades em geral. Desse modo, evoca-se e imita-se a natureza primitiva dos antigos Titãs, com o que retornam àquela vida horrorosa em que os males se sucedem sem pausa” (PLATÃO. *Leis*, livro III, 701 b-c).

A fim de evitar essa visão verdadeiramente apocalíptica – o fim da civilização, o retorno ao caos impulsionado pelas mudanças aparentemente inofensivas nas formas musicais – torna-se necessário impor uma firme arregimentação dos assuntos musicais. A primeira regra, o primeiro antídoto para se combater o monstro, é: “E a harmonia e o ritmo devem concordar com as palavras”²⁵. Pois o núcleo do perigo é a voz que se coloca sem lastro com o mundo, a voz além do *logos*, a voz sem lei.

Segue-se outra prescrição. Devem-se banir os modos que amolecem a alma e induzem à frouxidão – o “fúnebre” modo misto lídio, o alto lídio (“pois eles são inúteis até mesmo para as mulheres que pretendem realizar o melhor de si, quanto mais para os homens”²⁶), assim como o iônico. Devem-se reter aqueles adequados aos homens, tanto para os guerreiros quanto para o exercício da modéstia e da moderação de caráter viril, a saber: o dórico e o frígio²⁷. Novamente, a divisão sexual se expressa por meio da música (e assim continuará até nossos dias com as conotações sexuais das tonalidades em modo maior e menor, *durus* e *mollis*)²⁸. Consequentemente, torna-se necessário banir instrumentos poliarmônicos que permitiriam transições livres entre os modos (“modulações”) e, especialmente, a flauta, “instrumento que proporciona a maior variedade de sonoridades”²⁹. Há, na verdade, uma razão adicional, mais simples e também mais determinante para isso: não se podem pronunciar palavras enquanto se toca a flauta³⁰. Os instrumentos de sopro têm a propriedade viciosa de que se encontram emancipados do texto, são substitutos para a voz, atuando como uma voz além das palavras. Não é de se espantar porque Dionísio escolheu a flauta como seu instrumento preferido (cf. as flautas de Pan), enquanto Apolo optou pela lira. “De resto, meu amigo, não estamos inovando, ao preferir Apolo e os instrumentos de Apolo a

²⁵ PLATÃO. *República*, livro III, 398 d, e, novamente, em 400d.

²⁶ *Idem*, livro III, 398e.

²⁷ No que concerne às concepções análogas de Aristóteles sobre os modos, cf. *Política* 8, 1340b. Um pouco mais adiante (1342b), o estagirita discorda daquela passagem específica da *República* relativa ao modo frígio.

²⁸ Ver também: “Será oportuno, também, distinguir os cantos de acordo com a maior ou menor conveniência para homens ou para mulheres, segundo características próprias, para o que teremos de adaptá-los ao ritmo e à melodia. Fora, realmente, desastroso, se houvesse discordância na harmonia e o ritmo carecesse de compasso, por ser atribuído ao canto o que não lhe convém. Urge, por conseguinte, determinar por lei as formas a seguir” (PLATÃO. *Leis*, livro VII, 802 e).

²⁹ PLATÃO. *República*, livro III, 399d.

³⁰ Cf.: “Acrescentemos que o emprego da flauta tem algo de contrário à necessidade de instrução e impossibilita o uso da palavra. É por isso que os nossos antepassados proibiram o seu uso aos jovens e aos homens livres, embora de começo o tivessem admitido.” (ARISTÓTELES, *Política*, livro VIII, 1341a. Tradução: Nestor Silveira).

Mársias e seus instrumentos”³¹. E também não é de se espantar que a flauta seja apropriada às mulheres: “Também proponho que dispenseemos os serviços da jovem flautista que acaba de entrar, deixemo-la ir e tocar, para si mesma e para as mulheres que estão lá dentro, o que ela preferir, enquanto dedicamos nossa tarde à discussão”³². A flauta é tocada por uma moça, e seu público adequado são mulheres (um deslize rápido pode ser motivado pela flauta e conduzir a uma virtude questionável), enquanto os homens se engajam na filosofia. Para não mencionar as conexões míticas entre a flauta e Górgona, e assim por diante...

Assim, repousa na música tanto o melhor remédio quanto o máximo perigo, a cura e o veneno. É curioso como, na famosa análise feita por Derrida do *pharmakon*³³, o remédio e a ruína, quando aplicados à escrita, também podem ser aplicados à voz: “Não é certo, pois, Glauco – continuei – que a educação musical é soberana porque o ritmo e a harmonia gozam, ao mais alto ponto, do poder de penetrar na alma e comovê-la fortemente, trazendo ambos consigo a graça e outorgando-a, se se foi bem educado ou senão o contrário?”³⁴. Portanto, a questão seria como estabelecer um equilíbrio entre os efeitos benéficos e perigosos da experiência musical, como demarcar a linha divisória que os separa:

Se pois um homem permite à música extasiá-lo ao som da flauta e verter-lhe na alma, por via dos ouvidos, essas harmonias doces, moles e plangentes a que nos referimos há pouco, se passa a vida a trautejar, fulgurando de alegria com a beleza do canto: em primeiro lugar abranda o elemento irascível de sua alma, como o fogo amolece o ferro, e o faz útil, de inútil e duro que era antes; mas se continua a entregar-se ao encanto, sua coragem não tarda a dissolver-se e a fundir-se, até reduzir-se a nada, a ser excisada, como um nervo, de sua alma, deixando-o um “guerreiro sem vigor”.³⁵

Dessa maneira, como alguém poderia ter a esperança de alcançar a justa medida através dessa modalidade perigosa de diversão? Até certo ponto, a música é sublime e

³¹ PLATÃO. *República*, livro III. 399 e. A relação entre a flauta e Dionísio também é ressaltada por Aristóteles: “A poesia no-lo comprova: porque todos os cantos consagrados a Baco e todos os movimentos desta espécie são mais acompanhados de flauta que de qualquer outro instrumento” (*Idem*, livro VIII, 1342b).

³² PLATÃO. *Banquete*, 176 e.

³³ Cf. DERRIDA, Jacques. “A farmácia de Platão”. In: *La Dissémination*, 1972.

³⁴ PLATÃO. *República*, livro III, 401d-e.

³⁵ *Idem*, livro III, 411a-b. Aristóteles deverá lidar com o mesmo problema. Segundo o filósofo, “nada há de servil em se cultivar certas ciências liberais [entre as quais se encontra a música], pelo menos até um certo ponto. Só uma aplicação exagerada e a pretensão de atingir a perfeição nesse gênero podem produzir os inconvenientes que vimos de mencionar” (ARISTÓTELES. *Política*, livro VIII, 1337b, nota adaptada pelo tradutor).

eleva o espírito, porém, além de certo limite, traz a decadência, o declínio das faculdades espirituais, sua desintegração na diversão. Em que ponto deveríamos parar? O filósofo poderia demarcar um limite para essa diversão desmedida e sem limites? Poderia manter seu caráter curativo sem a intromissão de seu veneno fatal?

Em razão de nosso objetivo presente, deixemos de lado Aristóteles, que curiosamente dedicou grande parte do livro VIII de sua *Política* à música, como parte central de sua teoria pedagógica. Passemos agora ao milênio seguinte, ou quase isso, e apresentemos trecho das *Confissões*, de Agostinho. Nele, lemos esta surpreendente meditação sobre “pecar com os ouvidos”:

Confesso que ainda agora encontro algum descanso nos cânticos (*sonis*) que as vossas palavras vivificam, quando são entoados com suavidade e arte. Não digo que fique preso por eles; mas custa-me deixá-los quando quero. Para que essas melodias (*soni*) se possam intrometer no meu interior, em companhia dos pensamentos que lhes dão vida, procuram no meu coração um lugar de certa dignidade; mas eu apenas lhes concedo aquele que lhes convém.

Às vezes parece-me que lhes tributo mais honra do que convém (*deceat*). Quando ouço cantar essas vossas santas palavras com mais piedade e ardor, sinto que o meu espírito também vibra com devoção mais religiosa e ardente do que se de outro modo fossem cantadas. Sinto que todos os afetos da minha alma encontram na voz e no canto, segundo a diversidade de cada um, as suas próprias modulações, vibrando em razão dum parentesco oculto, para mim desconhecido, que entre eles existe. Mas o deleite da minha carne, ao qual se não deve dar licença de enervar a alma, engana-me muitas vezes. Os sentidos, não querendo colocar-se humildemente atrás da razão, negam-se a acompanhá-la. Só porque, graças à razão, mereceram ser admitidos, já se esforçam por precedê-la e arrastá-la! Desse modo, peço sem consentimento, mas advirto logo depois³⁶.

Não deveríamos nos surpreender, a esta altura, por novamente encontrar a voz identificada ao ápice do perigo e da decadência. O remédio também nos é familiar: fixe-se na Palavra, palavra de Deus: assegure-se de que a palavra esteja no controle da situação, para assim livrar-se da voz que supera a palavra, a voz desmedida. Assim, Athanasius agiu com sabedoria ao prescrever que os salmos deveriam ser cantados “com tão suave inflexão de voz a fim de que se aproximasse mais à fala que ao canto”. Não seria preferível banir de vez o canto a fim de se evitar tal ambiguidade?

(...) Porém, quando me lembro das lágrimas derramadas ao ouvir os cânticos da vossa Igreja nos primórdios da minha conversão à fé, e ao sentir-me agora atraído, não pela música, mas pelas letras dessas

³⁶ AGOSTINHO. *Confissões*, livro X, 33. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina.

melodias, cantadas em voz límpida e modulação apropriada [*cum liquida voce et convenientissima modulatione*], reconheço, de novo, a grande utilidade deste costume.

Assim, flutuo entre o perigo do prazer e os salutares efeitos que a experiência nos mostra. Portanto, sem proferir uma sentença irrevogável, inclino-me a aprovar o costume de cantar na Igreja, para que, pelos atrativos do ouvido, o espírito, demasiado fraco, eleve-se até os afetos de piedade. Quando, às vezes, a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso, com dor, que pequei; e, nesse caso, por castigo, preferiria não ouvir cantar. Eis em que estado me encontro.³⁷

Mais uma vez, trata-se de uma questão de limite, a medida adequada sendo algo impossível, pois a música é tanto o que eleva a alma à divindade quanto ao pecado, *delectatio carnis*. Ela parece apresentar a carnalidade em sua forma mais sutil, perversa e insidiosa: desprovida da dimensão material da carne.

A oscilação de Santo Agostinho define claramente a magnitude do que iria ocorrer, nos séculos seguintes, na relação entre a Igreja Católica e a música. A principal questão que se colocava com estranha insistência era a regulamentação e a codificação da música sacra, na qual a voz se circunscrevia decisivamente à Sagrada Escritura, à palavra. Mas, quaisquer que fossem as prescrições estabelecidas, havia sempre uma quebra, uma fenda, um resto que continuava a aparecer, proveniente de uma diversão altamente ambígua. Poderia tomar, por exemplo, a forma do *jubilus*, o espaço reservado ao “aleluia”, no qual o princípio geral de uma sílaba para uma nota era omitido, a voz liderando seu próprio júbilo, o melisma sem apoio. Curiosamente, mais tarde, as notas sem palavras começaram a ser sustentadas por novas palavras em amplas figurações melódicas, dando margem, assim, à contaminação do texto por elementos heréticos. No entanto, o *jubilus*, embora perigoso, não é ao mesmo tempo o modo mais apropriado de louvar a Deus? Assim diz Santo Agostinho: o júbilo expressa o que não pode ser expresso mediante palavras. Quando os cantores são sobrepujados (*overwhelmed*) por contagiante alegria, chegam a abandonar as palavras para dar lugar à expressão mais direta de seus corações: “*Et quem decet ista iubilatio, nisi ineffabilem deum?*”³⁸. Assim, é apenas a voz pura, além das palavras, que alcança a inefabilidade de Deus. Mas,

³⁷ *Idem*. livro X, 33.

³⁸ Passagem extraída do *Ps. 32, ii, Sermão I, 8*, de Santo Agostinho. Sobre o tema do *jubilus*, como meio privilegiado para uma remissão ao Inefável, recomenda-se a leitura do excelente artigo de Lorenzo Mammì, *Canticum novum: música sem palavras e palavras sem som no pensamento de Agostinho*. Estudos Avançados 14 (38), 2000. (N.T.)

novamente, poderemos estar de todo seguros de que, nesses casos, é realmente a Deus que louvamos?

É possível constatar a mesma situação complexa a partir dos enormes problemas colocados pela introdução da polifonia, pois, no momento em que várias vozes cantam simultaneamente e seguem suas próprias melodias, o texto se torna ininteligível. Percebemos uma nova faceta do problema na batalha contra o cromatismo, pois os semitons ameaçam minar a estrutura harmônica e afrouxam o espírito. Assim, a diversão é mais uma vez reprovada. Cada novidade musical possuía efeitos devastadores e era vista imediatamente, sob a óptica platônica, como um caminho para a ruína moral. O Papa João XXII precisou emitir um curioso decreto relacionado à música, *Docta sanctorum Patrum*, em 1324, com o objetivo de colocar as coisas em ordem, mas a iniciativa foi em vão. O Concílio de Trento, no séc. VI, teve de lidar com o mesmo problema e recomendou o já conhecido antídoto da inteligibilidade para a questão da voz: *in tono intelligibili, intelligibili voce, voce clara, cantu intelligibili...*³⁹ Todos os documentos parecem ter sido escritos pela mesma mão e guiados por uma única e constante obsessão: tornar a voz prisioneira da palavra, limitar sua força desagregadora, dissipar sua inerente ambiguidade.

Entretanto, nem tudo parece se encaixar dentro dessa imagem monótona. Algumas correntes místicas propunham uma inversão extraordinária desse potente paradigma: a música é o único modo apropriado de comunicação com Deus, pois se dirige precisamente a um Deus além da palavra. Trata-se de um caminho para um ser ilimitado e inefável, qualidade da qual Agostinho já era consciente. O que está em jogo é um gozo além do significante, algo que abre a perspectiva para o problema lacaniano do gozo (*jouissance*) feminino (que o próprio Lacan tratava precisamente através das mulheres místicas⁴⁰). Mas se Deus é o princípio musical por excelência, e a palavra divina atinge sua verdadeira dimensão apenas na voz cantada, então a consequência radical que se segue é que a simples palavra pertence ao demônio. Essa conclusão extrema foi, de fato, extraída por Hildegarda de Bingen, a famosa abadessa do século XII, que – além de suas preocupações filosóficas e de sua influência junto a alguns dos homens mais ilustres de seu tempo – dedicou grande parte de sua vida à composição. Em *Ordo virtutum*, drama musical de teor moralizante, encontramos a história de uma

³⁹ Cf. POIZAT, Michel. *Op. cit.* p. 144-145.

⁴⁰ LACAN, Jacques, 1975, p. 70-71.

alma tentada pelo demônio e resgatada pelas virtudes – virtudes personificadas que, naturalmente, também cantam. O demônio, em papel que exige grande esforço, é o único personagem masculino e o único que apenas fala, estando, assim, limitado à palavra, ao mero *logos*. Uma criatura inerentemente não musical, o demônio é demônio porque não pode cantar. (Assim, alguém poderia concluir: “não é de se espantar que suas tentações tenham pouca repercussão...”). É claro que a Igreja tendia a questionar essa perspectiva e a preocupar-se com sua divulgação – o sínodo em Trier, em 1147, quase condenou a abadesa como herege, perguntando-lhe se suas visões deveriam ser atribuídas antes ao demônio que a Deus. A voz que Hildegarda escuta e escreve é de fato a voz divina? Haveria algum modo para efetuar tal discernimento? – Foi necessária a intervenção de uma autoridade como Bernardo de Claraval para livrar a visionária de Bingen ⁴¹.

A questão levantada acabou adotando esta formulação simplificada: a música vem de Deus ou do demônio? Pois o que está além da palavra anuncia tanto a elevação suprema quanto a mais vil perdição. Aquilo que eleva nossas almas a Deus torna Deus ambíguo; além da palavra não se é possível distinguir Deus do demônio. A música pode ser tanto o elemento da elevação espiritual além da mundanidade e da representação quanto aquele que introduz, por esse mesmo motivo, o gozo indomável e sem sentido para além dos prazeres sensuais mais afáveis. Não há segurança ou transparência que possa ser encontrada na voz, mas exatamente o contrário: a voz mina qualquer certeza e estabelecimento de um sentido estável. A voz é sem limites, sem garantia e, assim, não é por acaso que se inscreve no polo feminino. Mas se ela introduz essa ambivalência fatal, a única direção consistente seria banir toda a música – e, de fato, essa conclusão radical, situada no extremo oposto, foi tirada pelos puritanos: durante quinze anos, de 1645 a 1660, na era Cromwell, a música foi banida da Igreja Anglicana, livros de música e partituras foram queimados, órgãos demolidos como “tubos do demônio” ⁴². Deus foi restaurado à palavra e ao silêncio.

Finalizarei essa “breve história da metafísica” com a Revolução Francesa, embora muitos outros desvios, detalhes e autores devessem ser examinados. No ápice

⁴¹ Para o aprofundamento de Hildegarda, figura que ultimamente ficou um tanto em moda, cf. Peter Dronke, *Women Writers of the Middle Ages*, 1984 (Cambridge: Cambridge UP); Bárbara Newman, *Sister of Wisdom*, 1987 (Berkeley: University of Califórnia Press); e Sabina Flanagan, *Hildegard of Bingen*, 1989 (Londres: Routledge). No entanto, nenhuma destas obras realmente faz justiça à sua produção musical.

⁴² Cf. POIZAT, Michel, 1991, p. 44.

da Revolução vitoriosa, alguém teve a brilhante ideia de criar, em 1793, o “*Institut National de la Musique*”, instituição através da qual o estado se encarregaria da música tendo em vista o interesse popular ⁴³. François-Joseph Gossec, que estava a cargo do projeto, escreveu convenientemente num texto programático que seu objetivo seria o de promover a música “que apoie e anime a energia dos defensores da igualdade e proibir a música que amoleça a alma francesa através de sons efeminados em salões e templos consagrados à impostura” ⁴⁴. A música deveria ser transferida a ambientes abertos, fora das cortes, igrejas e salas de concerto, deveria ser executada ao ar livre, a fim de tornar-se acessível a todos; as melodias deveriam ser estruturadas de tal modo que as pessoas as pudessem acompanhar com o canto, evitando os artifícios pomposos e pretensiosos que só contribuiriam à degeneração. O próprio Gossec entrou na história da música como o iniciador do coro em massa e um dos primeiros compositores para orquestras de metais. Os músicos deveriam tornar-se empregados do estado, independentes da generosidade dos ricos, e todo o empreendimento musical deveria ser planejado e organizado desde cima ⁴⁵.

Assim, a situação parece se inverter, e as mesmas armas podem se voltar contra a Igreja, agora vista como a maior representante da tendência que privilegia a voz sobre o sentido. Mas, dessa vez, os defensores da razão estavam, inadvertidamente, em perfeito acordo com seus inimigos: a voz sem sentido e efeminada era igualmente perigosa para ambos. É também altamente sintomático que um dos primeiros decretos da Revolução tenha sido a proibição do canto público dos *castrati*, que se tornaram a figura ilustrativa da perversidade e corrupção do antigo regime – as incorporações de seu gozo degenerado, cujo exemplo emblemático é a voz ⁴⁶.

⁴³ O projeto foi apresentado à Convenção no dia 18 de brumário, ano 2 (1792) da Revolução: trata-se de outro memorável dia 18 de brumário, que precedeu em sete anos à sua famosa contraparte, o golpe de estado napoleônico de 1799. A teoria de Marx pode ser estendida: o golpe citado já era uma repetição, bem de acordo com a visão de Platão de que as mudanças musicais prefiguram mudanças sociais. A diferença está em que, com Platão, elas anunciavam decadência, enquanto aqui elas eram precursoras de uma nova ditadura.

⁴⁴ Citado por ATTALI, Jacques, 1977, p. 111.

⁴⁵ François-Joseph Gossec (1734-1829) adquiriu seu conhecimento musical e alguma glória como compositor de corte. Em 1776, tornou-se intendente da música do príncipe Condé, e, em 1774, “*maître de musique*” na Academia Real, e então o fundador e o primeiro diretor da *École royale de chant*. Depois da Revolução, atuou como inspetor musical e uma das principais autoridades musicais da França por um quarto de século. Em 1816, após a queda de Napoleão e a restauração da monarquia, foi sumariamente despedido devido à sua adesão às ideias revolucionárias, morrendo, assim, em extrema pobreza e sendo rapidamente esquecido. Entre suas numerosas obras, podemos encontrar: *Hino a Jean-Jacques Rousseau*, *Hino ao Ser Supremo*, *Hino à liberdade*, *Canto de 14 de julho*.

⁴⁶ Por falta de espaço, não posso me arriscar a adentrar na história dos *castrati*: sua ascensão dentro da Igreja Católica no século XVI; seu aspecto quase angelical, que aparentemente dissocia do sexo o deleite

Pode-se extrair, desse estudo breve e necessariamente esquemático, a conclusão experimental de que a história do “logocentrismo” não caminha a par e passo com o “fonocentrismo”. Há uma dimensão da voz que corre contra a autotransparência, o sentido, a presença: a voz contra o logos, a voz como o outro do logos, sua alteridade radical. A “metafísica” sempre esteve bem consciente desse fato, como vimos, ao apegar-se compulsivamente a uma simples fórmula exorcística, que, guiada por uma mesma mão invisível, repetiu-se de modo incessante ao longo dos milênios. Talvez uma das características determinantes da metafísica seja a expulsão da voz. A voz “fonocêntrica” era apenas uma parte da história, sua realização narcisista, a promessa ilusória da presença, redução de sua ambivalência inerente e sua parte de alteridade. Entretanto, por essa simples divisão ainda não alcançamos a dimensão própria do objeto voz. É aqui que o problema lacaniano realmente começa.

No simples paradigma que tentei traçar, o *logos* – em sentido amplo, como “aquilo que faz sentido” – se opunha à voz entendida como uma intromissão da alteridade, do gozo e da feminilidade. Mas há também outra voz: a “voz do Pai”, a voz que adere de modo inerente ao *logos*, a voz que comanda e impõe, a voz de Deus. Se há uma aliança, ela tem que ser a voz. Esse é o problema que Lacan traz à tona em seu seminário *A angústia* (22 de maio, 1963), inspirando-se na análise notável feita por Theodor Reik a respeito do chofar, trompa primitiva usada pelos rituais judaicos, um dos mais antigos instrumentos de sopro.

De onde vem a força surpreendente do chofar? Ao final da celebração de Yom Kippur, esse instrumento é tocado por quatro vezes, em sons muito longos e contínuos que, segundo a crença religiosa, preencheriam a alma com emoção profunda e irresistível⁴⁷. Não há melodia, somente sons prolongados que remetem ao mugido do boi. Reik encontra a chave para seu segredo no mito freudiano de “totem e tabu”:

da voz; sua presença maciça na ópera; sua incrível popularidade, que durou cerca de três séculos; seu declínio gradual, até que foram confinados à Capela Sistina, que foi, ao mesmo tempo, seu celeiro e santuário – o núcleo da perversidade no coração mesmo da Igreja; e finalmente sua abolição, apenas em 1903, pelo Papa Leão XIII. Eles levantam, do modo mais imediato, a questão sobre a relação entre a voz e a castração, a mais óbvia demonstração do laço estrutural entre a castração e o objeto na psicanálise (cf., por exemplo, o gráfico do desejo de Lacan, no qual a voz e a castração são encontradas em lugares paralelos e análogos – LACAN, J, 1989, p. 315). Sobre a história dos *castrati*, os melhores relatos são, até o momento, os seguintes: BARBIER, Patrick. *Histoire des castrats*. Paris: Grasset, 1989 e ORTKEMPER, Hubert. *Engel wider Willen*. Berlim: Henschel, 1993.

⁴⁷ O chofar também é usado numa série de outras ocasiões rituais, que são cuidadosamente examinadas por Reik. No dia 27 de julho de 1956, o som de um chofar acompanhava o texto lido pelo sacerdote no ritual que marcou a excomunhão de Spinoza de sua fé judaica.

O timbre particularmente angustiante, gemido, desagradavelmente forte e longo do chofar torna-se compreensível como recordação de um mugido; obtém seu significado profético ao apresentar, à vida psíquica inconsciente do ouvinte, a angústia do pai divino e o momento em que este trava com a morte o combate definitivo, algo como seu “canto do cisne”, caso a comparação não esteja aqui completamente fora de lugar... Quando a imagem do pai foi redescoberta no animal totêmico e reverenciada como divina, aqueles que a reconheceram imitaram sua voz com sons onomatopéicos. A imitação do grito do animal significava tanto a presença de Deus entre seus fiéis quanto a identificação destes com o divino. A trompa – traço mais característico do deus totêmico – deu à luz, no curso dos séculos, a um instrumento que agora é usado como meio de imitação acústica.

48

Assim, deve-se reconhecer, no som do chofar, a voz do Pai, o grito de morte do Pai primordial da tribo primitiva, o “resto”, que vem tanto assombrar a fundação de sua lei quanto autorizá-la. Ao escutar sua voz, a comunidade de fiéis estabelece sua aliança, sua aliança com Deus, declarando submissão e obediência à Lei. Esta por sua vez, em sua forma pura, antes de ordenar algo específico, é exemplificada de modo emblemático pela voz, a voz que ordena total anuência, embora sem sentido em si mesma. A letra da Lei pode adquirir sua autoridade pelo resto do Pai morto, aquela parte dele que não está totalmente morta, o que permaneceu após sua morte e testemunha tanto sua presença – sua voz – quanto sua ausência, um *dublê para uma presença impossível*, envolvendo um vazio central. Trata-se da repetição ritual de seu sacrifício e a lembrança da origem impossível da Lei, recobrando sua ausência de origem. Mas esse gesto é altamente ambicioso, pois quem deve ser lembrado? Quem é, em última instância, o destinatário daquela voz? Nas palavras de Lacan, “Não é aquele cuja memória deve ser despertada, aquele que se deve fazer lembrar, não é ele o próprio Deus?” Pois a função daquela voz, além de trazer Deus à presença, é também lembrar a Deus que ele está morto, caso ele tenha se esquecido.

O som do chofar é fundamentado pela Bíblia, e Reik elabora uma cuidadosa lista que apresenta todas as suas numerosas ocorrências. Dotadas de implicações consideráveis, estas relacionam-se a episódios dramáticos e, com frequência, ao estabelecimento ou à confirmação de uma aliança. A mais significativa delas localiza-se no momento da fundação da Lei, quando Moisés recebe as tábuas da Lei no Monte Sinai. Foi o som do chofar que, no evento fundacional, testemunhou a presença de Deus para o povo, pois este só podia ouvir o terrível e imponente som do instrumento, sendo

⁴⁸ REIK, Theodor, 1928, p. 235-236.

Moisés o único que poderia ouvir a Deus e compreender o que ele dizia. O chofar, convencionalmente traduzido como “trombeta”, era o elemento da voz em meio ao trovão, atuando como uma espécie de “barulho” natural:

Ao amanhecer do terceiro dia, houve trovões, relâmpagos e uma espessa nuvem sobre a montanha, e um clamor muito forte de trombeta; e o povo que estava no acampamento pôs-se a tremer. (Êxodo 19, 16)

Todo o povo, vendo os trovões e os relâmpagos, o som da trombeta e a montanha fumegante, teve medo e ficou longe. Disseram a Moisés: “Fala-nos tu, e nós ouviremos; não nos fale Iahweh, para que não morramos”. (Êxodo 20, 18)⁴⁹

Portanto, o chofar é, nesse contexto, semelhante à voz sem conteúdo que se aferra à Lei, o apoio da Lei escorando sua letra. Há, nesse momento inaugural, uma divisão entre a voz ouvida pelo povo, como terrível presença imperativa, e a Lei que apenas Moisés seria capaz de compreender. Mas não há Lei sem voz⁵⁰. Parece-nos que a voz, como um resto sem sentido da letra, é aquilo que concede a esta sua autoridade, fazendo dela não só um significante, mas um ato. Trata-se, como diz Lacan, “daquilo que completa a relação do sujeito com o significante que pode ser chamada, nessa primeira abordagem, de seu *passage à l’acte*”⁵¹. Esses “significantes primordiais” são “atos” inerentes, “isto é, algo que ocorre quando o significante não está apenas articulado – o que supõe somente sua relação e coerência com os outros na cadeia –, mas quando é pronunciado e vocalizado”. No entanto, o que está em jogo não é de fato a noção de ato ou de vocalização, mas sim o estatuto do objeto que é fundamental para ambos e que “deve ser desligado da fonematização como tal”. O objeto voz presta testemunho ao resto desse gozo (*jouissance*) do Pai pressuposto e terrível, que não pode

⁴⁹ Tradução de *A Bíblia de Jerusalém*.

⁵⁰ Esta constelação não está limitada, de forma alguma, ao judaísmo e cristianismo. Ela aparece, em alguma medida, em quase todas as mitologias antigas, em que o laço entre a voz e a criação e, especificamente, entre a voz e a fundação da Lei primitiva, parece ser um lugar comum. Cf., por exemplo: “Informação considerável sobre a natureza da música e seu papel no mundo é fornecida pelos mitos da criação. A cada vez que a gênese do mundo é descrita com alguma precisão, o elemento acústico intervém no momento decisivo da ação. Sempre que uma divindade manifesta o desejo de dar à luz a si mesma e a outra divindade, criar o céu e a terra ou o homem, ela emite um som [...] A fonte da qual o mundo emana é sempre uma fonte acústica” (Schneider, 1960, p. 132). Schneider apresenta diversos exemplos, extraídos de uma variedade de culturas antigas e “primitivas”, e demonstra, de modo convincente, o vínculo necessário entre a religião, a voz e rituais sociais básicos, o cordão umbilical entre a voz e o laço social rudimentar. Uma enorme quantidade de material antropológico é analisado, detalhadamente, na excelente obra de Gilbert Rouget, *La musique et le transe* (Paris: Gallimard, 1980).

⁵¹ Para Lacan, o “*passage à l’acte*” é um conceito nitidamente oposto ao representar (“*acting out*”). É difícil encontrar um equivalente em inglês para a expressão francesa (Nota do autor). Esta e as duas citações seguintes foram extraídas do seminário *A angústia*, que ainda não havia sido editado no período de redação deste artigo (N.T.).

ser absorvido pela Lei, o verso do Pai que Lacan denomina *le-père-la-jouissance*, seu último grito mortal que acompanha a lei instituída. É a parte que nunca pode estar simplesmente presente – mas que tampouco pode estar simplesmente ausente: o objeto voz é o ponto pivô dessa interseção. Ele desvela a presença e lança as bases para seu reconhecimento imaginário – reconhecendo-se como o remetente da voz do Outro, assim como reconhecendo a própria voz na autopresença. No entanto, o objeto voz é, ao mesmo tempo, o que falta de modo constitutivo, o que rompe com qualquer noção de uma presença total; faz desta uma presença truncada, que recobre a falta.

O quadro metafísico que desenhamos é, portanto, enganoso. Se o polo da Lei, da palavra, do *logos* precisou travar um constante combate com a voz – compreendida como o outro, o portador sem sentido do gozo, a decadência feminina –, isso apenas pôde ser assim porque tal polo se apoiava implicitamente nessa outra voz, a voz do Pai que acompanha a Lei. Finalmente, não temos a batalha do *logos* contra a voz, mas *da voz contra a voz*. Além disso, essa voz inaudível pertencente ao *logos* seria algo inteiramente diferente daquela voz excomungada que leva ao gozo desmedido e à decadência? Seria o gozo perseguido pela Lei como sua alteridade radical outro em relação ao aspecto do gozo pertencente à própria Lei? A voz do Pai e a voz feminina pertenceriam a espécies completamente distintas?

O segredo talvez seja que ambas expressem a mesma realidade: elas não são duas vozes, mas apenas um objeto voz, que fende e obstrui o Outro numa “extimidade” (“*extimité*”): “E por que não interpretar a face do Outro, a face de Deus, como apoiada por um gozo feminino? (...) Já que também é aí que se inscreve a função do pai na medida em que esta é a função à qual a castração se refere, pode-se constatar que enquanto essa situação não cria dois Deuses, tampouco constituiria um só.⁵² Pois o que outorga autoridade à Lei é também o que a barra de modo irrecuperável, e as tentativas para banir a outra voz, a voz para além do *logos*, são, em última análise, baseadas na impossibilidade de se chegar a um acordo com a alteridade inerente à Lei, colocada no ponto de sua carência inerente, que a voz vem a cobrir. Esse ponto estrutural é o que Lacan, em sua álgebra, designou por S(A/), o ponto do sempre faltante significante último, que totalizaria o Outro, o ponto da fundação faltante da Lei, e também o ponto

⁵² LACAN, Jacques, 1945, p. 147. Toda a seção de *Encore* da qual esta passagem foi extraída possui, precisamente, o título “Deus e a *jouissance* de A mulher”.

que possui relação intrínseca com a feminilidade e a não existência da Mulher⁵³. É nesse ponto de alteridade no Outro que o objeto se encontra situado. As posições masculino e feminino são então duas formas de se lidar com a mesma impossibilidade; eles surgem da mesma problemática como duas versões internamente ligadas da mesma voz, que retém uma ambiguidade inextirpável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

A Bíblia de Jerusalém. Tradução do livro do Êxodo: Gilberto da Silva Gorgulho. São Paulo: Paulus, 1995.

ARISTÓTELES. *A Política*. Tradução: Nestor Silveira. 1ª ed. São Paulo: Folha de São Paulo, 2012.

ATTALI, Jacques. *Bruits*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução: J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Prólogo: Lúcio Craveiro da Silva. Porto: Apostolado da Imprensa, 1948.

BARTHES, Roland. *L'Obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982.

DERRIDA, Jacques. *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

_____. *Of Grammatology*. Tradução: G. Spivak. Baltimore: John Hopkins UP, 1976.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale I*. Paris: Minuit, 1963.

LACAN, Jacques. *O Seminário: A Angústia (livro X)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Encore*. Texto organizado por: J. –A. Miller. Paris: Seuil, 1975.

_____. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Harmondsworth: Penguin, 1979.

_____. *Écrits: A Selection*. Trad. A. Sehdidan. Londres: Tavistock/Routledge, 1989.

LACAN, Jacques e a Escola freudiana. *Feminine Sexuality*. Editor: J. Mitchell e J. Rose. Londres: Macmillan, 1982.

MILLER, Jacques-Alain. Jacques Lacan et la voix. IN: FONAGY, Ivan et al. *La voix: Actes du colloque d'Ivry*. Paris: La Lysimquae, 1989.

PLATÃO. *Diálogos: Leis e Epínomis*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade do Pará, 1980.

⁵³ “A mulher relaciona-se com S(A/), o que significa que ela já está duplicada e não é tudo...” “O Ser Supremo... localiza-se no lugar, no lugar opaco do gozo do Outro – o Outro que, se ela existisse, a mulher seria” (LACAN, J. *Feminine Sexuality*. p. 152-153).

- _____. *A República*, vol. 1. Introdução e notas: Robert Baccou. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.
- POIZAT, Michel. *La Voix du diable*. Paris : Métailié, 1991.
- REIK, Theodor. *Das Ritual : Psychoanalytische Studien*. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag (Imago-Bucher), 1928.
- SALECL, Renata e ŽAŽEK, Slavoj. *Gaze and Voice as Love Objects*. Duke University Press: Durham e Londres, 1996.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1972.
- SCHNEIDER, Marius. Le Rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes. IN: *Histoire de la musique I*, ed. Roland-Manuel. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pleiade), 1960.
- SILVERMAN, Kaja. *The Acoustic Mirror*. Bloomington, Indiana UP, 1988.